

Ditaduras Revisitadas

Cartografias, Memórias e
Representações Audiovisuais

Denize Correa Araujo
Eduardo Victorio Morettin
Vitor Reia-Baptista
Editores



GPEC
comunicação
memória e
contemporaneidade



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
www.fct.pt

ha
história

Ditaduras Revisitadas

Cartografias, Memórias e
Representações Audiovisuais



Planejamento Gráfico e Diagramação | Janiclei Mendonça

Imagem da capa | *Grilhões (Chains)*

Fotografia | hlobo (Hamilton Lobo)

Este e-book é uma parceria de pesquisa entre o **CIAC**, o **CIC** e o **HA**

CIAC- Centro de investigação em Artes e Comunicação (**UALg** e **UAb**, Portugal)

GP CIC- Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Contemporaneidade -
Universidade Tuiuti do Paraná

GP HA - Grupo de Pesquisa História e Audiovisual - Universidade de São Paulo

Comissão Científica:

Ana Soares - CIAC

Bruno Silva - CIAC

Cassio dos Santos Tomain - HA

Denize Correa Araujo - CIC

Eduardo Victorio Morettin - HA

Fabio Raddi Uchôa - CIC

Fernando Andacht - CIC

Jorge Carrega - CIAC

José Bidarra - CIAC

Margarida Maria Adamatti - HA

Mariarosaria Fabris - HA

Mirian Tavares - CIAC

Vitor Reia-Baptista - CIAC

ISBN: 978-989-8859-01-3;

[Título: Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais]; [Editores: Denize Correa Araujo, Eduardo Victorio Morettin, Vitor Reia-Baptista]; [Editor(es):]; [Suporte: Eletrónico]; [Formato: PDF / PDF/A]. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve. 1ª edição. dezembro 2016



PREFÁCIO

Nos últimos anos, os eventos que tiveram por objetivo rememorar os golpes militares ocorridos em 1973 no Chile e em 1964 no Brasil provocaram uma série de seminários e atividades acadêmicas em torno das heranças deixadas pelos regimes autoritários que então se instalaram no poder. Recentemente também foram celebrados os quarenta anos da chamada Revolução dos Cravos, que pôs fim em 1974 à ditadura salazarista. Muitos filmes revisitaram esses momentos, retraindo leituras, memórias e representações. Para além das efemérides, a reflexão em torno destes períodos históricos e, de forma mais ampla, dos regimes ditatoriais, se mostra atual não apenas pelos desdobramentos, mas pelo sentimento, ao menos no Brasil, que o passado está sendo revisitado, como tragédia, pelo presente.

Se do ponto de vista histórico a reflexão se justifica, a produção audiovisual, que criou formas de resistência à repressão generalizada, representou as ditaduras e interviu no processo de rememoração do passado, é o cerne da investigação proposta pela obra *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*, editada por Denize Correa Araujo (Universidade Tuiuti do Paraná - UTP), Eduardo Morettin (Universidade de São Paulo - USP) e Vitor Reia-Baptista (Universidade do Algarve - UAlg).

O livro é fruto das atividades dos seguintes grupos de pesquisa: *Centro de Investigação em Artes e Comunicação* (CIAC) da Universidade do Algarve e Universidade Aberta de Lisboa, dirigido por Vitor Reia-Baptista; *Comunicação, Imagem e Contemporaneidade* (CIC), registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenado por De-

nize Araujo; e *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*, também registrado no CNPq e liderado pelos profs. Drs. Marcos Napolitano (USP) e Eduardo Morettin (USP).

Ditaduras revisitadas está dividido em três partes: “Representações e leituras”, “Cartografias e lugares de memória”, “Resistências e enfrentamentos”. Conceitos como memória, história e subjetividades, dentre outros, perpassam a discussão teórica empreendida pelos autores nacionais e estrangeiros, em um movimento que mobiliza diferentes meios, como cinema, televisão, imprensa, fotografia, sites, e similares.

A primeira parte analisa a produção audiovisual que se ocupou das ditaduras como tema, produzindo leituras as mais diversas sobre o passado a partir de sua (re)encenação.

No primeiro capítulo, Denize Correa Araujo e Vitor Reia-Baptista examinam os filmes *Hoje*, de Tata Amaral (2011), *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha (1980) e *Repare Bem*, de Maria de Medeiros (2012), enfatizando as convergências na representação das ditaduras brasileira e portuguesa. Priscila Perazzo e Roberto Santos analisam *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), *Kamchatka* (2002), *Infância clandestina* (2011) e *Machuca* (2004), valorizando em seu texto o ponto de vista dos “meninos protagonistas que evocam suas memórias das ditaduras militares nos anos 1970”. Na sequência, Juliano Araújo discute a representação fílmica que o documentário *De volta à terra boa* (2008), de Mari Corrêa e Vincent Carelli, constrói sobre o período ditatorial brasileiro. Já Pedro Lapera e Rafaella Bettamio se ocupam de *Quase Dois Irmãos* (2005), de Lúcia Murat, *Hércules 56* (2006), de Sílvio Da-Rin, e *Em busca de Iara* (2014), de Flávio Frederico e Mariana Pamplona, a fim de pensar a memória coletiva sobre a repressão interpelada por essas obras. Ximena Triquell faz um panorama do cinema argentino produzido entre 1984 e 2014 que representou a ditadura militar naquele país, refletindo sobre a sua produção, circulação e recepção. O capítulo 6, de autoria de Raquel Schefer, discorre sobre o mesmo tema e *corpus*, valorizando em sua escrita o chamado cinema militante, auto-referencial e analítico. David Foster, no capítulo seguinte, envereda pelo mesmo campo, articulando em seu trabalho os universos literário e fílmico.

O contexto estudado por Fernando Andacht é o da ditadura uruguaia, a partir do documentário *El Círculo* (2009), de José Pedro Charlo e Aldo Garay. A representação cinematográfica da ditadura militar instituída no Chile por Augusto Pinochet em 1973 é o tema dos artigos de Vinícius Barreto, que tem por objeto filmes de Pablo Larraín, como *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), *Post mortem* (Post Mortem, 2010) e *No* (No, 2012), e de Júlio Lobo, que aborda esta questão por intermédio de *A cor do seu destino* (1986), de Jorge Duran.

O fascismo italiano nos é trazido por Cid Vasconcelos em seu estudo sobre *La Lunga Notte del 43'* (A Noite do Massacre, 1960), de Florestano Vancini, enquanto que a ditadura franquista é abordada por Monica Martinez e Paulo Celso da Silva por meio da análise de *Pa Negre* (2010), filme do diretor Agustí Villaronga.

Para encerrar esta parte, dois capítulos dedicados à representação cinematográfica do regime ditatorial de Idi Amin Dada em Uganda entre 1971 e 1979: Bruno Guimarães, Camila Cesar e Marcelo Kanter examinam essa questão em *O Último Rei da Escócia* (2006), do diretor Kevin MacDonald; Wagner Pereira realiza um estudo das representações históricas através de *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974), de Barbet Schroeder.

A segunda parte, “Cartografias e lugares de memória”, trata de maneira mais específica do espaço que a produção audiovisual ocupa nas tentativas de monumentalização do passado, movimento que nos leva à discussão do conceito de “lugar de memória” tal como cunhado pelo historiador francês Pierre Nora.

O primeiro texto deste bloco temático foi escrito por Mauricio Lissovsky e Ana Aguiar e procura entender “as razões que levaram ao fracasso” as iniciativas dedicadas à “construção de museus e memoriais dedicados às vítimas do regime militar brasileiro”. No capítulo 16, Allysson Martins e Ana Migowski apresentam dois mapas colaborativos digitais, tomados como “práticas memoriais coletivas” com o objetivo de pensar as cartografias potencializadas pelos meios digitais de comunicação marcadas pela ideia de resistência. Já André Dias e Marco Roxo examinam a produção discursiva e simbólica relacionada à campanha “Vladimir Herzog 40 anos: de jornalista a ícone da democracia”, protagonizada pelo Instituto Vladimir Herzog, em outubro de 2015.

Rodrigo Lacerda se preocupa com as representações visuais produzidas pela imprensa e televisão do funeral de Salazar. Mais recuado no tempo, o cinema de propaganda de Leni Riefensthal, Sergei Eisenstein e Lopes Ribeiro é visto em perspectiva por Sérgio Bordalo e Sá, valorizando-se o modo de filmar e os seus conteúdos visuais e ideológicos. O contexto latino-americano é retomado por Maria Leticia Ferreira e Francisca Michelon a partir das séries *Ausencias* e *Distancias* do fotógrafo argentino Gustavo Germano.

Graça Corrêa inicia um estudo sobre um dos eixos desta parte, o das paisagens construídas pelo audiovisual. Em seu caso, isso é realizado por meio da análise de três filmes, a saber: *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), de Fritz Lang, *A Espinha do Diabo* (2001), de Guillermo del Toro, e *A Festa do Bode* (2005), de Luis Llosa. Ana Catarina Pereira revisita o assunto a partir da análise de *O fato completo ou à procura de Alberto* (2002), de Inês de Medeiros, tema que é incontornável quando nos deparamos com a obra de Patricio Guzmán, que Irene Chauvin destaca a partir dos documentários *Nostalgia de la luz* (2010) e *El botón de nácar* (2015). Por fim, a persistência da memória do golpe de setembro de 1973 no Chile norteia a reflexão de Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris em torno do diálogo entre meios audiovisuais e trabalhos artísticos.

A terceira parte, intitulada “Resistências e enfrentamentos”, é dedicada à produção audiovisual que recupera projetos realizados durante os períodos autoritários e pensados abertamente como armas de combate. O último segmento do livro é aberto com o estudo de Mikela Fotiou sobre o cineasta grego Nikos Nikolaidis e seu filme *Euridice BA 2037* (1975), realizado durante o período em que o país foi governado por uma Junta Militar e exibido apenas após a queda do governo. O capítulo 26, escrito por Ricardo Seiça, pensa o seu documentário *Estado de Excepção* (2007) como “expressão e ferramenta metodológica de uma etnografia a um grupo de teatro que é janela aberta para o mundo, entre a experimentação teatral e o jogo libertino da resistência perante a ditadura do Estado Novo”. Alexsandro Silva historia o retorno clandestino ao Chile, em 1985, do cineasta exilado Miguel Littín para filmar a ditadura de Augusto Pinochet, dando origem à série de documentários *Acta general de Chile* (1986). Thomas Shalloe explora, por intermédio das imagens de dois fotógrafos argentinos importantes nos anos 1970 e 1980, Eduardo Longoni e

Pedro Luis Raota, os registros dos acontecimentos que ocorriam em Buenos Aires durante o período.

Os últimos capítulos do livro se ocupam do Brasil. Irene Machado examina “as relações dialógicas desenvolvidas como informação estética no âmbito do trabalho experimental e do cinema político que floresceu no campo das adversidades e proibições impostas pelo regime autoritário brasileiro durante a ditadura militar”, tomando como exemplo *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo. Patrícia Machado analisa “os arquivos visuais usados em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), produzidos em abril 1962, na Paraíba, no único dia em que o cineasta Eduardo Coutinho segurou uma câmera para filmar”, cruzando análise fílmica com pesquisa histórica. Mônica Mourão, por sua vez, se debruça sobre a produção cinematográfica de Luiz Alberto Sanz sobre o exílio, examinando os três documentários do autor: *Não é hora de chorar*, *Quando chegar o momento* (Dôra) e *76 anos*, Gregório Bezerra, comunista. Por fim, Eduardo Morettin, Bárbara Framil, Francisco Miguez e Rafael Feltrim abordam as estratégias discursivas de três documentários realizados entre os anos 1970 e 1980, a saber: *O apito da panela de pressão* (1976), realizado pelos estudantes em plena ditadura militar, *Vala Comum* (1994), de João Godoy, e *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat.

Os diretores dos filmes analisados foram convidados para enviarem seus depoimentos. Devido a compromissos e outras razões, alguns não puderam participar. Mesmo assim, oferecemos ao leitor um painel amplo, diversificado e significativo, com a presença, neste último bloco, de testemunhos de Luís Filipe Rocha, Lúcia Murat, José Pedro Charlo e Aldo Garay, Jonathan Perel, Miguel Littín, Florestano Vancini, Mari Corrêa, Germán Scelso, Luiz Alberto Sanz, Tata Amaral, cineastas que tiveram seus trabalhos analisados pelos pesquisadores que participaram deste projeto editorial.

As fases da edição foram prazerosas e assim esperamos que a leitura incentive diálogos sobre as ditaduras e sobre o fazer cinematográfico.

Os Editores

The first of these is the fact that the system is not a simple one. It is a complex system, and as such, it is not possible to predict its behavior with any degree of accuracy. The second is that the system is not a closed system. It is an open system, and as such, it is possible for information to enter or leave the system. The third is that the system is not a static system. It is a dynamic system, and as such, it is possible for the system to change over time. The fourth is that the system is not a linear system. It is a non-linear system, and as such, it is possible for the system to exhibit non-linear behavior. The fifth is that the system is not a deterministic system. It is a stochastic system, and as such, it is possible for the system to exhibit stochastic behavior. The sixth is that the system is not a continuous system. It is a discrete system, and as such, it is possible for the system to exhibit discrete behavior. The seventh is that the system is not a homogeneous system. It is a heterogeneous system, and as such, it is possible for the system to exhibit heterogeneous behavior. The eighth is that the system is not a uniform system. It is a non-uniform system, and as such, it is possible for the system to exhibit non-uniform behavior. The ninth is that the system is not a symmetric system. It is an asymmetric system, and as such, it is possible for the system to exhibit asymmetric behavior. The tenth is that the system is not a balanced system. It is an unbalanced system, and as such, it is possible for the system to exhibit unbalanced behavior.



SUMÁRIO

I

Representações e Leituras

- 18** REVISITANDO DITADURAS
Denize Correa Araujo e Vitor Reia-Baptista
- 45** CRIANÇAS, MEMÓRIAS E CINEMA
Priscila Perazzo e Roberto Santos
- 63** A DITADURA BRASILEIRA REVISADA PELA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE NÃO FICÇÃO DO
PROJETO VIDEO NAS ALDEIAS
Juliano José de Araújo
- 79** FLASHES DA RESISTÊNCIA EM AÇÃO
Pedro Lapera e Rafaella Bettamio
- 100** CONFIGURACIONES DE LA VIOLENCIA DE
ESTADO EN EL CINE ARGENTINO POST-
DICTADURA
Ximena Triquell
- 124** REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DA
DITADURA MILITAR ARGENTINA
Raquel Schefer
- 152** NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LA
NARRATIVA EN NOVELA Y CINE DE LA
DICTADURA ARGENTINA
David Foster



SUMÁRIO

- 171** EL DOCUMENTAL *EL CÍRCULO* COMO EPIFANÍA
ICÓNICO-INDICIAL
Fernando Andacht
- 196** ALEGORIA, DISTANCIAMENTO E IRONIA
Vinícius Barreto
- 223** MEMÓRIAS DA DITADURA CHILENA NO FILME
BRASILEIRO *A COR DO SEU DESTINO* (1986)
Júlio Lobo
- 243** A LONGA NOITE DO MEDO E DO
ESQUECIMENTO
Cid Vasconcelos
- 266** AS RELAÇÕES DE GÊNERO NAS
REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DAS
DITADURAS
Monica Martinez e Paulo Celso Silva
- 282** DITADURAS AFRICANAS NA MÍDIA OCIDENTAL
Bruno Guimarães, Camila Cesar e Marcelo Kanter
- 302** “O HITLER AFRICANO”: O REGIME AUTORITÁRIO
DE IDI AMIN DADA NO CINEMA
Wagner Pereira



SUMÁRIO

II

Cartografias e Lugares de Memória

- 350** MONUMENTOS À DERIVA
Mauricio Lissovsky e Ana Aguiar
- 383** DITADURA MILITAR BRASILEIRA E NOVAS
FORMAS CARTOGRÁFICAS
Allysson Martins e Ana Migowski
- 403** DE JORNALISTA A ÍCONE DA DEMOCRACIA
Marco Roxo e André Bonsanto Dias
- 429** O TEATRO DA MEMÓRIA DA MORTE NO
FUNERAL DO DITADOR SALAZAR
Rodrigo Lacerda
- 454** A PROPAGANDA E O UNIVERSO AUTORAL
Sérgio Bordalo e Sá
- 480** AS REPRESENTAÇÕES DA AUSÊNCIA
Maria Letícia Ferreira e Francisca Michelon
- 498** LANDSCAPES OF DICTATORSHIP IN FILM
Graça Corrêa
- 522** GEOGRAFIA DE ENCONTROS
Ana Catarina Pereira
- 540** GEOGRAFÍAS ESPACIALES
Irene Chauvin
- 560** CHILE (11/9/1973 – ...): A PERSISTÊNCIA
DA MEMÓRIA
Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris



SUMÁRIO

III

Resistências e Enfrentamentos

- 580** IMPRISONED EURIDICE/ENSLAVED GREECE
Mikela Fotiou
- 601** RESISTÊNCIA COMO MARGINALIDADE
DESCENTRADA E O FILME ETNOGRÁFICO COMO
ESCRITA PERFORMATIVA
Ricardo Seiya
- 628** FILMANDO CLANDESTINAMENTE NA DITADURA
PINOCHETISTA
Alexsandro de Sousa e Silva
- 649** LA FOTOGRAFÍA ARGENTINA DURANTE EL
PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL
Thomas Shalloe
- 667** RELAÇÕES DIALÓGICAS NO FILME MANHÃ
CINZENTA (1969) DE OLNEY SÃO PAULO
Irene Machado
- 688** A TOMADA EM SAPÉ: UMA ANÁLISE DOS
ARQUIVOS VISUAIS DE CABRA MARCADO
PARA MORRER
Patrícia Machado
- 710** MEMÓRIAS DO EXÍLIO
Mônica Mourão
- 735** DOCUMENTÁRIO DE INTERVENÇÃO
*Eduardo Morettin, Bárbara Framil, Francisco Miguez e
Rafael Feltrin*



SUMÁRIO

760 DEPOIMENTOS

781 SOBRE OS AUTORES

797 RESUMOS E ABSTRACTS

I Representações e Leituras

REVISITANDO DITADURAS: MEMÓRIA, HISTÓRIA E SUBJETIVIDADE

Denize Correa Araujo¹

Vitor Reia-Baptista²

A proposta deste texto é analisar três filmes que têm por tema a representação de períodos ditatoriais. Do Brasil, o filme analisado é *Hoje*, de Tata Amaral (2011), e de Portugal o ficcional *Cerromaior* de Luís Filipe Rocha (1980). O terceiro filme, *Repare Bem* (2012), que consideramos parcialmente português, por ser da diretora portuguesa Maria de Medeiros, e parcialmente brasileiro, por ser sobre a ditadura brasileira, é a ponte que liga as cinematografias dos dois países, historicamente unidos desde o ano de 1500. Enquanto o primeiro filme, ficcional, evoca o final da ditadura e o início de uma nova vida para a protagonista, o segundo versa sobre o desencanto após a Revolução de Abril e a implantação do Estado Novo, tendo como pano de fundo as notícias do rádio sobre a Guerra Civil da Espanha. O terceiro filme, documentário, enfoca a anistia brasileira pós-ditadura, ditadura que, em 2014, celebrou seus 50 anos. Ambos, Brasil e Portugal, mais uma vez interconectam seus períodos históricos. Os objetivos desta pesquisa, geral e específico, expressos no subtítulo deste texto, são, em primeiro plano, refletir como as ditaduras são lembradas e revisitadas, considerando que no futuro, quando não poderemos mais contar com testemunhas que as viven-

1 PhD em Literatura Comparada, Cinema e Artes - UCR-USA e Pós-Doutora em Cinema - UAlg - Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do PPGCom-UTP; Líder do GP CIC.

2 PhD em Comunicação e Educação; Pós-Doutor; Coordenador do Núcleo de Estudos Fílmicos e de Comunicação do CIAC; Coordenador da ESEC - Escola Superior de Educação e Comunicação da UAlg

ciaram, a memória e a história poderão recontá-las em filmes que, ficcionais ou documentais, sempre nos trazem imagens fortes que não devem ser esquecidas. Como referenciais teóricos, serão adotados os conceitos de memória e subjetividade de Beatriz Sarlo, a relação entre história e memória de Jacques Le Goff, o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs e considerações sobre memória, história e esquecimento de Paul Ricoeur. Há pontos de divergência entre os filmes, mas as convergências são elos fortes, como a revisita aos períodos ditatoriais e a criação de um tempo psicológico que se encontra nos dois primeiros filmes. O tempo e o espaço serão enfatizados nas análises dos três filmes, mas é no terceiro que o espaço se agiganta, incluindo a Europa como local de exílio e a vinda ao Brasil proporcionada pela anistia aos dissidentes políticos. O tempo da ditadura está presente nos testemunhos e é também um tempo passado-presente, assim como nos dois outros filmes.

Corpus da análise fílmica

Hoje é um filme de ficção, baseado em fatos reais, que mostra a decisão de uma das várias mulheres cujos maridos nunca mais voltaram e provavelmente foram assassinados. A protagonista decide comprar um apartamento com o valor recebido pela indenização da morte do marido, apesar de não ter sido comunicada desta e nem ter sabido do paradeiro de seu companheiro. A decisão não é fácil e a deixa perturbada, revendo imaginariamente, em tempo psicológico, seu marido que retorna e a questiona sobre sua decisão, dizendo não estar morto. Em alusão metafórica ao Brasil, a hora de iniciar nova vida é agora, hora que está expressa no título do filme, *Hoje*.

Cerromaior é a segunda longa-metragem de ficção de Luís Filipe Rocha, adaptada do romance homónimo de Manuel da Fonseca, um dos expoentes do Neo-Realismo literário português. Após uma frustrada tentativa de evasão em Lisboa, o jovem Adriano é reconduzido ao seio da sua família, dominante numa povoação alentejana onde a tradicional exploração dos trabalhadores agrícolas, em 1937, é representada pelo arrogante e prepotente primo Carlos, símbolo e sustentáculo de um salazarismo que se consolida, entre os raros ecos de liberdade vindos do exemplo da Guerra Civil de Espanha e ouvidos entre linhas dos noticiários da rádio.

Repare Bem é um documentário sobre a anistia e entrevista Denise Crispim, viúva de Eduardo Leite (Bacuri), que foi torturada estando grávida de sua filha e finalmente exilada no Chile e na Itália. Seu ex-companheiro foi assassinado aos 25 anos, assim como seu irmão. O filme foi realizado pelo Instituto Via BR, com recursos da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça do Brasil e integra o projeto “Marcas da Memória”, que foi criado em 2001 para reparação das violações aos Direitos Humanos, indenizando também as viúvas dos desaparecidos, como no caso do filme *Hoje*, de Tata Amaral.



Figura 1. Filme *Hoje*, de Tata Amaral (2011); Figura 2. Filme *Cerromaior*, de Luis Filipe Rocha (1980)



Figura 3. Filme *Repare Bem*, de Maria de Medeiros (2012)

Revisitando espaços e tempos

Um dos elos que une os filmes é a presença de um tempo psicológico que, no caso da protagonista do filme *Hoje*, é expresso através de suas lembranças que se materializam, criando um clima de tensão ao qual o espectador pode interpretar como uma volta “real” de seu marido, no início, mas logo percebe que é uma presença imaginária, fruto de tantos anos de medos e angústias que

não se dissipam facilmente e que retornam sempre que o tempo passado não permite a liberdade que o tempo presente quer e precisa. O percurso de Adriano, protagonista de *Cerromaior*, afirmar-se-á entre as sombras e os fantasmas da sua infâmia, entre o conformismo e o preconceito, a demência e o suicídio, a raiva e a confrontação, que marcam os seus contactos com os outros. Entre aqueles que se sacrificam, ou se recusam a se conformar, até ao reencontro com ele mesmo e a esperança de novos horizontes. *Cerromaior* reproduz com cuidada aderência psicológica o lento processo interior de fuga a uma realidade opressiva por parte de um jovem alentejano. À sua volta, a vila parada e o confronto entre trabalhadores rurais e os latifundiários, o clube dos senhores, a família hipócrita, a mulher abandonada, o despertar da sexualidade, o clima abafado, o horizonte sem solução, a Guerra Civil de Espanha em fundo. Actores sem experiência e actores experimentados, num clima fotográfico que foge ao realismo graças ao tom impressionista do quadro, favorecido pela paisagem alentejana (PINA, 1986, p. 194).

Segundo Paul Ricoeur, “o perdão é uma espécie de cura da memória; liberada do peso da dívida, a memória é libertada para grandes projetos. O perdão oferece um futuro à memória” (RICOEUR, p. 163). A protagonista do filme *Hoje*, Vera, subjugada pelo passado, procura um tipo de perdão para poder continuar sua vida. Contudo, o passado psicológico parece não permitir tal libertação. A interpenetração do passado-presente cria um efeito de reflexão, assim como os pensamentos projetados nas paredes do apartamento que, ainda novo, já tem seu espaço com registros passados, como se fosse quase que impossível recomeçar sem os fantasmas da ditadura. Mesmo no filme *Repare Bem* há um aprisionamento no passado, que invade as vidas das protagonistas, sempre perseguidas pelos fantasmas das torturas sofridas, do tempo de exílio e das perdas sofridas durante a ditadura brasileira. O tempo psicológico se manifesta nas lembranças quando recontadas, na tristeza estampada em suas faces e na busca por um tempo presente que possa trazer ainda a esperança de uma vida melhor após a anistia.

Outro ponto de convergência relevante é o eco que ambos os filmes revivem. Enquanto *Cerromaior* tem seu espaço penetrado pelas notícias do país vizinho, a Espanha, o filme *Hoje* tem a presença –ausente do marido de Vera,

Luiz, militante político do Uruguai, país vizinho do Brasil, que também passou por um árduo período ditatorial. Os ecos dos países vizinhos são bem enfatizados, seja pelo rádio, no primeiro filme, seja pelas imagens imaginárias da visita de Luiz ao novo apartamento, no segundo filme, trazendo consigo uma carga emotiva e política do Uruguai tão densa quanto a da ditadura de Franco que, em algumas cenas, é comparada à ditadura portuguesa, fazendo surgir uma comparação entre os dois países em relação às estratégias de reação ao sistema.

Em relação aos espaços, enquanto *Hoje* se passa dentro do novo apartamento, *Cerro maior* se passa em espaços interiores e exteriores. Os espaços mais amplos, contudo, estão no filme de Maria de Medeiros, como se a diretora portuguesa quisesse representar a América do Sul e a Europa, considerando que o exílio das duas protagonistas, Denise e sua filha Eduarda, foi inicialmente no Chile e depois na Itália. Há uma cena intertextual no início do filme, onde Sofia Loren tenta se comunicar com Marcello Mastroianni no filme *Um dia muito especial*, de Ettore Scola (1977). É uma espécie de preâmbulo ao que vai ser focalizado em seguida, com Denise na janela, lembrando de seu companheiro assassinado na prisão, em 1970, pelo exército brasileiro.

Em seus dois tipos de espaços, os exteriores e os interiores, em *Cerro maior*, poderemos ainda propor dois tipos de separação, entre espaços públicos e privados, os primeiros referentes à taberna (venda do Brissos), o café do S. Rosa e o Clube onde se reúne a elite masculina da vila. A venda do Brissos, frequentada apenas pelos camponeses, era o local de encontro destes, principalmente na altura das ceifas, quando havia dinheiro para gastar. Local de encontro e de lazer. Durante o dia a venda parecia estar quase deserta, pois o trabalho assim obrigava e os que não trabalhavam a ela não podiam ocorrer, como Mansinho, que antes das ceifas se sentava no banco exterior ao lado da porta da taberna, sem dinheiro nem para beber, nem para fumar. Este é o espaço onde repetidas vezes o vemos, ora sozinho, ora na companhia de Revel, no princípio quando este chega e, numa outra ocasião, quando este lhe oferece um cigarro e vêem chegar uma outra leva de «vagabundos» escoltados pelos dois cavaleiros da GNR. A única cena diurna filmada neste espaço ocorre quando do regresso de Maltês a Cerro maior, logo no início do filme. Local de encontro e de desabafo, este é também o local em que Maltês, num discurso

marcadamente politizado, se refere à situação da Guerra de Espanha, onde o povo miúdo pegou finalmente em armas para se livrar dos patrões e onde se confrontam as experiências comunitárias ocorridas aí, referindo a necessidade de fazer a guerra também aqui, ou quando, já no final do filme, anuncia a Revel, que vai partir de novo, mas que primeiro tem que lhe dar primeiro uma lição, anunciando o confronto que se aguardava.

Outro lugar importante no filme *Cerromaior* é o Clube, ricamente decorado ao gosto da época, com confortáveis cadeirões e sofás, onde se reúnem à noite os principais senhores da terra, os grandes proprietários rurais e os principais funcionários da administração local. É igualmente aqui que, em contraponto com a venda de Brissos, se ouve com muita atenção o desenrolar da guerra de Espanha e se comenta num discurso igualmente politizado e marcadamente de classe, favorável ao regime e às forças falangistas de Franco. Discurso que é protagonizado por Carlos Runa e onde se nota claramente o desacordo de Adriano, marcando a separação entre os dois homens e os seus mundos. Com efeito, a venda de Brissos e o Clube constituem espaços sociais diametralmente opostos, frequentados por estratos sociais que se opõem embora ocupem funções idênticas, como locais privilegiados de encontro e de conversas de conteúdo político. Aliás, estes dois espaços ocupam planos sequências importantes no desenrolar da narrativa fílmica de *Cerromaior*, numa sequência assas interessante. Logo no princípio do filme, depois das sequências que abrem o filme, após à primeira alusão a Cerromaior, dada por Revel indicando que a acção se vai localizar nesta vila, o primeiro espaço que aparece é a venda de Brissos, vista de dentro, com a câmara colocada por detrás da cabeça do taberneiro, que ao balcão vê aparecer Maltês vindo da rua. É pois este o primeiro local que visita quando da sua chegada à vila, como que a afirmar a todos que chegou, pois decerto toda a vila ficaria a saber pouco depois. E é neste local que Maltês anuncia a sua partida a Revel, cena que antecede o desfecho e a resolução desta narrativa. São estas as únicas vezes que este espaço aparece isolado, sem ligação sequencial com o clube, no princípio e no fim da película. Das outras vezes, a taberna e o clube aparecem sequencialmente ligados pelo som da rádio, onde se ouvem os êxitos musicais da altura e as notícias da Guerra Civil de Espanha e do país.

Eduarda Crispim Leite, no filme *Repare Bem*, é entrevistada na Holanda onde mora com sua família. Denise Crispim, sua mãe, deu seus depoimentos na Itália, onde reside. Ambas retornaram ao Brasil para receber o pedido de perdão do Governo Nacional e o certificado de anistia de Eduardo Leite (Bacuri), com a absolvição póstuma de seus supostos crimes. Os lugares são significativos, cada um representando um período da vida das entrevistadas. O Brasil do passado retorna agora como uma nova possibilidade, enquanto a Itália e a Holanda foram importantes pelo período de exílio, acolhendo-as para uma vida estrangeira que se tornou parte de suas personalidades e vivências, longe dos lugares onde as recordações estão evidentes. Ao serem entrevistadas, a memória enfocou novamente os acontecimentos do passado e as fez chorar e lembrar das atrocidades pelas quais tiveram que passar e pelos desafios que enfrentaram. No filme, a terceira entrevistada é a mãe de Denise e avó de Eduarda. As três entrevistadas ofereceram testemunhos raros, com muita emoção. Apesar da subjetividade presente em cada depoimento, há uma enorme carga histórica que deve ser respeitada e revisitada.

Beatriz Sarlo começa o primeiro capítulo de seu livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva* sugerindo que

o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstrução que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. ... Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. (SARLO, 2007, p. 9)

Apesar do fato de que todos os filmes ficcionais ou baseados em fatos reais podem documentar algo, é o documentário que provoca uma reação mais contundente, considerando que as entrevistas são feitas com pessoas que vivenciaram os períodos ditatoriais e podem recontar o que sofreram. Mesmo com uma subjetividade implícita e inerente, os depoimentos são elementos que remetem a um passado que deve ser revisitado e repensado. Segundo Sarlo,

a impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mas também requer que seu viés não seja esquecido em face do impacto da primeira pessoa que fala por si e estampa seu nome como uma reafirmação de sua verdade. Tanto quanto as de qualquer outro discurso, as pretensões de verdade do testemunho são isto: uma exigência de prerrogativas. Se no testemunho o anacronismo é mais inevitável que em qualquer outro gênero de história, isso não obriga a aceitar o inevitável como inexistente, quer dizer, a esquecê-lo justamente porque não é possível eliminá-lo. Pelo contrário: é preciso lembrar a qualidade anacrônica porque é impossível eliminá-la. (SARLO, 2007, p. 59)

Corroborando com a pesquisadora argentina, acreditamos que refletir sobre fatos históricos é fator de relevância. Sendo assim, o documentário da diretora Maria de Medeiros é, sem dúvida, um marco para ambas as cinematografias, portuguesa e brasileira.

Em relação ao filme de Tata Amaral, ao contrário do que se pode deduzir, ao sabermos que o *Hoje* se passa em um só lugar, devemos refletir sobre as recordações que ocupam um espaço enorme no filme, um espaço imaginário que toma proporções gigantescas e recobre o apartamento, trazendo de volta o desaparecido que se revolta até que o presente se impõe, juntamente com as resoluções de Vera, que se insurge contra suas memórias e decide que o presente chegou. Colocando um “basta” na memória e no passado, sua última cena reflete um novo espaço, de paz e de futuro.

Enquanto *Hoje* trabalha com o tempo em muitas séries de flashbacks que até permitem uma interpretação literal de “realidade”, *Cerromaior* segue uma via sequencial cronológica, mesmo quando esse tempo se sucede em espaços diferentes em tempo real, sem a utilização de elipses temporais. Neste caso, as ligações entre a acção que se desenrola sequenciada e temporalmente em espaços diferentes nos são dadas através do som. Quer seja através da música, como na sequência em que Lena sai acompanhada pela sua professora de piano e uma sua criada e nos aparece a cena de Júlia, penteando-se e espreitando pela porta da varanda do seu quarto, frente ao qual as outras mulheres passam nessa altura na rua. Ou quando Adriano e Dona Céu se beijam na gruta do jardim desta, e se começa a ouvir a canção alegre que a professora de piano canta na cena seguinte, enquanto Lena a ouve ausente olhando o espaço pela

janela. Quer seja através do som do rádio que se ouve na taberna de Brissos transmitindo as notícias da Guerra Civil de Espanha, que se ouvem sequencialmente no clube da vila onde estão os proprietários rurais e os principais agentes e funcionários da administração local.

Por outro lado, para além desta indicação, são-nos dadas outras, que nos permitem colocar a narrativa no tempo e na época histórica onde esta se inclui – o período de implantação do Estado Novo. Um desses indicadores refere-se à presença quase constante das forças da GNR. Temos por um lado, o sargento Valente, que vemos em algumas situações na casa de Carlos Runa (e só aí é visto no filme), quer combinando a actuação das suas forças na defesa dos interesses dos grandes proprietários rurais (no caso Carlos Runa), quer acompanhando este quando da aquisição de terrenos (de campos de vinha ou trigo), uma vez que estes são adquiridos em troca da liquidação de dívidas contraídas por alguns pequenos fazendeiros arruinados (o caso de senhor Francisco e do senhor Garrado), que assim são obrigados a vender as suas terras pelo preço oferecido por Carlos Runa, testemunhado pelo sargento Valente. Temos por outro lado os seus cavaleiros que, em pares se atravessam repetidamente pelos nossos olhos, na tela, e por onde a câmara se demora a acompanhá-los, quer na estrada, quer nas ruas da vila, ora isolados, ora transportando homens sem trabalho (ou sem patrão) para os calabouços do quartel, como acontece logo na abertura do filme. Temos uma sensação de opressão e de medo, que transparece ao longo de todo o filme, uma opressão, uma vigilância quase constante das forças da ordem e de outros vigilantes e informadores, uns que sabemos, como o caso do senhor Rocha, outros que nunca poderemos identificar e pelos quais os agentes e funcionários do governo local colocam ao serviço dos latifundiários rurais, verdadeiros representantes do regime, ou a quem o regime servia e a quem Doninha chama de «pulhas».

Em relação ao tempo, *Repare Bem* tende a enfatizar o tempo presente, mesmo se as recordações e lembranças povoam as entrevistas. A diretora, convidada pela Comissão da Verdade a fazer o filme, em entrevista ao site AC, sobre sua proposta, assim se posicionou:

Maria de Medeiros: Vejo este filme como uma continuação de *Capitães de Abril*, apesar dele ser um documentário bem mi-

nimalista, com apenas três pessoas entrevistadas. Acho que tem tudo a ver. Enquanto *Capitães* mostrava a chegada da democracia a Portugal, este filme mostra o reforçar da democracia no Brasil. A democracia é um sistema maravilhoso, mas é também vulnerável. Não basta plantar, é preciso depois cultivar este jardim. Atos como este de pedir desculpas aos cidadãos que foram maltratados e buscar a verdade sobre o que aconteceu no país é um ato democrático muito forte e importante. Muitos países não tiveram a coragem de fazer. Tenho admiração por isso e fico contente por ter contado esta história. (2013)

Seu cuidado com a intercalação entre os países reflete sua proposta de representar o retorno da democracia e do sentimento ético. Por outro lado, essa sua postura reflete também seu desconhecimento da falsidade midiática que impera no país. Seu filme, portanto, é um híbrido no sentido de exibir uma ética estrangeira bem intencionada e acrítica, acreditando no discurso demagógico que domina as ações governamentais do país retratado. Esse aspecto em nada desmerece o filme, que ultrapassa questões políticas e oferece relatos emocionais de pessoas que acreditaram que poderiam mudar um regime político autoritário.

Como salienta Luís de Pina a respeito da cinematografia portuguesa (1986, p. 188-193), se os primeiros filmes de Abril se revelam, algumas vezes, sem grande interesse cinematográfico, não nos podemos esquecer que estes tiveram como principal objectivo cobrir a revolução nascente e acompanhar o processo revolucionário em curso, no intuito de descobrir um país esquecido e numa clara intenção de mudar as estruturas socioeconómicas ainda presentes. Estes filmes, cada um deles, constituem um documento puro de uma época, uma reportagem viva da história. E embora “prolifera os documentários³, as reportagens, os depoimentos, em que o microfone parece dominar a câmara, seguindo uma técnica que vem dos telejornais”, todo o período que vai de 1974 a 1980/1982 pode ser considerado “como o período áureo do cinema político,

3 Para além dos documentários de intervenção e de raiz política, não nos podemos esquecer, dos documentários etnográficos como *Gentes da Praia da Vieira* (1976) de António Campos, *Bonecos de Santo Aleixo* (1977) de João e Jorge Loureiro, *Aeia, Lodo e Mar* (1977) de Amílcar Lyra, *Cavalcada Segundo S. João Baptista* (1976) e *Argozelo* (1977) de João Matos Silva, continuando a veia etnográfica de Trás-os-Montes dos já falados *Vilarinho das Furnas* (1971) de António Campos, tal como *Mascaras* (1976) de Noémia Delgado, *Festa, Trabalho e Pão* em Grijó de Parada de M. Costa e Silva e *Gente do Norte* (1977) de Leonel Brito (PINA, 1986, p. 193).

da intervenção, mas muitas vezes afastado das concepções tradicionais do espectáculo cinematográfico” (PINA, p. 192).

No entanto, nas palavras de Luís de Pina (1986, p. 194-200) e de Bernard da Costa (1991, p. 160-161): as obras *Manhã Submersa*, *Cerromaior*, *Oxalá* e *Kilas o Mau da Fita*, todas de 1980 (e estreados em 1981) marcam não só “a reconciliação com o público do austero cinema dos anos 70” (COSTA, 1991, p. 160) como marcam igualmente uma viragem no cinema português, assumida por aqueles que nos finais dos anos setenta tentavam superar “o gosto da política imediata pelo gosto de criar outro cinema” (PINA, 1986, p. 200). “Há, de facto, um riu subterrâneo que corre entre as imagens do cinema português, (...), um rio que continuou a correr depois de Abril. E a tendência histórico-política-literária, de certo modo melodramática, arrebatada, romântica, continua no som e na imagem de alguns realizadores” (PINA, 1986, p. 197) como Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro.

Mas existem também outros e muitos, que seguindo uma via inteligentemente intervencionista e atenta aos problemas sociais e políticos da actualidade, ou de todos os tempos, nos oferecem outros olhares cinematográficos sobre a nossa sociedade, passada ou presente, sobre o Homem e o mundo, sem repudiar a sua herança, esse rio que sem dúvida continua a correr, mas sem esquecer outras influências actuais. Tal é o caso de Luís Filipe Rocha, um cineasta que nasceu com a revolução de Abril, e que, embora com alguns períodos de ausência, continua a oferecer-nos olhares significativos e próprios sobre o mundo, a nossa história e a nossa sociedade. *Cerromaior*, segunda longa-metragem de ficção de Luís Filipe Rocha, rodada num período conturbado do nosso passado recente, no rescalde da Revolução, é, quanto a nós, uma imagem desencantada de como evoluiu o Portugal de Abril, uma revolução que, nas «palavras» do autor era urgente fazer, uma revolução inacabada, ou adiada, como a expressão do filme: “- E depois da Revolução? – Depois da Revolução, voltam os padrões, os mesmos ou outros”. Independentemente da mensagem profundamente política e mesmo quase propagandística deste filme, ficam as imagens de uma época de confronto entre latifundiários e camponeses no Alentejo, num período de implantação do Estado Novo.

Hoje é um filme que retrata de maneira clara a posição dos brasileiros que querem seguir adiante e encerrar esse capítulo doloroso da história nacional.

Ao contrário da Argentina, que se alimenta de seu passado cotidianamente, o Brasil não procurou vingança, não executou os militares e nem mesmo os prendeu. Em entrevista ao Estadão, Tata Amaral se posiciona:

Eu não conheço um único torturador que tenha ficado um dia preso por seus crimes. A posição do Brasil é que nós somos conciliadores porque foi feito um acordo espúrio em 1978... eu acho que para exorcizar de vez esse período, é preciso trazer à luz o nome de quem torturou. Não por uma questão de revanchismo, mas porque de outro jeito ficamos no abstrato. Falamos em tortura, mas quem torturou? Qual é o nome de quem torturou? Agiu sob as ordens de quem? Só assim podemos passar o passado a limpo e olhar para o futuro. (ZANIN, 2012).

Assim como Luís Filipe Rocha questiona o que vem após a Revolução e responde que “voltam os padrões, os mesmos e os outros”, os brasileiros estão condicionados a serem subjugados e colonizados. Quanto à cinematografia, porém, a abertura dos arquivos da ditadura, mesmo sendo farsesca, reacendeu uma revisita ao passado. Analisando por este ponto de vista, os filmes de Maria de Medeiros e Tata Amaral, por diferentes caminhos e propostas, incentivam o debate sobre a ditadura brasileira.

Um dos pontos de divergência entre os filmes *Hoje e Cerromaior* está relacionado ao espaço externo. Enquanto *Hoje* não revela nenhum espaço externo, nem mesmo em suas digressões e divagações em tempo passado, *Cerromaior* já inicia com a imagem de uma estrada numa planície ladeada de campos de cereais, que nos reporta imediatamente ao Alentejo, e um pouco mais à frente, quando Revel afirma ser de Cerromaior. Os lugares, no decorrer do filme, revelam particularidades que vão contextualizando a cena no sentido de exibir onde os diálogos se desenvolviam, onde as opiniões se diversificavam, onde a trama remetia ao discurso político e à situação de autoritarismo. Sendo assim, tanto as locações externas como internas tem grande relevância para o roteiro. Os lugares são associados aos personagens de maneira a criar um vínculo significativo de estrutura funcional. São quase personagens. Poderíamos denominá-los de luga-

res-personagens. A taberna, o Clube e os espaços privados e públicos criam uma rede de caminhos pelos quais os personagens se relacionam.

Na primeira sequência, a cena começa na taberna com o discurso de Franco e com as notícias do desenrolar da Guerra de Espanha, prolongando-se no Clube, sequência que é finalizada pelo discurso político de Carlos Runa e segue para uma outra sequência, na sala ao lado, com Adriano que abandona a sala principal depois das palavras do seu primo, acabando por receber e estabelecer com Doninha a sua primeira e única conversa. Na segunda vez, a sequência começa no clube onde se ouve em silêncio as notícias desportivas, segue pela taberna, com as notícias da guerra e o discurso político de Maltês (em jeito de conversa com Revel), voltando de novo à sala anexa do clube, onde Adriano joga paciências com as cartas. O clube volta de novo a aparecer, logo após a aquisição das terras de Garrado por Carlos Runa, quando Doninha ali entra, num espaço que não era o seu e que lhe era de todo vedado, exigindo que o servissem, uma sequência que antecede a cena culminante deste filme. Em relação ao tempo de duração das sequências filmadas nestes dois espaços, o paralelismo mantém-se quase idêntico, com dois grandes planos sequências, o primeiro no clube, prolongando-se na sala anexa com Adriano e Doninha, e o segundo na taberna, com a conversa entre Maltês e Revel.

De decoração austera e funcional, o Café do Rosa aparece-nos apenas uma vez, quando Rocha anuncia a Adriano que Antoninha tinha um amante, engano que, de certo modo, dita o destino desta. De qualquer modo, é aqui que se reúnem durante o dia a classe média e a pequena burguesia urbana local, de funcionários e pequenos agricultores. Do que falam? De Lisboa, da vida de Lisboa e da abundância e variedade e de coisas que lá se podem encontrar, dos gelados, dos refrescos, em contraponto com o marasmo e a austeridade de Cerromaior, onde só se poderia encontrar cerveja, pirolitos e capilé.

Os espaços privados que nos aparecem em *Cerromaior*, referem-se às casas de Adriano (a Casa Vã), à casa de Carlos Runa e à casa de D. Céu. Estas são os espaços interiores das habitações que nos são descritas visualmente com maior ou menor pormenor, principalmente as duas primeiras e todas elas referentes aos lares das classes dominantes. Nestas destacam-se mobiliário rico e austero, rodeados numa profusa decoração que parece atravessar o gosto de várias épocas, e onde se destacam alguns quadros com motivos mundanos e

religiosos nas paredes de salas e corredores, o que confere maior realismo à transposição histórica da época que pretende representar.

Da Casa Vã, situada no largo, o lugar mais nobre da vila, conhecemos parte da fachada, e parte do interior do piso superior. A sala de estar aparece-nos duas vezes, com as paredes quase cobertas por quadros e fotografias dos antepassados da família, onde se destaca a fotografia do avô de Adriano, e que ocupa em último plano uma posição central ao longo dos enquadramentos seguintes, quando no primeiro encontro com a avó, personagem a que ela faz referência “se o seu avô fosse vivo” e que se mantém presente enquanto a câmara se move em torno de Adriano e do padrinho, imagem que faz a ligação com a sequência seguinte do escritório de Carlos Runa, pois é idêntica à que se encontra na casa de Adriano. A casa de Carlos Runa ocupa um maior espaço na acção desta narrativa fílmica, em dois espaços distintos. Primeiro o escritório de Carlos Runa, no piso térreo, que nos aparece logo no início, quando Carlos sai do escritório com o sargento Valente e a câmara os acompanha num *travelling* para trás, até à porta de saída. O escritório de Runa aparece-nos em mais duas sequências ao longo do filme, quando da aquisição das terras de Francisco e Garrado. Filmado em vários planos, destacam-se a imponente secretária, em cima da qual se destaca uma grande águia de bronze, grande e confortável cadeirão de Carlos, um espaço confortável mas oprimente, onde proliferam as cores escuras, com alguns quadros e o retrato do avô, no centro por detrás da secretária. Do piso superior registramos a longa e imponente mesa da sala de jantar e o espaço de lazer, confortavelmente mobiliado e profusamente decorado. Este é constituído pela sala de estar e uma outra sala a ela anexa onde se encontra o piano e que nos é plenamente visualizado através de um *travelling* para trás, até se fixar num plano aproximado de uma das criadas que aguarda no corredor.

Da casa de D. Céu, apenas ficamos a conhecer o seu quarto e o extenso jardim da casa, ao estilo romântico e onde aquela nos aparece a ler, sentada num banco de pedra e mais tarde, já na companhia de Adriano em duas sequências intervaladas. O quarto, profusamente decorado, de cores claras e voluptuosas, aparece-nos apenas numa só ocasião, já perto do desfecho do filme, através de um *travelling* demorado que a câmara faz por todo um dos lados do

quarto até chegar à cama que enquadra D. Céu com Adriano. Contrastando com este espaço, da casa de Garrado ficamos a conhecer apenas o quarto, envoltos numa semipenumbra que acompanha a ideia de morte e produz à sequência um acentuado pendor dramático.

Dos espaços exteriores da vila, as suas ruas são-nos parcialmente reveladas através dos passos de Adriano, que se dirigem preferencialmente para a casa de D. Céu, ou para a zona do morro do Castelo, um espaço marginal e de ruptura com o espaço interior da vila, das suas ruas e do largo, uma espécie de limbo onde vive a população que de certo modo é colocada à margem da sociedade local. Em oposição a este espaço, o largo, amplo, ocupa igualmente neste filme uma posição central na vida social da vila. Espaço nobre, à volta do qual se localizam as casas de Carlos e de Adriano, o quartel da GNR (numa das ruas que limita o largo e a taberna), constitui ao mesmo tempo um espaço de passagem, de chegada e de partida das personagens desta narrativa. É lá que se encontram quando chegam, Maltês, Revel e Mansinho. É lá que chega e que parte o autocarro que trás Adriano de volta à vila e é lá que ele embarcará de novo para Lisboa. É igualmente neste espaço nobre que veremos os camponeses serem escolhidos para as ceifas. É este espaço que Antoninha abandona e atravessa, rumo ao seu destino final. Um espaço continuamente vigiado pelos olhos do regime e de Carlos Runa através dos soldados da GNR, tal como o são igualmente os espaços exteriores à vila, dos campos de trigo às estradas. O espaço limita e controla os passos e o destino dos seus habitantes, controla a posição que ocupam no tecido social, controla as suas formas de subsistência e condiciona a sua liberdade. O espaço de Cerromaior é um espaço de prisões, em oposição ao espaço ausente de Lisboa que aparece neste filme como um lugar de respiração e de vida, ou de fuga.

Ao invés dos diversos lugares-personagens do filme *Cerromaior*, espaços esses por onde circulam os habitantes e consequentemente por onde passam as informações sobre os processos políticos de Portugal e da Espanha, no filme de Tata Amaral o espaço significa um renascer, uma esperança de uma nova vida, mesmo que povoada pelo fantasma do passado, representado pela volta imaginária de Luiz, no apartamento que a mesma adquiriu com a indenização dada às viúvas pelo assassinato ou desaparecimento de seus maridos.

Vera não tem certeza da morte de Luiz, o que o faz voltar à sua vida. Ao mesmo tempo, ela quer encerrar essa rotina cansativa e iniciar um período mais feliz, o que transparece no final do filme. Metaforicamente analisado, o filme pode ser interpretado como uma esperança de futuro melhor, o que coincide com a visão de Maria de Medeiros em seu filme. *Repare Bem*, com seu título de duplo sentido, ou seja, “preste bastante atenção” ou o segundo significado, do verbo reparar, corrigir, referente ao processo de anistia e pedido de perdão, trabalha com a redemocratização (no entender de sua diretora), no sentido de “reparar bem” os erros do passado. Os lugares representam os caminhos não escolhidos, que exigiram novos aprendizados, de idiomas, de hábitos culturais, de mudanças de pontos de vista.

Sarlo, em seu capítulo “Visões do Passado”, sugere que as visões do passado, segundo a fórmula de Benveniste, “são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível... Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro” (SARLO, 2007, p. 32). Esses comentários podem ser adotados para explicar o filme *Hoje* tanto em sua narrativa com muitas falas quanto na evocação do passado que está impregnado nos pensamentos e memórias da protagonista. O passado, voltando à tona em *Repare Bem*, faz com que as protagonistas entrevistadas reconstruam lugares e tempos, ressuscitem recordações, e recriem suas “visões do passado” que, apesar de adormecidas por algum tempo, em espaços no exterior, novamente ressurgem com força e emoção no decorrer do filme.

Tomando o caminho de uma explicação dos processos ditatoriais, podemos citar Sarlo quando esta nos exorta a entender e lembrar o passado:

Durante a ditadura militar, algumas questões não podiam ser pensadas a fundo, eram examinadas com cautela ou afastadas à espera de que as condições políticas mudassem.... é evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar à outra etapa, encerrando o caso mais monstruoso de nossa história. .. A questão do passado pode ser pensada de muitos modos e a simples contraposição entre memória completa e esquecimento não é a única possível. Parece-me necessário avançar criticamente além dela, sem dar ouvidos à ameaça de que se

examinarmos os atuais processos de memória estaremos fortalecendo a possibilidade de um esquecimento indesejável. Isso não é verdade. (SARLO, 2007, p. 19-21)

A abertura dos arquivos da ditadura tem suscitado uma revisita à história brasileira e, conseqüentemente, uma tomada de posição. Como sugere Sarlo, há os que “mantém a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar à outra etapa” (SARLO, 2007, p. 19-21).

Os filmes em análise, *Hoje e Repare Bem*, estão incentivando ambos os processos: de reavivar a memória e de iniciar novo período. As protagonistas dos mesmos sofrem um processo doloroso de lembrar: Vera, personagem ficcional, interpreta o que procura encenar, ao passo que as três entrevistadas por Maria de Medeiros devem realmente voltar ao passado. Como sugere Maurice Halbwachs: “as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios” (1990, p. 49).

Cerromaior, sem dúvida, colabora para a continuidade de uma memória coletiva que deve analisar histórica e politicamente um passado que não deve ser repetido, mas deve ser revisitado. Segundo Halbwachs, “os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo” (2004, p. 71).

Os três filmes analisados podem ser considerados documentos que irão constituir o acervo histórico do passado do Brasil e de Portugal em seus distintos períodos ditatoriais.

Adaptações e Ligações

Cerromaior e *Hoje* são adaptações. O primeiro é uma adaptação da obra homônima de Manuel de Fonseca, que em entrevista⁴ referiu que entregara o livro (*Cerromaior*) a Luís Filipe Rocha porque, depois de ter visto o seu anterior filme *A Fuga*, tinha ficado convencido que aquele homem tinha mão,

4 Em entrevista a António Tavares Teles na revista *Arte e Opinião* em 1981.

“Isso não é fácil de fazer à escrita, nem em poesia, nem em romance, nem em cinema. E ele faz essas cenas com simplicidade, um sentido de síntese e uma austeridade notáveis. (...) Este tipo pode falar do Alentejo, que tem isso tudo, não é?”. Por isso acrescenta que “a sensação ao ver o filme foi a de ver uma coisa inédita. Não a que eu escrevi, mas uma outra, que eu poderia ter escrito. Não vejo o meu romance ali. Vejo qualquer projecção dele que eu não escrevi. Isso torna-me aderente ao filme como quem vê uma coisa nova. Afinal eu poderia ter escrito assim” (DUARTE, 1981).

O diretor Luís Filipe Rocha responde à interpelação no *Jornal de Letras*:

O livro foi o meu ponto de partida e é sabido que, em arte, o que conta é o ponto de chegada, o resultado final. Neste caso beneficie de um material já de si riquíssimo: o livro de Manuel da Fonseca e o Alentejo. Não sei se os mereci, pois o filme é sem dúvida uma pessoalíssima visão de ambos. Não me preocupam questões de fidelidade e montei uma obra minha. Fui fiel apenas a mim próprio. Se errei a culpa é minha. Mas se eventualmente acertei, então, sim, devo-o também a Manuel de Fonseca e ao Alentejo. A minha preocupação maior ao fazer o *Cerromaior* foi ser autêntico, expressar-me o mais profundamente que sou capaz, aqui e agora, sem querer ganhar a ninguém em particular, e muito menos a todos em geral. Respeitei o livro na exacta medida em que sem o livro eu teria feito outro filme. Trata-se de uma «lapalissada», que serve para afirmar que respeitei o livro na exacta medida em que me respeitei como autor. Creio que é a melhor homenagem que posso fazer ao Manuel da Fonseca. (DUARTE, 1981)

O filme *Hoje* é uma adaptação do livro *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi. Entretanto, assim como Luís Filipe Rocha, a diretora Tata Amaral idealiza “seu” filme, passando suas impressões ao roteirista Jean-Claude Bernardet e aos co-roteiristas Rubens Rewald e Felipe Sholl, que adaptam o texto de origem em uma espécie de transcrição. Adaptações não necessariamente precisam ser fiéis às suas fontes e sim integrá-las com suas próprias observações e seus próprios enfoques sobre o tema. A literatura sempre foi fonte de adaptações ao cinema, mas as mídias diferem e requerem suas próprias identidades.

O pesquisador Robert Stam se manifesta em relação às adaptações:

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance

para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2009, p. 20)

Muitos pesquisadores analisaram adaptações literárias para o cinema, alguns sugerindo fidelidade aos textos de origem, outros incitando o debate com conceitos diversos de recriação, transcrição e até hipercriação. Haroldo de Campos também conceituou adaptações como processos independentes:

para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004, p. 35)

Em seu texto “Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Stam explicita:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação). Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais,

com interesses específicos.... Noções de dialogismo e intertextualidade, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador. (STAM, 2008, p. 27-28)

A adaptação dos dois filmes aqui analisados sugere que houve uma “intertextualidade” (no sentido conceitual de Julia Kristeva) entre as mídias, sendo que, ao invés da passagem de uma mídia a outra, as duas se intercalam, criando uma interação de vozes polifônicas (usando aqui o conceito de Mikhail Bakhtin) que traz os ecos do livro, ao mesmo tempo em que o recria e transcria. O mesmo pode ser dito sobre o tema de ambos, que revisita as ditaduras sem, no entanto, procurar uma “fidelidade” impossível de ser adquirida.

No caso do filme *Cerromaior*, a intertextualidade é abrangente, por incluir um estilo que o diretor admira. Sobre a adaptação de um clássico do Neo-Realismo Luís Filipe Rocha afirma:

Tenho 33 anos e guardo do Neo-Realismo a memória comovida de algumas das obras capitais da minha adolescência. Nada mais. Faço cinema nos anos 80. Não me preocupam as modas nem as correntes estéticas. Faço como sei e vivo e sinto no meu tempo. Culturalmente preocupa-me a cultura portuguesa num momento em que nos querem fazer ser mais europeus do que nunca (ou brasileiros...) Nada tenho contra isso, desde que não me roubem o ser também e sobretudo português. O meu filme é, pois, um filme que tenta erguer uma imagem cinematográfica genuinamente portuguesa, a partir daquilo que a realidade e a história do nosso país têm de mais intimamente seu (nosso!). Tem sido esse o meu trabalho e o da maior parte dos meus colegas. Cada um pelo seu próprio caminho, cada um com a sua voz particular, creio que todos trabalhamos mais ou menos no mesmo sentido. *Cerromaior* é uma minha contribuição, como cineasta, para a identidade própria da cultura portuguesa. (DUARTE, 1981)

Tata Amaral, diretora de *Hoje*, em sua entrevista com Luiz Zanin do Jornal Estadão, fala da origem de seu filme, e de sua identificação com cenas do livro e sua adaptação:

Tudo parte do livro de Fernando Bonassi. Na verdade, uma parte do livro me tocou. Quando ela fala em suicídio. Ela fala que sen-

tia tanta falta dele que poderia se suicidar. E, nesse ponto, o livro me agarrou. Não por acaso. Eu perdi o pai da minha filha desse jeito. Eu tinha 19 anos. O livro era uma plataforma para falar da ausência. Como você convive com a ausência de uma pessoa querida? A outra coisa é que a estrutura do livro batia com a pesquisa sobre relato que eu estava fazendo na época. Vi que a adaptação poderia seguir essa linha de um relato não-linear, que era o que me interessava... O interesse em lembrar de um passado que todos nós queremos esquecer. Só que, para esquecer, é preciso lembrar dele, paradoxalmente. (ZANIN, 2012)

Os dois diretores, estimulados pelos livros e pelos rumos de seus países, produziram filmes que falam da identidade e da cidadania, que provocam debates, que reativam a memória e que, cada um à sua maneira, revisitam períodos conturbados, de medos e incertezas. Ambos os diretores, Tata Amaral e Luís Filipe Rocha, conquistaram seu estilo próprio, expressando assim em suas imagens suas preferências e vivências.

O filme-ponte entre os dois outros analisados também compartilha o mesmo sentimento de liberdade, de expressão genuína em prol da memória histórica e do compartilhamento que os três filmes do *corpus* desta pesquisa sugerem. São filmes premiados de diretores consolidados. *Cerro maior* obteve o Grande Prémio do Festival Internacional da Figueira da Foz, em 1980 e o Prémio Colón de Ouro no Festival de Cinema de Huelva, em 1981. *Hoje* foi o filme premiado do Festival de Brasília em 2011, sendo que a atriz Denise Fraga (Vera) recebeu o Troféu Candango de Melhor Atriz. *Repare Bem* foi vencedor de três prêmios no Festival de Gramado, incluindo o Kikito de Ouro de 2013, e o prêmio de melhor filme da seção estrangeira para o júri e os críticos.

Conclusão

Os três filmes analisados podem ser denominados de filmes-documento. Segundo Jacques Le Goff,

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhe-

cimento de causa ... montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 1996, p. 545-548)

A memória e suas associações têm suscitado temas de pesquisa de teóricos e estudiosos nas áreas de Comunicação, História, Psicanálise e afins. As opiniões e conceitos nem sempre convergem, considerando a multiplicidade dos pontos de vista e enfoques. Contudo, os subtemas mais controversos são os relacionados à memória subjetiva, memória individual e coletiva, à lembrança e aos testemunhos em primeira pessoa. Halbwachs assim se posiciona: “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2004, p. 75-76). Seu conceito de lembrança pode ser adaptado para o filme-ponte *Repare Bem*, onde as entrevistadas estão afastadas das cenas que estão relatando, tendo assim interferências várias, de suas vidas em outras culturas, de suas experiências pessoais que trazem de volta um amargor difícil de ser superado e de suas resoluções de fazer justiça aos envolvidos nos massacres que tiraram as vidas de seus entes queridos. A anistia, com certeza, e especialmente póstuma, não poderá de maneira nenhuma compensar pelas perdas.

Em relação à memória individual, Halbwachs acredita que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990, p. 49). Novamente seu conceito de memória individual e coletiva se aplica ao filme de Maria de Medeiros. As entrevistadas falam de suas experiências individuais, mas as mesmas são compartilhadas por muitos militantes, formando

assim uma cadeia de eventos que formam uma memória coletiva. Apesar do distanciamento, as vivências durante a ditadura podem encontrar eco em outros que também foram engajados nas causas contra a ditadura. Em relação ao ponto de vista que o autor cita, acreditamos ser relativo a cada indivíduo, considerando que alguns militantes se comportaram de maneira mais radical que outros e assim a subjetividade é individual.

Questões de subjetividade são bem explícitas nos pensamentos e conceitos de Sarlo:

Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apóiam na visibilidade que “o pessoal” adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais. Se há três ou quatro décadas o “eu” despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seriam interessantes de examinar. É disso que se trata, e não de questionar o testemunho em primeira pessoa como instrumento jurídico, como modalidade de escrita ou como fonte da história, na qual em muitos casos ele é indispensável, embora crie o problema de como exercer a crítica que normalmente se exerce sobre outras fontes. (SARLO, 2007, p. 21)

Sarlo não invalida os testemunhos e sim os coloca em relativização por analisar também a mudança social que fez com que o “eu” tomasse seu lugar nas redes sociais, nas interações de amizade e mesmo na intranet e suas opções no trabalho e nas profissões. A proliferação de *gadgets* eletrônicos e a facilidade na transmissão de mensagens mudaram radicalmente a comunicação social. Os *selfies* se tornaram uma maneira rápida e eficiente de exibir habilidades, de discutir trivialidades e de enviar imagens cotidianas sem valor. A mudança se reflete hoje nas diversas instâncias comunicacionais, tornando as opiniões individuais manifestações públicas. Os diários, antes tão escondidos e guardados com chave, hoje são enviados a amigos e mesmo a desconhecidos. Apesar da crítica implícita de Sarlo à supervalorização dos testemunhos, seus comentários sobre a memória, mesmo sendo parcialmente contraditórios, explicitam a necessidade histórica e de exercício de cidadania que devem ser exercidos pelos testemunhos.

A memória é um bem comum, um dever (como se disse no caso europeu) e uma necessidade jurídica, moral e política. Além da aceitação dessas características, é bem difícil estabelecer uma perspectiva que se proponha a examinar de modo crítico a narração das vítimas. Se o núcleo de sua verdade deve ser inquestionável, também seu discurso deveria ser protegido do ceticismo e da crítica. A confiança nos testemunhos das vítimas é necessária para a instalação de regimes democráticos e o enraizamento de um princípio de reparação e justiça. Pois bem, esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordável. Sobretudo porque, em paralelo e construindo sentidos com os testemunhos sobre os crimes das ditaduras, emergem outros fios de narrações que não estão protegidas pela mesma intangibilidade nem pelo direito dos que sofreram. (SARLO, 2007, p. 47)

O elemento mais importante em todos os conceitos de memória e de democratização e cidadania é a revisita aos períodos ditatoriais, desde que esta revisita seja crítica e relativizada, evitando o maniqueísmo de rotular os considerados bons e os considerados maus. Essa dicotomia não se justifica. A revisita, como conhecimento do passado e preparação do futuro, pode ser uma ferramenta importante no processo de instauração de novos procedimentos que levem os países com passados ditatoriais a analisar com mais clareza e discernimento suas ações políticas e sociais. No futuro, quando não mais contaremos com testemunhos que vivenciaram as ditaduras, acreditamos que será através dos filmes que o passado será conhecido. Sendo assim, filmes que representam processos autoritários são relevantes, sejam eles ficcionais, baseados em fatos reais ou documentários.

Ricoeur proferiu uma palestra intitulada “Memory, history, oblivion” na Conferência Internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”, em 8 de março de 2003 em Budapeste. Nessa ocasião, teceu diversos comentários sobre memória, história e esquecimento, que podem ser aplicados à nossa pesquisa:

a questão do dever de memória ou de outros problemas cruciais que apelam a uma política da memória – anistia vs crimes imprescritíveis - podem ser colocados sob o título da reapropriação do passado histórico por uma memória instruída pela história, e

ferida muitas vezes por ela. ... Se a tratarmos de um modo não linear mas circular, a memória pode aparecer duas vezes ao longo da nossa análise: antes como matriz da história, se nos colocarmos no ponto de vista da escrita da história, depois como canal da reapropriação do passado histórico tal como nos é narrado pelos relatos históricos... A memória coletiva não está privada de recursos críticos; os trabalhos escritos dos historiadores não são os seus únicos recursos de representação do passado; concorrem com outros tipos de escrita: textos de ficção, adaptações ao teatro, ensaios, panfletos; mas existem igualmente modos de expressão não escrita: fotos, quadros e, sobretudo, filmes (pensemos em *Shoah* de Claude Lanzmann, em *A Lista de Schindler* de Spielberg). ... O esquecimento é, certamente, um tema em si mesmo. Diz respeito à noção de rasto: rastros cerebrais, impressões psíquicas, documentos escritos dos nossos arquivos. O que a noção de rasto e esquecimento têm em comum é, antes de tudo o mais, a noção de apagamento, de destruição. Mas este processo inevitável de apagamento não esgota o problema do esquecimento. O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. De uma certa forma, essa indisponibilidade encontra a sua explicação ao nível de conflitos inconscientes. (RICOEUR, 2003).

Há diversas implicações na palestra de Ricoeur que dizem respeito ao tema de nossa pesquisa. Em primeiro lugar, o dever de memória como reapropriação do passado histórico, dever esse que está presente nos três filmes do *corpus*. Em segundo lugar, em relação à memória coletiva que, como cita o autor, não se recria somente pelos historiadores e sim por diversas mídias incluindo filmes, o que é nosso caso. Talvez o cinema seja a mídia mais apropriada para a perpetuação da memória histórica, considerando que trabalha com imagens em movimento, diálogos, reflexões, *plongées*, trilhas sonoras, elipses, *flashbacks* e pontos de vista múltiplos e simultâneos, sendo a mídia mais completa para a transmissão de eventos passados e de posturas críticas diversas, produzindo um caleidoscópio de possibilidades de leituras, interpretações e posicionamentos. Em terceiro lugar, no que o texto da palestra menciona sobre o esquecimento, ou seja, a noção de rastros e arquivos mentais, especialmente sobre que o autor denomina de polo ativo na busca de memórias.

O filme *Cerromaior* evoca lugares e tempos que refletem a situação daquele determinado momento histórico, quando Portugal e Espanha estavam sob jugos autoritários. *Hoje* busca o esquecimento sem sucesso; o “polo ativo” não permite o apagamento de sua memória. *Repare Bem* reflete as três instâncias: se reapropria do passado em modo de memória circular, tendo vivido a história da ditadura no passado e agora tendo que reconstruí-la; documenta um momento trágico através de imagens fortes e de grande emoção; e rememora situações dolorosas para cumprir seu dever de cidadania.

Concluimos este texto com uma citação de Le Goff que encapsula concisamente o tema desta pesquisa: “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores” (LE GOFF, 1996, p. 535).

Referências

- BAPTISTA-BASTOS, A. *O Filme e o Realismo*. Porto: Porto Editora, 1979.
- CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”. In. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, J. B.. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1991.
- DUARTE, M. J. ‘Luís Rocha sobre Cerromaior’. *Jornal de Letras*, Lisboa, 1981.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- _____. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. 4ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- MEDEIROS, M. de. “Entrevista AC”. *Adoro Cinema*, 22 de agosto de 2013. Disponível em <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-103831/> Acesso em: 18 mar. 2016.
- PINA, L. de. *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa América, 1986.
- REIA-BAPTISTA, V. “Linguagens Fílmicas, Cinema e Pedagogia da Comunicação”. *Revista Comunicar*, Huelva, n. 4, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. “Memory, History, Oblivion”. Palestra Budapeste. March 3, 2003. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia Acesso em: 20 abr. 2016.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras e Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2007.

STAM, R. *A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2009.

_____. “Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, jul/dez. 2006. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004> Acesso em: 25 jun. 2016.

ZANIN, L. “Entrevista Tata Amaral”. *O Estado de São Paulo*. 22 nov 2012. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/hoje-entrevista-com-tata-amaral/> Acesso em: 28 mai. 2016.

Referências Audiovisuais

CERROMAIOR. Portugal, 1980. Luis Filipe Rocha.

HOJE. Brasil, 2011. Tata Amaral.

REPARE Bem. Portugal/Brasil, 2013. Maria de Medeiros.

CRIANÇAS, MEMÓRIAS E CINEMA: REVISITANDO AS DITADURAS MILITARES LATINO-AMERICANAS DA DÉCADA DE 1970

Priscila Ferreira Perazzo¹

Roberto Elísio dos Santos²

Uma das características dos governos autoritários que dominaram a cena política de países latino-americanos ao longo dos anos 1970 foi a censura à expressão artística. Naquele momento não se veiculava nada que não fosse permitido pelos regimes. Mas, com o final das ditaduras e o advento da sociedade democrática, o cinema latino-americano passou a produzir inúmeros filmes, sobretudo películas que retratavam esse período sombrio da história recente. Foram realizados documentários ou filmes de ficção que tiveram os horrores dos regimes militares como tema. Entre outros fatores, um dos que mobiliza essa filmografia foi a tentativa de impedir que esses fatos caíssem no esquecimento, ou seja, a possibilidade pelo cinema da preservação da memória, da lembrança constante daquilo que não se queria lembrar, mas não se deveria esquecer.

Em certa medida, evocar a lembrança parece ser uma das funções da imagem em nossa sociedade. E o cinema se torna um dos meios pelo qual a

1 Doutora em História Social pela USP, professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), coordenadora do Laboratório Hipermídias/Memórias do ABC da USCS.

2 Livre-docente em Comunicação pela ECA-USP e professor da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS).

memória se expressa e se comunica, pelo qual deixa a ilusão de que o esquecimento se esvai entremeado nas imagens. Como nos adverte Boris Kossoy (2004, p. 50) que, mesmo pensando a imagem fotográfica, nos auxilia na interpretação da imagem fílmica, “dentre as diferentes formas de informação transmitidas pela mídia, as imagens, em geral se constituem num dos sustentáculos da memória”. As lembranças precisam ser evocadas e, por isso, às vezes, se apoiam em testemunhos (HALBWACHS, 1990). Nesse sentido, podemos revisitar as histórias das ditaduras latino-americanas tendo a evocação da memória pelo cinema.

Todavia, não consideramos aqui que tais filmes sejam testemunhos no sentido tradicional do termo (atestar algum acontecimento verídico), que o considera como a expressão da verdade. Pelo contrário, pretendemos discutir as narrativas ficcionais trazidas pelo cinema, que não são nem menos, nem mais verdadeiras que as experiências vividas. Mas, como suportes da memória, nos permitem lembrar esses períodos históricos uma vez que nos trazem o passado por meio de um relato. As narrativas, mesmo a ficcional, – em especial o cinema, que emprega elementos como cenografia e figurinos que remetem a um determinado tempo histórico – têm o poder de recriar o passado. De acordo com Ferro (1992, p. 13):

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém.

Paranaguá (1985, p. 90), ao questionar a existência de um cinema latino-americano, considera que “os cinemas da América Latina, assim no plural, raramente se comunicam entre si, apesar ou por causa do seu desenvolvimento desigual e descombinado”. Porém, como muitos desses países passaram pela experiência histórica traumática dos regimes repressivos, diversos filmes realizados desde os anos 1980 passaram a abordar esse tema e vários deles, sob a mesma perspectiva: a da memória do ressentimento, como *Pra frente Brasil* (Brasil, 1982, de Roberto Farias), dirigido em 1982 por Roberto Farias, que aborda a tortura e a brutalidade nos “anos de chumbo”.

Maria Stella Bresciani e Márcia Naxara (2001, p. 9) nos trouxeram essa ideia de memórias e ressentimentos quando se preocuparam em discutir o “avesso da face historicamente datada da obrigação da memória, essa memória involuntária construída como estratégia de luta”. As autoras, organizadoras de um colóquio sobre o tema em 2000 na Unicamp, que deu origem à publicação *Memória e (res)sentimento* (2001), fizeram o seguinte questionamento: como podemos separar as memórias de sentimentos negativos das evocações sombrias das nossas lembranças e das inquietações terríveis da história?

Por sua vez, os estudiosos do cinema e da memória na Comunicação, também se perguntam sobre como as memórias transitam pelas mídias, provocando as lembranças ou os esquecimentos de acontecimentos das nossas vidas, que se transformam em outras memórias, que se impõem de forma material como os filmes, e expõem, por meio dessa linguagem, o que é guardado no interior recôndito e, muitas vezes, ressentido.

Pensando nisso, foram selecionados quatro filmes do cinema latino-americano para serem analisados nesse texto, uma vez que são entendidos como produtos da memória nas mídias, que reconstroem episódios históricos, como as ditaduras da década de 1970 em países como Brasil, Argentina e Chile, e que aparecem como uma memória discursiva de um período, de um grupo e, mais, de personagens caracterizados por crianças: *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006, com direção de Cao Hamburger), *Kamchatka* (Argentina, 2002, de Marcelo Pineyro), *Infância clandestina* (Argentina, 2011, realizado por Benjamin Ávila) e *Machuca* (Chile, 2004, dirigido por Andrés Wood), são produções cinematográficas latino-americanas inovadoras por tratar da memória do obscurantismo ditatorial pelo olhar infantil, contrapondo violência e inocência, sentimento e ressentimento.

Essas produções cinematográficas são expressões da memória que revelam a recordação da afronta, não acompanhada do desejo de vingança, como se caracteriza o ressentimento, mas de uma metáfora do vingar-se ao provocar a evocação de uma memória, uma lembrança que não se esquece. Esse parece ser o papel do cinema nesse momento, que reelabora um sentimento reservado de qualquer ofensa e permite uma lembrança, mesmo que dolorosa, daquela palavra, acontecimento ou ato ofensivo. A ofensa foi o sistema opressivo

das ditaduras que provocou a exclusão dos direitos à cidadania. A ofensa foi a orfandade de crianças que tiveram seus pais violentamente arrancados de suas vidas, tenha sido pelo assassinato ou pelo desaparecimento desses militantes. A ofensa foi a solidão desses meninos, foi a infância abortada pela clandestinidade, foi o encontro precoce com a morte de pessoas queridas. A ofensa foi a perda inclemente da liberdade.

Certo que estas não foram as únicas produções cinematográficas realizadas no século XXI que abordaram o tema de regimes ditatoriais a partir do olhar infantil. No filme romeno *Como eu festejei o fim do mundo* (Romênia, 2006, de Catalin Mitulescu), por exemplo, um garoto de 7 anos é testemunha e, ao mesmo tempo, pivô da queda do ditador Nicolae Ceausescu, nos anos 1980. Já em *A culpa é do Fidel!* (França, 2006, da diretora Julie Gavras), cuja trama se passa na França, no início dos anos 1970, uma menina de 9 anos atribui ao líder cubano, por influência da faxineira que foi exilada de Cuba, o fato de se sentir abandonada pelos pais, intelectuais engajados, sempre envolvidos em discussões políticas. Neste filme, há vários pontos de contato com os filmes *Machuca* e *Infância Clandestina*. No primeiro, uma mesma cena se repete na sequência em que o menino assiste pela televisão ao golpe contra o presidente chileno Salvador Allende. No segundo, o menino assiste pela televisão a notícia de que seu pai fora morto em confronto com militares, sendo considerado o líder do movimento *Montoneros*³, contra a ditadura, em 1979.

Além da presença de crianças como protagonistas/narradoras e de regimes truculentos, esses filmes também possuem outros pontos em comum: os protagonistas são os contadores das histórias e são meninos na fase de descoberta do mundo e das relações amorosas, típicas da pré-adolescência. Mas essas vivências das crianças, nas tramas dos filmes, foram atropeladas pelas urgências do momento político, provocando nos personagens sentimentos ambíguos e conturbados, que se relacionavam às descobertas da vida e de si próprios. E as descobertas do mundo em que viviam.

São filmes cuja narração se dá em primeira pessoa. Mesmo que não explicitamente, quem conta a história são os filhos, que também são os protagonis-

3 Montoneros foi uma organização político-militar argentina e de guerrilha urbana. Seus integrantes lutavam pela desestabilização da ditadura militar instaurada em 1976, clamavam o retorno de Juan Domingo Perón ao poder e a realização de eleições democráticas. O auge desse movimento se deu entre 1970 e 1979.

tas e em algum momento fazem um relato explícito de seus sentimentos. Evo- cam um tempo passado revivido por eles quando adultos. Essa situação nos leva a considerar tais relatos como narrativas das memórias dos personagens, que buscam as lembranças dos momentos de afeto e de terror. A ideia de compre- ender o passado se atinge colocando-se a perspectiva de um sujeito e reconhe- cendo à subjetividade o lugar da primeira pessoa do relato. Como na literatura, a primeira pessoa do relato e os discursos indiretos livres possibilitam modos de subjetivação do narrado. É dessa forma que o mercado de bens simbólicos, como pode-se considerar o cinema, vem se propondo a reconstruir a textura da vida alojados na rememoração da experiência (SARLO, 2007, p. 21).

Nesse sentido, este texto apresenta filmes produzidos no Brasil, na Ar- gentina e no Chile no século XXI, que tratam da repressão nos momentos de exceção, tendo como narradores e/ou protagonistas crianças que viveram aquela época. Pode-se considerar parte de uma produção cinematográfica da América Latina sobre as experiências das ditaduras da década de 1970 sob o olhar de meninos protagonistas que evocam suas memórias para recontar suas experiências e as histórias de seus países.

Desse modo, o objetivo aqui é discutir as relações entre memória e subjetividades nos contextos das ditaduras latino-americanas na década de 1970, a partir dos filmes *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006), *Kamchatka* (Argentina, 2002), *Infância clandestina* (Argentina, 2011) e *Ma- chuca* (Chile, 2004), considerando as narrativas cinematográficas do ponto de vista das crianças protagonistas, o que nos permite traçar um elo entre ficção e memória dos afetos e da política. Para realizar este intento, os filmes sele- cionados foram analisados a partir das discussões sobre a construção da memória, dos silenciamentos e do esquecimento, sob os conceitos de memória do ressentimento e memória manipulada.

No Brasil: os pais saíram de férias...

O filme *O ano em que meus pais saíram de férias* deve ser entendido no contexto posterior ao que se convencionou chamar de “retomada do cinema brasileiro”. Com a crise inflacionária, o fechamento de salas de exibição e a extinção da Embrafilme, no início da década de 1990, a produção cinemato- gráfica nacional diminuiu drasticamente.

Mas, com o sucesso de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati em 1995, a implantação de leis de incentivo (a exemplo da Rouanet e a do Audiovisual), o crescimento dos multiplexes em *shopping centers* e a consolidação da Globo Filmes, parte do Sistema Globo, como produtora e distribuidora, a quantidade de filmes brasileiros voltou a aumentar.

Sobre a expressão “retomada do cinema brasileiro”, Leite (2005, p.128) afirma que ela “não é aceita pela totalidade dos profissionais ligados às atividades cinematográficas no país. Para os críticos da expressão, não houve propriamente uma retomada. O que aconteceu foi uma longa interrupção, motivada principalmente pelo fechamento da Embrafilme”. Da mesma forma, Butcher (2005, p. 14) assevera que o:

Termo tão desgastado quanto manipulado, “retomada” é o nome dado ao “cinema brasileiro hoje”. Ele designa o processo de recuperação da produção cinematográfica do Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 90.

Uma das características desse período é a diversidade temática e estética das obras (comédias, dramas, histórias de época, documentários, filmes com temáticas sociais etc.). Nesse sentido, *O ano em que meus pais saíram de férias* pode ser entendido como um filme da nossa memória política, que retrata o período mais sombrio da ditadura civil-militar no Brasil. O que o diferencia de outras produções, como *Cabra cega* (Brasil, 2005, realizado por Toni Venturi) e *Hoje* (Brasil, 2011, dirigido por Tata Amaral), é justamente o narrador-protagonista, um garoto que é deixado por seus pais, militantes que precisam se esconder, para ficar com o avô paterno, que mora no Bairro do Bom Retiro, em São Paulo.



Figura 1. O protagonista vê-se em meio à euforia com a Copa do Mundo e com conflitos políticos e culturais Fonte: Divulgação do filme

Mas, como o avô morre subitamente, o garoto passa a viver com um vizinho judeu, no momento em que a euforia pela Copa do Mundo toma conta das ruas. A descoberta da cultura judaica, que ele desconhecia, e o florescimento da primeira paixão – o mesmo tipo de vivência dos personagens principais de *Machuca* e *Infância clandestina* – acontecem simultaneamente à desconfiância de que o país vive tempos de opressão. Com a ausência da mãe e do pai, ele precisa entender sozinho o mundo em que vivia e o momento histórico pelo qual passava.

A Copa do Mundo, realizada no México em 1970, foi utilizada pelo governo brasileiro como propaganda ufanista do país, escondendo os problemas sociais e políticos vividos na época. Com a vitória da seleção canarinho, o sentimento nacionalista foi canalizado a favor das iniciativas da ditadura, como a construção da rodovia Transamazônica, e contra os opositores do regime, tratados como subversivos. O protagonista do filme, que assiste ao primeiro campeonato mundial de futebol e é fã do esporte, presencia e experimenta os sentimentos contraditórios daquele momento histórico conturbado.

Os filmes analisados possuem elementos recorrentes como a solidão dos protagonistas, a incompreensão sobre os fatos políticos; a referência ao pai que, por ser militante, se ausenta várias vezes, mas é presença marcante da infância; já a mãe, que embora também seja militante, é quem evidencia o momento do abandono; a presença da amiga que caracteriza a relação com o sexo oposto; a necessidade de fazer e refazer laços de amizade diante da vida

familiar suspense; a convivência com a clandestinidade e a subversão que exige da criança a mentira (“se perguntarem, diga que saímos de férias”). Essas características comuns são retratadas por meio das expressões da imagem que evocam as lembranças daqueles tempos, como se o cineasta procurasse contar o que aconteceu a partir do narrador, como o sujeito que viveu. Segundo Kossoy (2004, p. 50): “as imagens são concebidas e materializadas segundo um filtro cultural, conforme determinada visão de mundo e das intenções de seu autor”.

A memória narrada por filmes como esse pode ser considerada uma “memória esclarecedora, (...) mas a memória visível e bem sucedida da cultura de massa pode estar justamente na história consumida e na memória esquecida” (BERGER, 2004, p. 68). Dessa forma, *O ano em que meus pais saíram de férias*, filme que remonta à história da ditadura civil-militar brasileira sob a perspectiva da criança, filho de militantes, que sofre indiretamente e à revelia as atrocidades da repressão, vem à tona como uma memória esquecida – pois traz o ponto de vista da criança – e da mesma maneira se apresenta como uma “memória manipulada”, que segundo Ricoeur (2007, p. 455), tem o sentido de manuseio, que acontece pela mediação da narrativa que tem um caráter “inevitavelmente seletivo” e, por isso, provoca o silenciamento de uns, para promover a lembrança de outros, ou seja, cala (provoca o silêncio de) vozes como as dos próprios militantes que viveram a experiência e conseguiram sobreviver, para se fazer ouvir as vozes da geração descendente que viveu os mesmos fatos, de outro ponto de vista.

Isso indica que os fluxos da memória, acionados por esses filmes no cinema, não têm uma trajetória linear na relação cinema-política-memória. Eles circulam entre produtores e mediadores de subjetividades, silêncios, lembranças e narrativas. Expressam e reagem ao ressentimento, quando permitem à sociedade “reencontrar a autoridade perdida e vingar a humilhação experimentada” (ANSART, 2001, p. 19).

Na Argentina: não atenda ao telefone...

Kamchatka (Argentina, 2002) e *Infância clandestina* (Argentina, 2011) são duas produções sobre a ditadura militar argentina que encerrou definitivamente com a “era Perón”, após três mandatos, em momentos intercalados,

à frente do governo da Argentina. Sua terceira volta ao poder ocorreu entre 1973 e 1974, garantido por eleições presidenciais. Sua segunda esposa Isabelita era vice-presidente. Perón faleceu em julho de 1974 e Isabelita governou até 1976 quando foi destituída pelo golpe militar cujo regime se manteve até 1983. Esses filmes contam, como no caso do filme brasileiro, a história de meninos, filhos de pais militantes contra o regime militar, que viveram suas infâncias clandestinamente.

Embora o pano de fundo da história seja o período inicial da ditadura argentina, *Kamchatka* centra-se na relação familiar, na história de uma família que tem que se esconder no interior do país para escapar das prisões a que estão sendo submetidos como militantes políticos após o golpe militar, em 1976. A história também contada do ponto de vista do filho mais velho que parece ter em torno de 10 anos àquela época. É no ambiente isolado que os membros da família, mesmo assombrada pelo espectro da perseguição política, interage e estreita suas relações entre pai (interpretado pelo ator Ricardo Darín) e filho, por meio do jogo de tabuleiro *Táctica y Estrategia de la Guerra* (TEG) e da imaginação do menino a partir de um livro cujo personagem era um “escapista”. Segundo Maranghello (2005, p. 260), o filme *Kamchatka*:

(...) toma seu nome do jogo de tabuleiro *Táctica y Estrategia de la Guerra*, em cujo mapa-múndi [*Kamchatka*] é uma pequena nação de onde se pode resistir. O filme, construído a partir de um roteiro inteligente de Marcelo Figueras, relata a fuga de uma família comprometida politicamente, nos dias sombrios de 1976.

A sequência mais significativa do filme é a que apresenta a lição de vida dada pelo pai, que desaparecerá junto com milhares de outros opositores do governo, ao filho, quando brincam com o jogo. No tabuleiro, a Península de Kamchatka (localizada na Rússia) representa o lugar que simbolizaria a necessidade de resistência. E será essa a maior lembrança que o garoto vai guardar: a ideia de que é preciso continuar resistindo apesar de todos os obstáculos e infortúnios.

Nesse filme, as relações familiares se sobrepõem às ações militantes. A militância dos pais é tratada sem explicitude, apesar de ser clara e eviden-

te para quem assiste. Como o ponto de vista é do menino, talvez essa seja a percepção possível para um garoto daquele momento que relembra sua vida familiar, entre as últimas oportunidades que teve de conviver com seu pai e mãe, antes que desaparecessem... pela ditadura.

Como nos filmes *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Infância Clandestina*, muitos elementos são comuns: o protagonismo do filho homem, a imagem do pai militante como austero, mas quem deixa as marcas das palavras, dos ensinamentos. A mãe, também militante, mas quem sempre chora e expressa a tristeza do abandono. Um terceiro personagem que preenche o lugar vago deixado pela solidão: o judeu em *O ano em que meus pais saíram de férias*, o jovem visitante chamado Lucas em *Kamchatka*, e o tio do menino em *Infância Clandestina*.

No enredo de *Infância clandestina* há dois grandes conflitos que são desenvolvidos: o primeiro é político, pois a história se passa em um dos momentos mais sangrentos da história da Argentina; e o segundo envolve a vontade do garoto de ter uma vida normal como os outros de sua idade e fazer o mesmo que eles (namorar, ir a bailinhos, etc.) e as necessidades impostas pela clandestinidade e a contestação à ditadura. Mas, como em *Kamchatka*, este filme também estabelece relações fortes entre o menino e a figura do pai.

O cinema também cumpre o papel das instituições e dos meios de comunicação na construção da memória e na reação do esquecimento. Crítico, engajado ou mesmo passivo exerce um papel na construção das memórias e dos ressentimentos. Em primeira linha, o esquecimento pode ser descrito como o “fracasso da memória”, uma inabilidade para comunicar o que se deve lembrar, mas é preciso pensar além dessa condição binária e dualista de que o paradoxo do esquecimento é constitutivo da memória (HUYSEN, 2005, p. 22-23). O esquecimento pode ser não apenas a ausência da lembrança, mas o silêncio, a ausência de comunicação, a desarticulação, a evasão ou o apagamento.

Assim, o que se viu desde o fim do regime militar argentino foi um empenho da luta política, jurídica e simbólica para não se esquecer do destino dos desaparecidos políticos. Nesse contexto que os filmes mais recentes, aqui estudados, *Kamchatka* e *Infância Clandestina* parecem estar produzidos, como uma perspectiva de revisitar a ditadura por meio do cinema. Provocar

a lembrança daquilo que não está esquecido, mas sim silenciado, erodido, reprimido. Utilizar-se do cinema para essa comunicar as diferentes experiências que desafortunadamente viveram tantas crianças durante a ditadura, a forma como perderam seus pais e o que das suas infâncias lhe ficaram na lembrança.



Figura 2. Os laços familiares se estreitam durante a ditadura argentina

Fonte: Divulgação do filme

Se em *Kamchatka* a repressão e a resistência a ela são os motores da aproximação do protagonista infantil com sua família, em *Infância Clandestina* acontece o contrário. A trama ocorre em 1979 e tem como foco um grupo político que se opõe ao regime militar instaurado em 1976. No centro deste núcleo encontra-se um pré-adolescente que, em meio às transformações e os estranhamentos típicos da puberdade, sente-se deslocado de seu mundo (da mesma forma que a menina que estrela *A culpa é do Fidel!*). Mas mesmo com esse sentimento, está inserido nesse mundo, vive ali e dali não pôde fugir, mesmo tendo convidado sua primeira namorada, María, para escaparem para o Brasil, o que não se concretiza.

O desejo de fuga aparece para ambos os garotos protagonistas dos filmes argentinos. Em *Kamchatka*, o menino Harry busca no personagem de um

livro que lhe inspira esse codinome, a chave para escapar. Admira o personagem do livro cuja “profissão” era escapista. Um pouco mais jovem que o protagonista de *Infância Clandestina*, sua maneira de expressar o desejo de fuga mistura-se entre a literatura e sua imaginação na imitação do personagem. Ernesto (codinome de Juan), em *Infância Clandestina*, um pouco mais velho, julga-se em condições de usar o dinheiro da família para escapar com a namorada para o Brasil. Convida-a para a fuga, mas ela, tão jovem quanto o menino, se assusta, recua e o abandona. E assim eles se separam, pois as forças militares matam seu pai numa ação de rua e invadem sua casa, levando a mãe, a irmã e ele próprio. Não foi possível escapar. Não era possível escapar da Argentina naquele momento.



Figura 3. Família argentina marcada pela oposição ao regime opressor

Fonte: Divulgação do filme

Eis que a memória não os liberta. Como nos ensina Beatriz Sarlo (2007, p. 9), intelectual argentina, há algo intratável no passado, que segue perseguindo o presente como uma lembrança que irrompe no momento que menos se espera, não é convocado simplesmente pela vontade individual e o retorno do passado nem sempre é um momento libertador das lembranças, mas sim uma advertência, uma captura do presente.

O menino Juan, ou Ernesto, seu codinome, é obrigado a manter identidade falsa para sobreviver naquele tempo, com seus pais e sua irmã ainda bebê. Retornaram de Cuba, onde se exilaram por quatro anos, mas voltaram à militância por pertencerem ao movimento oposicionista dos *Montoneros*. Assim,

tanto o esquecimento quanto a memória foram cruciais na transição da ditadura para a democracia. Ambos configuram uma forma de esquecimento necessária para afirmar reivindicações culturais, legais e simbólicas em prol de uma memória política nacional (HUYSEN, 2005, p. 24).

Nesse sentido, pode-se considerar como uma “memória manipulada”, segundo Ricoeur (2007), aquela que está inerentemente relacionada à narrativa e ao seu caráter seletivo, que implica num certo esquecimento “de como a história poderia ter sido contada de maneira diferente” (HUYSEN, 2005, p.24). Assim se dá a narrativa do cinema atual ao revisitar as ditaduras latino-americanas. Escolher o ponto de vista das crianças, para contar as diferentes experiências (às vezes não tão diferentes!) dos filhos de militantes que morreram ou desapareceram, tornou-se uma escolha que promove uma lembrança e provoca um esquecimento. Não é preciso lembrar o sofrimento dos militantes que viviam às escondidas, com medo constante por si próprios, temendo por seus familiares e pelos amigos, planejando as ações ou torturados quando encontrados, discursando ideologicamente pelo bem do povo e da nação. Não são necessárias mais das vozes da primeira geração, da voz calada pelo estampido dos tiros das guerrilhas revolucionárias e dos militares opressores. Nem por isso são esquecidas. Mas de certa forma são silenciadas nesse momento, para que as vozes de seus filhos, sobreviventes, carregados de lembranças afetivas de suas histórias familiares, bem como do amor de seus pais e da virtude corajosa deles na luta por seus valores e crenças políticas. Como a frase do pai de Juan, em *Infância Clandestina*: todos sofrem, mas não há o que fazer, tem que ser assim. A escolha de seus pais implicou na trajetória de suas vidas, essa é compreensão que se espera do espectador do filme diante da inevitável mediação da narrativa, portanto, uma memória manipulada (o que não significa uma maneira ruim ou pejorativa de tratá-la). A memória é moldável

e por isso pode ser manipulada, no sentido de manipulação com as “mãos” do sujeito. Nesse caso, o sujeito que conta a história: a criança, filha dos militantes, representante das mediações que o cineasta nos permite por meio da narrativa.

Na Argentina, a figura do desaparecido vem sendo retomada como vítima inocente do terror do Estado. E dessa forma, o vemos nos filmes *Infância Clandestina* e *Kamchatka*. A lembrança da ditadura foi um elemento importante na transição à democracia. O “êxito e a eficácia da memória política dependiam da forma de esquecimento”, chamada por Paul Ricoeur (2007) de “memória manipulada”. Nesse sentido, o cinema cumpre seu papel na construção e manipulação dessas histórias, por meio de sua narrativa, seu relato, sua forma de contar a história.

No Chile: a conspiração política

A trama do filme chileno *Machuca* tem início antes do golpe que destituiu o presidente socialista Salvador Allende no Chile, em 1973. No entanto, retrata a efervescência política daquele momento pré-regime ditatorial. Um colégio particular católico decide receber alunos que vivem em uma favela. Enquanto os pais dos alunos de classe média revoltam-se com a medida, dois meninos de origens diferentes tornam-se amigos e passam a conhecer os contrastes sociais de cada um deles, ao mesmo tempo em que o acirrado conflito ideológico se dá entre as famílias e a escola.



Figura 4 – Amigos de classes sociais diferentes participam de passeata pró-governo

Fonte: Divulgação do filme

A amizade, contudo, é abalada pela paixão de ambos por uma adolescente da comunidade pobre que milita a favor do governo de Allende. O narrador é o garoto da classe privilegiada, que recorda seu encontro e seus

conflitos com o menino pobre, Pedro Machuca. Ele lembra também o desabastecimento artificial feito pelos comerciantes para desestabilizar o governo eleito democraticamente – seu pai compra mercadorias à surdina – e o fato de sua mãe participar de passeatas favoráveis ao golpe de Estado, que acabou por consumir-se em 11 de setembro de 1973, com o auxílio dos Estados Unidos. A presença/ausência dos pais acentuam os embates políticos e da própria história do filme.

Em *Machuca*, a narrativa histórica é um pouco diferente das narrativas dos três filmes anteriormente analisados. A relação do menino com os pais não acontece da mesma forma. Nesta produção cinematográfica, o menino depara-se com a violência do golpe que destitui Allende e impõe o regime militar na figura da menina pobre, militante, de quem ele se apaixona e sobre quem recai o terror daquele regime. A morte da garota, quando da invasão pelos militares da favela em que vive, é, metaforicamente, o fim da esperança de transformação social representada pelo governo socialista derrubado pelo golpe orquestrado pelas elites.

Por sua vez, também é um filme contado pelo protagonismo de uma criança do sexo masculino que vive as experiências da pré-adolescência sob os azares do momento político. Cumpre o papel narrativo de evocar a memória da ditadura chilena por meio da narrativa manipulada. Dessa vez, traz-se à lembrança o regime militar, não pela explicitude de suas imagens, mas pelo silenciamento que a história anterior ao golpe nos conta, sem contar.

Considerações finais

Portanto, o que se considera a partir do *corpus* analisado neste trabalho aponta uma inovação na temática dos filmes políticos que se ocupam das ditaduras que se abateram sobre a América Latina nos anos 1970 e 1980. Diferentemente de produções como *Missing – Desaparecido*, dirigido em 1982 por Costa-Gavras, e *Salvador – o martírio de um povo*, de Oliver Stone, as quatro películas selecionados para análise apresentaram esses momentos de terror político da história recente sob o ângulo de meninos protagonistas.

Pela perspectiva do olhar infantil, os elementos denunciadores da opressão política fazem-se presentes: a repressão policial (prisões, espanca-

mentos e assassinatos em locais públicos); a perda dos familiares e amigos; os ensinamentos dos pais para os filhos; o amor da mãe que os abandona; as propagandas do governo; as transmissões televisivas, tanto do ataque que resultou na morte de Salvador Allende, como do assassinato de militantes pelos militares; a impressão de jornais e folhetos avessos ao regime; os esconderijos; as tentativas de fuga e as ilusões do escape. É emblemático, nesse sentido, o recurso utilizado em *Infância clandestina* que transforma em desenho com estilo infantil sequências que mostram violência e assassinatos. Nessas narrativas cinematográficas, muitas vezes, a tortura e a morte dos militantes políticos fica apenas subentendida, e seu desaparecimento é apresentado como uma lacuna.

Mas, acima de tudo, essas histórias gravitam em torno do eixo presença/ausência dos pais. Manipulam a memória por meio da narrativa cinematográfica que permite vir à tona a subjetividade daquele que relembra. São narrativas ficcionais, mas que parecem pretender cumprir o papel de testemunhos da história. Baseados em fatos reais ou não, são narrativas da memória e manipulam nossas histórias, nossos sentimentos de população latino-americana diante desses episódios. Certamente, nos permitem revisitar essas ditaduras.

A presença pode causar um estreitamento de laços familiares (como em *Kamchatka*) ou gerar conflitos (a exemplo de *Infância clandestina* e *Machuca*). Já a ausência tem como motivo a fuga da repressão política (em *O ano em que meus pais saíram de férias*). Essas tensões entre os personagens ampliam o espectro dos enredos para além da denúncia das atrocidades perpetradas pelos os governos ditatoriais, mostrando que seus danos foram ainda maiores, sobretudo na vida das crianças, que representadas por esses meninos, seus irmãos e seus colegas, constituíram a geração seguinte, a dos filhos que contam as histórias de seus pais, as histórias de seus países e as suas próprias histórias, numa reação à memória, ao esquecimento e ao ressentimento.

Referências

ANSART, P. “História e Memória dos ressentimentos”. In: BRESCIANI, M. S.; NAXARA, M. *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.

BERGER, C. “Proliferação da memória (a questão do reavivamento do passado na im-

- prensa)”. In: BRAGANÇA, A.; MOREIRA, S. V. (orgs.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005.
- BRESCIANI, M. S.; NAXARA, M. *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.
- BUTCHER, P. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HALBACHS, M. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HUYSEN, A. “Resistência à memória: os usos e abusos do esquecimento público”. In: BRAGANÇA, A.; MOREIRA, S. V. (orgs.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005.
- KOSSOY, B. “Mídia: imagens, ideologia e memória”. In: BRAGANÇA, A.; MOREIRA, S. V. (orgs.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005.
- LEITE, S. F. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MARANGHELLO, C. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes S.A. de Ediciones, 2005.
- PARANAGUÁ, P. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.
- SARLO, B. *Tiempo Pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Filmografia

- O ANO em que meus pais saíram de férias*. Direção: Cao Hamburger. Brasil, 2006.
- CABRA cega*. Direção: Toni Venturi. Brasil, 2005.
- COMO EU festejei o fim do mundo* (Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii) Direção: Catalin Mitulescu. Romênia, 2006.
- A CULPA é do Fidel! (La faute à Fidel)*. Direção: Julie Gavras. França, 2006.
- HOJE*. Direção: Tata Amaral. Brasil, 2011.
- INFÂNCIA clandestina (Infancia clandestina)*. Direção: Benjamin Ávila. Argentina, 2011.
- KAMCHATKA (Kamchatka)*. Direção: Marcelo Pineyro. Argentina, 2002.

MACHUCA (*Machuca*). Direção: Andrés Wood. Chile, 2004.

MISSING – Desaparecido (*Missing*). Direção: Costa-Gavras. Estados Unidos, 1982.

PRA frente Brasil. Direção: Roberto Farias. Brasil, 1982.

SALVADOR – o martírio de um povo (*Salvador*). Direção: Oliver Stone. Estados Unidos, 1986.



A DITADURA BRASILEIRA REVISITADA PELA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE NÃO-FICÇÃO DO PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *DE VOLTA À TERRA BOA* (2008), DE MARI CORRÊA E VINCENT CARELLI

Juliano José de Araújo¹

Um plano geral de uma vasta área devastada com um forte barulho de dragas. A câmera desloca-se lentamente para a esquerda, momento em que se vê um grande buraco com três garimpeiros e uma draga. As imagens seguintes mostram, em um plano conjunto, esses homens trabalhando na extração de pedras preciosas. O próximo plano revela ao espectador um estabelecimento de compra e venda de ouro (figuras 1-3). O áudio intenso das dragas permanece até que a imagem corta para o depoimento de um ancião indígena (Figura 4). Em um tom de revolta, ele desabafa: “Antes não tinha branco nas nossas terras. Não sei quem mandou eles para cá. [...] É isso que eu estou querendo descobrir. Eu estou vivendo sem floresta e por isso eu não vou me calar. Vocês, brancos, precisam pagar pelo que vocês fizeram.”

¹ Juliano José de Araújo é doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, tendo realizado estágio de doutorado na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. É mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, onde se graduou em Comunicação Social/Jornalismo. É professor adjunto do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo do Campus de Vilhena da Universidade Federal de Rondônia. É líder do Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual. E-mail: araujojuliano@gmail.com



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

A cena descrita abre o documentário *De volta à terra boa* (2008)², uma realização do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), dirigida por Mari Corrêa e Vincent Carelli, com imagens feitas pelos cineastas indígenas Paturi Panará e Komoi Panará. O projeto VNA, cujo objetivo é fortalecer as identidades, patrimônios culturais e territoriais dos indígenas através dos recursos audiovisuais, tem uma intensa atividade de realização cinematográfica junto a 37 povos indígenas do Brasil.³ No filme *De volta à terra boa*, homens e mulheres

2 O documentário integra o DVD da etnia Panará da coleção Cineastas indígenas do Projeto Vídeo nas Aldeias e também está disponível para visionamento no canal da instituição no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=LYZyFBs45G8>

3 O projeto VNA foi criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli. Concebido inicialmente no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista, uma associação criada por antropólogos e indigenistas no final da década de 1970, o projeto constituiu-se em uma ONG em 2000. Atua como uma escola de cinema para os povos indígenas através de oficinas de formação em audiovisual realizadas nas aldeias e na sede do projeto, em Olinda, no estado de Pernambuco. O projeto VNA desempenha também um papel fundamental como entidade responsável pela captação de recursos, produção e distribuição dos documentários. Hoje, o VNA possui um arquivo bruto de cerca de sete mil horas de material gravado, 87 filmes produzidos, inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema no Brasil e no exterior e, em particular, entendemos que sua maior conquista se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias brasileiras. Para um histórico do projeto VNA, ver Juliano José de Araújo (2015, p. 75-110), notadamente o capítulo “O audiovisual em comunidades indígenas: das experiências pioneiras ao

Panará narram a trajetória de desterro e reencontro da etnia com seu território original, desde o primeiro contato com os não-indígenas, passando pelo exílio no Parque Indígena do Xingu, até a luta e reconquista da posse de suas terras.

Tendo como *corpus* esse documentário, o objetivo deste trabalho é analisar de que forma esse filme revisita a década de 70, um período marcado por inúmeras ações de ocupação da Amazônia capitaneadas pelo regime militar brasileiro. Buscaremos evidenciar a representação fílmica⁴ que *De volta à terra boa* faz do período ditatorial brasileiro, destacando as principais atividades dos militares para ocupar a região da Amazônia propostas no âmbito do Plano de Integração Nacional de 1970 e as consequências delas decorrentes, em particular, para os povos indígenas, na medida em que o documentário em questão foi realizado no âmbito do projeto VNA. Para além da representação fílmica, interessar-nos-emos também pelas estratégias discursivas empregadas pelos realizadores do documentário na construção de sua narrativa, tais como os testemunhos através de entrevistas e depoimentos de homens e mulheres indígenas, o uso de imagens de arquivo, o comentário em voz *over* etc.

Empregaremos como metodologia a análise fílmica, em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos e externos do documentário. Nesse sentido, acreditamos ser importante salientar, como indicam Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 8-14, grifos dos autores), que “[...] não existe qualquer método universal de análise do filme”. Para os autores, “[...] a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados nos filmes”. É nessa perspectiva que Aumont e Marie defendem que “[...] seria preferível dizer o que está em questão é a possibilidade e a *maneira de analisar* um filme, mais do que o *método geral de análise* do filme”.

A análise que apresentaremos aqui foi realizada tendo em vista essas considerações. Em relação aos elementos internos do documentário, referimo-nos à imagem (tomadas de arquivo, atuais etc.) e ao som (depoimentos e

projeto Vídeo nas Aldeias”.

4 Em relação ao conceito de representação, concordamos com Bill Nichols quando o autor defende que o documentário “[...] é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares.” (NICHOLS, 2008, p. 47).

entrevistas, áudio captado no ambiente etc.), tendo em vista que pretendemos inserir no decorrer de nossa argumentação alguns fotogramas e trechos de transcrições dos testemunhos dos entrevistados no desenvolvimento de nosso estudo. Já os elementos externos compreendem, por um lado, as questões políticas, econômicas e sociais do período da ditadura militar brasileira relacionadas aos povos indígenas, e discutidas notadamente no livro *Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil*, de Shelton Davis (1978); por outro, dialogaremos com o pensamento de Bill Nichols (2008) e suas considerações sobre o gênero documentário e também o pensamento de Marc Ferro (2010) acerca das relações entre cinema e história.

Em termos históricos, a primeira indicação de que o governo brasileiro tinha a intenção de desbravar e ocupar a região Amazônica apareceu em 1940, quando Getúlio Vargas fez uma viagem pelo Norte do Brasil, tendo sido, inclusive, o primeiro presidente a visitar a Amazônia. Manaus e Porto Velho foram algumas das cidades do Norte visitadas por Vargas que, entusiasmado, chegou a anunciar a realização de uma conferência entre os países da Bacia Amazônica para discutir problemas mútuos de comércio, navegação, transporte e tarifas⁵. Além disso, Getúlio sugeriu a implantação na região de colônias agrárias, a adoção de um planejamento sistemático, de métodos científicos e medidas técnicas para melhorar as condições de saúde do povo local. Tratava-se, nessa perspectiva, de por em execução um plano para a exploração sistemática da riqueza e do desenvolvimento econômico da Amazônia. (DAVIS, 1978, p. 45-47).

Vargas queria construir um aparelho de Estado nacional politicamente centralizado, em oposição ao sistema adotado pela República Velha. “Com Vargas, pela primeira vez a Amazônia e demais regiões brasileiras seriam, nos anos seguintes, pensadas em termos de integração a um Estado nacional.” (ARBEX JÚNIOR, 2005, p. 33). Entretanto, para que a predição de Vargas se concretizasse, o país precisaria esperar até os anos 1960 e 1970. Shelton Davis (1978, p. 55) faz uma análise minuciosa da história econômica da Amazônia brasileira no período de 1940 a 1970 e mostra que, de maneira geral, dois fa-

⁵ Apesar do entusiasmo do presidente Getúlio Vargas, a conferência jamais foi realizada. (DAVIS, 1978, p. 47).

tores parecem explicar a relativa ausência de desenvolvimento econômico na região. O primeiro refere-se ao fato de que o governo brasileiro privilegiou os programas de desenvolvimento em outras áreas do Brasil, como a questão industrial no Rio de Janeiro e em São Paulo, os projetos hidrelétricos no Nordeste e em Minas Gerais, a expansão dos transportes até as novas terras cafeeiras do Sul e a construção da nova capital federal em Brasília. Um segundo fator foi a política protecionista adotada pelo governo brasileiro em relação às companhias estrangeiras, sobretudo dos Estados Unidos, interessadas em explorar os recursos naturais do Brasil.

Em relação a esses fatores, José Arbex Júnior (2005, p. 34-35) afirma que, apesar do empenho de Vargas e de seu governo ter deixado o legado de um Estado moderno centralizado e o início de um parque industrial poderoso – com a criação da Companhia Siderúrgica Nacional, em 1941, da Vale do Rio Doce, em 1942 e da Petrobrás, em 1953 –, não conseguiu alterar significativamente a paisagem da Amazônia, questão que seria conseguida, de certa forma, pelo presidente Juscelino Kubitschek. A construção de Brasília representou um importante passo para a “Marcha rumo ao oeste”. “Brasília atrairia para o Centro-Oeste um conjunto de investimentos em infraestrutura (rodovias, ferrovias, construção civil, alimentos etc.), gerando fluxos migratórios.” Alinhada à estratégia de Juscelino de interiorizar o desenvolvimento, seu governo implementou o Plano Quinquenal (1955-1960) que, em essência, já anunciava a ideologia desenvolvimentista que marcaria a década de 60 da história brasileira.

Nessa perspectiva, coube ao movimento militar que se iniciou em abril de 1964 a implantação de um programa de colonização rural, exploração mineral e construção de hidrelétricas e portos na Amazônia, inclusive, com a abertura do país ao capital estrangeiro, “[...] uma virada decisiva tanto para o Brasil quanto para a Bacia Amazônica.” (DAVIS, 1978, p. 57). Especificamente em relação à Amazônia, é interessante destacarmos que, em 1966, o presidente Marechal Castelo Branco reuniu 300 altos funcionários governamentais e empresários brasileiros e estrangeiros para um evento cujo objetivo era discutir o futuro da região Norte. O local escolhido foi o navio Rosa da Fonseca⁶.

6 José Arbex Júnior (2005, p. 35) ressalta que foi justamente em 1966 que o governo militar instituiu, mediante critérios políticos e administrativos, a Amazônia Legal, compreendida pelos estados do Acre, Pará, Amazonas, Amapá, Roraima, Rondônia e áreas do Mato Grosso, Goiás e Maranhão. Nesse mesmo

Durante o cruzeiro, de uma semana, especialistas e empresários do Brasil, Estados Unidos, México, Peru e Alemanha discutiram mais de 50 projetos nos campos da pecuária, agricultura, fibras, açúcar, arroz, sementes oleaginosas e produção de madeira. Finalmente, o Rosa da Fonseca aportou em Manaus, e Castelo Branco anunciou a “Operação Amazonas” – um programa governamental especial de 5 anos que gastaria quase 2 milhões de dólares no desenvolvimento de transportes, energia, comunicações e recursos naturais da Bacia Amazônica. (ONIS *apud* DAVIS, 1978, p. 64).

Vale a pena notarmos, como sugere Davis (1978, p. 64), que foi curto o intervalo entre o anúncio da “Operação Amazonas”, em 1966, e a divulgação do famoso Plano de Integração Nacional de 1970. Nesse mesmo ano, o Nordeste brasileiro havia sido atingido por uma grande seca. O então presidente, o General Emilio Garrastazu Médici, visitou a região e, dias depois, anunciou a construção da BR-230, a Rodovia Transamazônica, uma estrada que iria supostamente resolver os problemas agrários do Nordeste. “Homens sem terra no Nordeste, terra sem homens na Amazônia”, disse o presidente Médici à imprensa. Além da Transamazônica, o governo brasileiro anunciou a construção da BR-163, rodovia que ligaria Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, a Santarém, no oeste do Pará, e da BR-153, que ligaria Belém, também no Pará, a Brasília, no Distrito Federal.

Com o slogan “Integrar para não entregar”, o objetivo do governo era, como explica Eduardo Margarit (2013, p. 17-18), ocupar um espaço considerado como “vazio demográfico” baseado “[...] em uma política de construção de rodovias e a ocupação ao longo das mesmas [...]”. Consequentemente, a construção dessas rodovias foi acompanhada de uma significativa reorganização do espaço “[...] com a substituição da mata e populações tradicionais por atividades agrícolas e o surgimento de diversos núcleos urbanos.” (MARGARIT, 2013, p. 12). O discurso oficial do governo alardeava as benesses dessas obras que, evidentemente, eram divulgadas somente na perspectiva do desenvolvimento econômico do país.

A política indigenista desse período estava, como atesta Davis (1978, ano, segundo o autor, foi criada a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e organismos para a captação de créditos e incentivos, por exemplo, o Banco da Amazônia (Basa). Outra importante ação foi a criação da Superintendência da Zona Franca de Manaus (Suframa).

p. 69), comprometida com a política, mais abrangente, de desenvolvimento econômico adotada pelos militares. As consequências para os povos indígenas foram as mais danosas possíveis e não seria exagero dizermos um verdadeiro genocídio. São estarrecedoras as informações divulgadas em 2014 pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade, especificamente no Volume II – Textos Temáticos, dos quais o quinto tema trata especificamente das violações de direitos humanos dos povos indígenas. A Comissão afirma que os povos indígenas no Brasil sofreram graves violações de seus direitos humanos entre os anos de 1946 e 1988, destacando que na “[...] esteira do Plano de Integração Nacional, grandes interesses privados são favorecidos diretamente pela União, atropelando direitos dos índios”. (BRASIL, 2014, p. 204).

O Relatório da Comissão estima que ao menos 8.350 indígenas foram mortos no período, devido à ação direta de agentes governamentais ou da omissão de órgãos como o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e a Fundação Nacional do Índio (Funai), que substituiu o SPI em 1967. Esse número de indígenas mortos, entretanto, compreende apenas os casos efetivamente estudados pela Comissão, cujos membros nos alertam para o fato de que o número real seja “[...] exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada e que há casos em que a quantidade de mortos é alta o bastante para desencorajar estimativas.” (BRASIL, 2014, p. 205). No caso dos Panará, a etnia quase foi dizimada com o contato com os não-indígenas, devido à colonização e as obras de infraestrutura, a exemplo da BR-163.

Nesse contexto, a proposta do documentário *De volta à terra boa* é mostrar justamente um aspecto sobre o qual nada se falava no período, no caso em questão, a forma que as comunidades indígenas eram atingidas pelas grandes obras governamentais. Também conhecidos pelas denominações Kreen-Akarore, Krenhakore, Krenakore ou índios gigantes, os Panará foram oficialmente contatados em 1973, quando a BR-163, uma das ações do Plano de Integração Nacional dos militares, estava em construção e cortava seu território tradicional (RICARDO, 2016). Após o contato com os não-indígenas, a etnia foi levada em 1975 pela Funai para o Xingu, passando ali um verdadeiro exílio de mais de 20 anos, até que no final dos anos 90 os Panará conseguiram reconquistar a posse de suas terras na justiça⁷.

7 “Além dessa vitória, (os Panará) alcançaram um feito inédito na história dos povos indígenas e do indi-

Para tanto, são empregadas, basicamente, três estratégias na construção de sua narrativa: os testemunhos através de entrevistas e depoimentos; o uso de imagens de arquivo; e o comentário em voz *over*. A estratégia predominante da narrativa do documentário é, com efeito, a valorização dos testemunhos dos indígenas. Em escala menor, são empregadas as imagens de arquivo associadas ao comentário em voz *over*. No total, *De volta à terra boa* traz os testemunhos de três anciãos, duas anciãs e dois jovens. Tendo em vista os objetivos da análise que estamos apresentando aqui, transcreveremos alguns trechos desses testemunhos para refletirmos sobre a representação fílmica que o documentário faz da ditadura militar, notadamente das consequências das ações do governo para os indígenas da etnia Panará.

Considerando que nenhum dos entrevistados é identificado no filme, iremos denominá-los por depoente 1, depoente 2 e assim sucessivamente com a inserção de alguns fotogramas de suas entrevistas. O testemunho do depoente 1 (Figura 4), do qual apresentamos uma parte no início de nosso texto, dirige-se incisivamente aos espectadores não-indígenas e, como se verá, sugere o título do documentário:

Antes não tinha branco nas nossas terras. Não sei quem mandou eles para cá. Eu quero que vocês me digam quem fez isso. Pode dizer o nome, eu quero saber quem foi. É isso que eu estou querendo descobrir. Eu estou vivendo sem floresta, e por isso eu não vou me calar. Vocês, brancos, precisam pagar pelo que vocês fizeram. Por que vocês não nos deixaram em paz? Por que vocês acabaram com a minha terra? Vocês acabaram com tudo: os cheiros bons, as coisas gostosas... Isso me faz raiva. Por isso digo essas coisas. Os brancos precisam pagar pelo que fizeram. Eu já disse o que tinha que dizer. Ainda estou com raiva pela terra boa que eu perdi (Depoente 1).

Após esse testemunho, vê-se, na imagem, três anciãos Panará (Figura 5), sendo que o sentado no meio, o depoente 2, explica que vão contar no filme a história de como os não-indígenas chegaram até eles. É interessante observar que, ao contrário do que ocorreu com outras etnias que foram contatadas dire-

genismo brasileiro, quando em 2000 ganharam nos tribunais, contra a União e a Funai, uma ação indenizatória pelos danos materiais e morais causados pelo contato.” (RICARDO, 2016).

tamente pelos não-indígenas, no caso dos Panará, os depoimentos dos anciãos mostram que os brancos chegaram até eles após um conflito que tiveram com os Kayapo, outra etnia indígena. Os testemunhos seguintes, dos quais transcrevemos algumas partes abaixo, apresentarão as falas dos depoentes 3, 4 e 5 (Figuras 6, 7 e 8 respectivamente):

Vamos contar a história de como o branco chegou aqui. Isso começou depois que nós atacamos os Kayapo. Atacamos muitas vezes, mas depois ficamos quietos. Deixamos a briga de lado (Depoente 2).

Os Kayapo atacaram os Panará em 1967. Nessa época, os Kayapo já tinham armas de fogo. Eles já tinha feito contato com os brancos. Eles mataram brancos e conseguiram armas de fogo. Os Panará só usavam flecha (Depoente 3).

Alguém gritou: “Os Kayapo estão chegando”. Nós subimos o rio. Entramos no mato para nos esconder. Cada um se escondia num lugar diferente. Nesse tempo, nós não tínhamos arma de fogo. Nós começamos a correr deles. E eu, fraca, fui chorando e caindo. Eu era uma menina ainda. Os Kayapo mataram muitos Panará. Eles mataram a minha mãe e mataram o meu pai também (Depoente 4).

Antes da guerra, não tinha branco. Até então, eles não sabiam de nossa existência. Depois da guerra, os Kayapo falaram da gente para os brancos (Depoente 5).



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Paralelamente ao contato com os Kayapo, relatado nos testemunhos transcritos acima, os Panará começaram a vivenciar no mesmo período, particularmente no ano de 1970, os efeitos da construção da BR-163:

Nós pensamos: “Por que eles vieram fazer estrada perto da gente?” Nós não sabíamos se eles eram bravos. Nós pensamos: “Eles devem estar acampados em algum lugar”. “Se tiver que ter guerra, estaremos prontos” (Depoente 2).

Ouvimos barulho de carro. Quando o carro começou a chegar, nós começamos a adoecer. Antes da estrada, nós não adoecíamos (Depoente 1).

Foi difícil sobreviver. Cada vez mais gente morria. Quase que os Panará se acabavam (Depoente 2).

Além da construção da estrada que os levou a se mudar de aldeia, a comunidade indígena em questão relata que passou a ter medo de um avião que começou a sobrevoar a aldeia. “A gente pensava que eles queriam nos atacar, então nós brigávamos com o avião”, diz o depoente 2, referindo-se ao fato dos Panará atirarem flechas contra o avião. “Nós, moças e rapazes, chorávamos com medo dos aviões. Eles sobrevoavam bem baixinho. Os homens flechavam os aviões, mas a flecha não entrava (...) Eu chorava muito com medo dos brancos”, explica a depoente 6. Tratava-se do avião dos irmãos Villas Boas que fazia voos de reconhecimento do território dos Panará para tentar contatá-los.

Quando, finalmente, os Panará foram contatados por Cláudio Villas Boas e, então, levados para o Parque do Xingu, havia somente 78 indígenas, pois os demais haviam morrido de doenças. “As doenças eram diferentes, por isso que não sabíamos tratar. O pajé já não conseguia tratar mais nada”, lamenta o depoente 5. No Xingu, os Panará permaneceriam por 21 anos até que em 1994 eles visitaram suas antigas terras, encontrando-as tomadas por garimpeiros, e iniciaram um movimento de reivindicação de demarcação das mesmas, que foi conquistado dois anos depois. A parte final do documentário mostra o reencontro dos Panará com sua tradição, questão que foi intensificada graças à obtenção de uma indenização do governo federal pelos danos que a etnia sofreu e proporcionou a criação de uma associação na aldeia:

Os velhos brigaram muito por uma indenização, pelas terras e pelos Panará que morreram. Os brancos acabaram com as nossas terras, os nosso bichos. Por isso, nós fizemos um documento no papel para processá-los. Daí, nós conseguimos o dinheiro das terras e das mortes. Com o dinheiro, nós pudemos criar a associação. Começamos então a ter manejo florestal, agente indígena de saúde, dentistas e professores indígenas. Tem tudo isso aqui. Hoje nós estamos muito contentes. Nossa população está aumentando e indo bem. E nós vivemos nossa cultura e tradição. Nós caçamos, brincamos... Falamos nossa língua e nos pintamos. (...) Não podemos mais deixar a nossa tradição. (...) Foi por isso que nós voltamos para nossa terra (Depoente 3).

A valorização dos testemunhos desses depoentes, os quais se constituem em micronarrativas cujo conteúdo é, como se observa, muito significativo e revelador do ponto de vista historiográfico, apresenta-se como uma estratégia narrativa do documentário que traz para o primeiro plano as vidas e as situações experienciadas pelos indígenas da etnia Panará, representando uma oportunidade singular de lhes possibilitar o protagonismo de suas falas. Essa postura dos realizadores permite-nos dialogar com o argumento de Giovanni Levi (1992, p. 158), no âmbito da história, da importância de se acentuar “[...] as vidas e os acontecimentos individuais [...]” dos indígenas sem, no entanto, perder de vista o “[...] fenômeno mais geral [...]” de um determinado contexto, no caso, as ações dos militares supostamente comprometidas com o desenvolvimento econômico do país.

Nessa perspectiva, esses testemunhos dos indígenas Panará permitem-nos ter acesso à uma situação muito particular do contexto da ditadura militar brasileira, à memória dos vencidos e outrora dominados, que dificilmente teria espaço em um produto audiovisual tradicional. Destacamos, aqui, em particular, os depoimentos que citamos acima, nos quais os indígenas não tinham ideia alguma do que estava prestes a ocorrer em suas terras (a construção de uma estrada, as doenças advindas do contato com os não-indígenas, o temor pelo desconhecido etc.), revelando que esses grandes projetos governamentais empreendidos pelos militares na Amazônia desconsideraram totalmente a presença das comunidades tradicionais que ali habitavam. Isso permite ao documentário em análise acrescentar, com efeito, “[...] uma nova dimensão à memória popular e à história social.” (NICHOLS, 2008, p. 27).

Analisaremos, por fim, outras duas estratégias empregadas pelos realizadores na construção da narrativa de *De volta à terra boa*: o uso de imagens de arquivo associadas ao comentário em voz *over*. Um importante canal de veiculação do discurso oficial do governo, como se sabe, foram os cinejornais que divulgavam conteúdos na perspectiva do desenvolvimento econômico do país. Mari Corrêa e Vincent Carelli inserem na narrativa do documentário um trecho de um cinejornal da Agência Nacional, o órgão governamental de notícias do período, o qual retrata justamente a construção da BR-163 (Figuras 9-12). O comentário em voz *over* que acompanha as imagens diz que:

Povoar a Amazônia, incorporá-la ao desenvolvimento nacional: é um grande programa em que o Brasil está empenhado. Homens, máquinas e recursos são destinados para a abertura de estradas, um passo decisivo em sua integração. Assim se fez a BR-163, Cuiabá-Santarém, rodovia de 1.777 quilômetros, que o presidente Geisel inaugurou recentemente.



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

No trecho desse cinejornal, é interessante observarmos, para fins de nossa análise, inicialmente, as imagens. Alinhadas aos objetivos do Plano de Integração Nacional dos militares, as tomadas mostram o esforço conjunto de homens, máquinas e recursos federais para o desbravamento de uma região exótica e inóspita. Trata-se de um conjunto de imagens que constroem uma visão da Amazônia, como argumenta Arbex Júnior (2006, p. 37), como se a região representasse “[...] uma nova ‘terra de oportunidades’ exposta apenas à ousadia e determinação de aventureiros [...]”, celebrando “[...] a ‘força do homem contra a natureza’, simbolizada pela motosserra e por grandes obras [...]”, a exemplo dos projeto de colonização e da construção da BR-163⁸.

Por sua vez, o comentário em voz *over* ou voz de Deus, uma vez que o orador é ouvido e jamais visto na imagem, reitera esses valores para o espectador do cinejornal. É significativo dizermos que o comentário em voz *over*, quando pensado em relação à imagem e demais possibilidades enunciativas, como os testemunhos, tem a capacidade de influenciar significativamente a percepção dos espectador e pode, em alguns casos, representar, literalmente, “a última palavra” sobre o observado filmado (FRANCE, 1995, p. 82). Já no início o comentário presente no cinejornal sintetiza a ideologia dos militares quando diz “Povoar a Amazônia, incorporá-la ao desenvolvimento nacional”. Destacamos ainda, como indica Nichols (2008, p. 142-144), a lógica informativa e objetiva do comentário em questão, “[...] com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre [...]”, visando a produção de um efeito de sentido de credibilidade na defesa do argumento de ocupação da Amazônia.

Entretanto, quando inserido na montagem do documentário *De volta à terra boa*, os sentidos originais das imagens e do comentário em voz *over* desse cinejornal são totalmente desconstruídos, desmontados, na medida em que se contrapõem aos testemunhos, através de depoimentos e entrevistas dos indígenas Panará, que discutimos anteriormente. A montagem do documentário mostra-nos, como diz Georges Didi-Huberman (2009, p. 77), “[...] que as coisas

8 Acreditamos que seja fundamental destacar, como sugere o autor, que, infelizmente, essas concepções não desaparecem com o fim do regime militar. “Ao contrário, boa parte da propaganda sobre o agronegócio, apenas para citar um exemplo, tem como conteúdo, hoje, a ideia do progresso civilizatório sobre áreas incultas, gerando riqueza pelo bem da nação e alimentos para a humanidade”. (ARBEX JÚNIOR, 2006, p. 37). Um exemplo recente pode ser visto com a construção das usinas hidrelétricas do rio Madeira, em Rondônia, e de Belo Monte, no Pará.

talvez não sejam o que são e que cabe a nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem.” E, na situação em análise, de fato, a ocupação da Amazônia empreendida pelos militares não era o que o discurso oficial pregava. Nesse sentido, o documentário *De volta à terra boa*, como mostramos, revisita o período histórico em questão e nos possibilita ter acesso à uma outra representação da ditadura militar brasileira.

Compreendemos, na perspectiva sugerida por Marc Ferro (2010, p. 11 e 186), que o documentário *De volta à terra* torna-se, assim, “um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização”, “para o entendimento da sociedade”, “para a inteligibilidade dos fenômenos passados” e, notadamente “de sua relação com o presente” (FERRO, 2010, p. 11 e 186). A análise mostra o potencial que os recursos audiovisuais têm para atuar politicamente como processos discursivos alternativos à história oficial, nos moldes de “uma contra-História ou uma contra-análise”, realizada em uma abordagem “de baixo para cima”, sobretudo no caso de grupos minoritários, como os povos indígenas.

É nesse sentido que Ferro (2010, p. 11) argumenta que o filme “[...] ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições”⁹. Acreditamos que *De volta à terra boa* permite, de certa forma, a constituição de uma história não-oficial, inúmeras vezes negada e silenciada pelos discursos oficiais, mas que o documentário traz à tona a partir da articulação de inúmeras imagens de arquivos e, especialmente, dos depoimentos de anciãos, anciãs e jovens indígenas, todos da etnia Panará, evidenciando as graves consequências para os povos indígenas das ações de ocupação da Amazônia realizadas pelos governos militares.

Gostaríamos, para finalizar nossa reflexão, de citar um trecho do prefácio do livro *Amazônia revelada: os descaminhos ao longo da BR 163*, organizado

9 Outro filme do projeto VNA que se destaca com essa mesma proposta é *Já me transformei em imagem*. Esse documentário divide a história do Brasil em cinco tempos, segundo a perspectiva dos indígenas Ashaninka: o “Tempo das Malocas”, antes do contato dos indígenas com os brancos; o “Tempo das Correrias”, que se refere às duas últimas décadas do século XIX, com as frentes de exploração da borracha na região onde os Huni Kui moravam; o “Tempo do Cativo”, a partir de 1910, quando os indígenas foram recrutados como mão de obra semiescrava para o trabalho nos seringais; o “Tempo dos Direitos”, que começou na década de 1970, com luta dos indígenas pelas demarcações de suas terras; e, por fim, o “Tempo Presente”, no qual se tem os indígenas apropriando-se do conhecimento não-indígena em prol de suas comunidades.

por Maurício Torres. “O que é uma rodovia? Quais são seus benefícios? Existem prejuízos? Quais são as implicações para a sociedade?”. É com esses questionamentos que Carlos Alberto Pittaluga Niederauer inicia o texto de apresentação. Uma resposta simplória, como sugere Niederauer, poderia afirmar que “[...] uma rodovia é apenas uma obra de engenharia. É uma via destinada ao tráfego de veículos autônomos que se deslocam sobre rodas [...]”. Entretanto, o autor ressalta que “[...] uma rodovia é uma intervenção do homem no meio ambiente. E, quando uma rodovia cruza a floresta Amazônica, a intervenção ganha contornos mais complexos e delicados. Esse é o caso da estratégica BR-163, rodovia que liga Cuiabá a Santarém.” (NIEDERAUER, 2005, p. 12).

Referências

- ARAÚJO, J. J. de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- ARBEX JÚNIOR, J. “Terra sem povo, crime sem castigo: pouco ou nada sabemos de concreto sobre a Amazônia”. In: TORRES, M. (Org.). *Amazônia revelada: os descaminhos ao longo da BR-163*. Brasília: CNPq, 2005.
- AUMONT, J. e MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; volume 2).
- DAVIS, S. *Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: l'œil de l'histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- FRANCE, C. de. “Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel”. *Xoana: images et sciences sociales*. Dossiê L'image filmique et son commentaire. Paris: Éditions Jean-Michel Place, n. 3, 1995.
- LEVI, G. “Sobre a micro-história”. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- MARGARIT, E. “O processo de ocupação do espaço ao longo da BR-163: uma leitura a partir do planejamento regional estratégico da Amazônia durante o Governo Militar”. *Geografia em Questão*. Cascavel, v. 6, n. 1, 2013.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

NIEDERAUER, C. A. P. “Prefácio”. In: TORRES, M. (Org.). *Amazônia revelada: os descaminhos ao longo da BR-163*. Brasília: CNPq, 2005.

RICARDO, F. P. (Org.). “Verbete Panará”. In: *Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil*. Instituto Socioambiental. Disponível em: <http://piib.socioambiental.org/pt/povo/panara/print>. Acesso em: 07 jan. 2016.

Referências audiovisuais

De volta à terra boa. Direção: Mari Corrêa e Vincent Carelli. Brasil, 21 min. <https://www.youtube.com/watch?v=LYZyFBs45G8>. Acesso em: 31 jul. 2016.

FLASHES DA RESISTÊNCIA EM AÇÃO: MEMÓRIAS SOBRE AS LUTAS CONTRA A DITADURA CIVIL-MILITAR NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Pedro Vinicius Asterito Lapera¹

Rafaella Lúcia de Azevedo Bettamio²

Após a retomada da democracia no Brasil, as lutas por parte de movimentos e organizações de esquerda contra a ditadura civil-militar passaram a ser retratadas pelo cinema brasileiro em seus diversos aspectos políticos, sociais e estéticos. Nos últimos dez anos, vários filmes brasileiros retomaram o período compreendido entre os anos de 1964 e 1985 de modo a dar voz àqueles que resistiram aos vinte e um anos de violência e repressão impetrados por militares com o apoio de segmentos da sociedade civil. Deste vasto panorama, destacamos três produções: *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005), *Hércules 56* (Sílvio Da-Rin, 2006) e *Em busca de Iara* (Flávio Frederico e Mariana Pamplona, 2014).

Quase Dois Irmãos encena em uma narrativa ficcional a experiên-

1 Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. Contatos: pedro.lapera@bn.gov.br; plapera@gmail.com

2 Doutoranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV-Rio e pesquisadora da Fundação Biblioteca Nacional. Contatos: Rafaella Lucia de Azevedo Bettamio.bettamio@bn.gov.br; rafabettamio@gmail.com

cia de presos políticos e, em paralelo, a de presos comuns no presídio da Ilha Grande. A luta armada, as sessões de tortura e o desmanche das organizações contrárias ao regime ditatorial aparecem sintetizadas no discurso e nas práticas do protagonista Miguel (Caco Ciocler). Por outro lado, Jorginho (Flávio Bau-raqui), amigo de infância de Miguel, também é preso e tem como destino a Ilha Grande, após cometer alguns crimes comuns. A relação entre esses universos explicita não apenas as diferenças de cunho social como também revela ao espectador as imbricações entre a memória da luta política contra a ditadura civil-militar e a formação dos grupos do crime organizado no Rio de Janeiro.

Por sua vez, *Hércules 56* detém-se em uma ação específica da guer-rilha urbana contra o regime pós-1964, considerada fundamental para o re-crudescimento da repressão: o rapto do embaixador norte-americano Charles Elbrick na semana da pátria de 1968. Por meio de imagens de arquivo e de depoimentos de membros das organizações oposicionistas que participaram da ação (MR-8 e ALN) e de ativistas libertados em consequência dela, as me-mórias em torno do rapto são trazidas à narrativa pelo documentário. O filme aborda assim as disputas pelas leituras sobre a dimensão histórica e sobre as implicações do sequestro para a centralização e o endurecimento do aparato repressor da ditadura civil-militar.

Já *Em Busca de Iara* se concentra na investigação pessoal da produtora e roteirista Mariana Pamplona sobre a vida de sua tia, ex-guerrilheira e compa-nheira de um dos homens mais procurados pelo aparato repressivo do início da década de 1970, o ex-capitão do exército e então guerrilheiro Carlos Lamarca da organização VPR. Por um lado, o documentário aborda a vida de Iara, des-tacando a sua beleza, inteligência e as fortes convicções políticas que a fizeram optar por abdicar de sua vida para lutar contra o regime ditatorial e, por outro, desmonta a versão oficial de suicídio, atribuída pelo regime a sua morte, em 1971, e que vinha atormentando a sua família há mais de quarenta anos.

Diante das obras escolhidas, pretendemos abordar as seguintes ques-tões: a) de que modos a memória coletiva (HALBWACHS, 1950) sobre a re-pressão encampada pela ditadura civil-militar é interpelada por esses filmes?; e b) como as memórias subterrâneas (POLLAK, 1989) dos perseguidos por esse regime são trazidas a público no período pós-ditadura e como elas entram

na disputa pela legitimidade em narrar os fatos que ocorreram no período?

Em seu texto sobre disputas entre narrativas que evocam eventos traumáticos, Pollak sugeriu que algumas memórias em períodos marcadamente repressivos, embora não atinjam a cena pública, “comprovam, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica” (1989, p. 5). Isto é, a atuação de diferentes sujeitos na rememoração de fatos contrários a uma narrativa imposta por um Estado totalitário é reprimida num primeiro momento; no entanto, “uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória” (1989, p. 5).

Investigar como alguns filmes brasileiros produzidos a partir dos anos 2000 atuaram no trabalho de enquadramento dessas memórias (POLLAK, 1989, p. 9) é, pois, o principal objetivo deste artigo. Partimos do pressuposto defendido por Appadurai (1981) de que “existe uma estrutura *cultural* definível na qual tais debates a respeito do significado [do passado] deve acontecer” (1981, p. 203), sendo que o autor define essa estrutura mínima em torno de quatro aspectos: legitimidade, continuidade, profundidade e interdependência (entre os discursos sobre o passado) (1981, p. 203).

Embates entre memórias subterrâneas: visões e representações da luta armada contra a ditadura civil-militar

Retratando três épocas do Brasil a partir da vida de dois personagens centrais, *Quase Dois Irmãos* se liga à experiência de Lúcia Murat como militante e cineasta. A diretora ressaltou à época da exibição do filme que o considerava o mais autobiográfico, tendo afirmado, inclusive, que seu pai era um médico progressista, que atendia nos morros cariocas e a levava (SIMÕES, 2003) (um paralelo com os dois personagens Miguel – pai e filho).

Antes de passarmos à análise da obra, precisamos recordar outra experiência cinematográfica de Murat. *Que bom te ver viva* (1989) apresentou depoimentos de mulheres que lutaram contra a ditadura e foi construído enquanto uma ruptura do pacto de silêncio sobre o período do regime militar no

cotidiano (e na imprensa) e a ausência de revisões históricas sobre o mesmo³. Em uma crítica publicada durante o Festival de Pesaro de 1990, há a seguinte análise do filme: “mais que invocar o período da prisão e das torturas, as entrevistas testemunham a dificuldade de retomar a própria vida em uma sociedade que quer apenas esquecer” (PRUZZO, s/d)⁴.

A dialética entre memória e esquecimento, apontada como central na narrativa fílmica, migrou para o debate político realizado durante sua exibição comercial e em festivais, contribuindo para o reconhecimento da diretora dentro do próprio campo cinematográfico, atestado pelo depoimento dos cineastas Geraldo Sarno, Eduardo Escorel, Carlos Diegues, Eduardo Coutinho e Murilo Salles a respeito da importância de *Que bom te ver viva* como documentário para o cinema brasileiro⁵ e por diversos prêmios obtidos em festivais⁶.

Retomando a discussão sobre memória, história e esquecimento em *Quase Dois Irmãos*, a diretora optou pela narrativa ficcional para abordar o período da prisão dos militantes no Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande, Rio de Janeiro. Sobre o filme, Lopera afirmou que “*Quase Dois Irmãos* apresenta a sua estrutura tri-temporal logo nos cinco primeiros minutos do filme, representando as décadas de 50, 70 e os dias atuais através dos personagens Miguelzinho (Bruno Abrahão/Caco Ciocler/Werner Schünemann) e Jorginho (Pablo Belo/ Flávio Bauraqui/ Antônio Pompeu)” (2007, p. 3). Tendo em vista alguns aspectos técnicos do filme ligados à fotografia e ao roteiro, “o espectador consegue separar as diversas temporalidades e, simultaneamente, passa a estabelecer relações de causalidade entre as ações das personagens e suas ‘origens’” (2007, p. 4).

3 Essa narrativa também se faz presente no folheto de divulgação do filme, em depoimentos como o da atriz Giulia Gam e o da psicanalista Helena Besserman Viana. Essa última assim se manifesta: “o ser humano esquece. E mais: esquece que esquece. Esse filme consegue fazer lembrar a necessidade da denúncia constante desses crimes, como o antídoto e prevenção contra a convivência ou omissão, instrumentos diletos do poder atabalhoado, da tortura, dos assassinos da memória”. A psicanalista foi a responsável pela denúncia do psiquiatra Amílcar Lobo, que participava, como médico, das torturas no Doi-Codi (informação contida no folheto de divulgação do filme – acervo CEDOC-Funarte).

4 Conferir também GRELLIER, 1990. (acervo Hemeroteca da Cinemateca Brasileira).

5 Cf: Folheto de Divulgação do filme (acervo CEDOC-Funarte).

6 Melhor filme (júri popular, júri oficial e crítica), melhor montagem e melhor atriz no Festival de Brasília (1989); Menção Margarida de Prata da CNBB (1989); Prêmio Coral, melhor filme da OCIC e melhor filme da Ass. Atores – Festival de Havana (1989); Prêmio especial do júri e Prêmio Sumburá no Festival Internacional do Rio (1989) etc. Participou de festivais internacionais como Festival de Mujeres (Buenos Aires, 1990), Festival of festivals (Toronto, 1989), San Francisco Film Festival (1989), Muestra Internacional del Nuevo Cine (Pesaro, 1990), Human Rights Festival (Nova York, 1991).

Essa estrutura tri-temporal bem delineada é o ponto inicial de nossa análise em torno dos detentos no presídio Ilha Grande em *Quase Dois Irmãos*. As sequências da greve de fome, da chegada de Jorginho à Ilha Grande e de seu espancamento pelos guardas constroem a luta num *crescendo* que ressalta o papel de Miguel enquanto protagonista: obtém sucesso na liderança da greve de fome; consegue inserir Jorginho nela e impedir que este seja assassinado pelos guardas, graças ao protesto (o bater das canecas na porta gerando um barulho insuportável) que lidera no momento que Jorginho é retirado a pancadas de sua cela.

Quase Dois Irmãos confere à “luta” um papel de categoria analítica dessa objetivação partilhada na cadeia, transformando-a não apenas em instrumento retórico como também em atividade configuradora do *senso comum* (BERGER & LUCKMANN, 2004), já que as referências a ela conferem ao enunciador um lugar de autoridade. Essa enunciação encontra-se expressa no filme, através da *voice over* de Miguel no momento da deflagração da greve, alternada com a imagem do guarda (Jandir Ferrari): “não aceitamos mais essa situação, visto que representa a reafirmação do tratamento policial-repressivo, o que é amplamente facilitado pelo isolamento geográfico e social da Ilha Grande. Vendo esgotadas todas as outras formas de conseguirmos as nossas reivindicações, fomos impelidos a entrar em greve de fome, até que nos sejam garantidos os direitos fundamentais e respeitada a nossa dignidade de presos políticos”.

Deter-nos-emos no conflito entre presos políticos e comuns para tentar compreender como a questão racial é aqui desenvolvida. Partindo da noção de *senso comum* como uma objetivação partilhada da realidade e como a possibilidade de ordenar o caos das múltiplas subjetividades (BERGER & LUCKMANN, 2004, p. 68), poderíamos inferir que as regras de sociabilidade então impostas na cadeia provinham do *senso comum* presente na práxis política, autorreferenciada como “revolucionária” e construída no embate cotidiano com a administração do presídio da Ilha Grande.

A construção de “presos comuns” e “presos políticos” como categorias de leitura de um *senso comum* na cadeia é paulatinamente mostrada. A ida de Jorginho ao presídio é a primeira *mise-en-scène* dessa oposição: na cela daqueles que vão para a Ilha Grande, Jorginho protesta inutilmente contra a nor-

ma de não fumar maconha (“Peraí?! Não pode dar um dois?! Porra, mermão! Isso não é uma cadeia!”), sendo lembrado do “poder coletivo” dos presos que lá se encontram. Na sua chegada, ao gritar zombando os presos políticos, um guarda assim o interpela: “Vamos embora que isso aí não é contigo não!”.

Mesmo após ironizar a greve de fome dos presos (“quer dizer que eu vou ter que beber água que nem um camelo e dormir feito um bode velho?”), adere a ela, o que lhe vale um espancamento, sendo esse episódio também é marcado pelo signo da raça. Guardas invadem sua cela aos gritos: “Seu negro filha da puta! Quer dizer que agora teu negócio é fazer greve de fome?!”. A música instrumental de Nana Vasconcelos - que remete aos espancamentos de negros durante a escravidão - acompanha as batidas do cassete de um guarda e o sangramento de Jorginho, misturando-se ao som das canecas batidas contra as portas de aço e destacando a fala do guarda: “Negro subversivo! Não existe negro subversivo!”.

A chegada de outros presos numa nova leva amplia a dicotomia entre presos políticos e presos comuns. O primeiro contato entre o “comitê de recepção” dos presos e o bando de Pingão (Babu Santana) antevê a relação conflituosa entre os antigos e os novos presos. Durante um jogo de dados do bando de Pingão, a interrupção dos presos políticos para anunciar as regras da cadeia revela-se um malogro. Miguel anuncia que ele e os outros presos fazem parte da “representação do coletivo” e que veio informá-los das regras para que os novos presos se integrem o mais rápido possível, ao que Pingão constata: “ah, são vocês que mandam nessa porra aqui!”. Aloísio (Bruce Golemvisky) o interrompe: “aqui ninguém manda em porra nenhuma! Todas as decisões são votadas pelo coletivo!”. Inicia-se uma discussão na qual Miguel tenta evocar um lugar de autoridade recordando as melhorias no ambiente prisional graças à atuação dos antigos presos e suas ações na guerrilha: “Aqui não tem nenhum bundão não, senhor! Aqui todo mundo já roubou, já matou, já sequestrou!”, ao que Pingão desautoriza de imediato através do escárnio coletivo: “Roubou o quê? Doce de criança? Matou barata no canto?”. Culmina-se com uma briga generalizada interrompida por Jorginho: “Pingão já entendeu, não é mesmo Pingão?!”.

À oposição entre presos políticos e comuns, adiciona-se o dualismo

na representação entre brancos e negros. Mesmo que não haja a identificação total entre presos políticos e brancos, de um lado, e presos comuns e negros, de outro, é possível inferir essa divisão a partir de uma composição étnica majoritária dos grupos e do próprio binômio Miguel-Jorginho, cujo referencial encontra-se na questão racial. Podemos apontar a presença de identidades racializadas na narrativa como um contraponto ao discurso do luso-tropicalismo, tal como adotado pela ditadura civil-militar (GUIMARÃES, 2002).

Um aspecto da continuidade temporal construída em *Quase Dois Irmãos* refere-se à criminalidade. Alternando a formação do Comando Vermelho na cadeia dos anos 70 e seu desenlace nos conflitos das favelas cariocas atuais, é interessante notar a dupla operação historiográfica efetuada pelo filme: ao eleger a criminalidade em torno do tráfico enquanto drama e ao propor a busca de uma “origem” do mesmo, seleciona-se como a violência é apreendida pela história, ou seja, existe uma tentativa de se construir uma história do tempo presente delimitando o narcotráfico como “fato histórico”.

A própria separação dos prisioneiros foi alvo de polêmicas entre os presos políticos. “A gente tem que pedir a separação da galeria. (...) A médio prazo, estamos correndo risco de vida. Eles estão cagando na nossa cabeça!” (Aloísio); “Isso é um pensamento pequeno-burguês de quem quer refazer a luta de classes aqui dentro. A gente tem que ganhar os caras nem que seja no método deles”; “Método? Que método? Você quer eliminar quem não concorda com a gente? É assim que os caras funcionam! Eles têm uma visão mafiosa do mundo!”; “Vocês estão tendo atitude de separar o povo!”. Aqui, o povo assume sua disjunção narrativa: ‘demonizado’ por uma visão e romantizado por outra (é necessário afirmar que a teratologia e o romantismo configuram duas visões bastante comuns formuladas por intelectuais a respeito do povo).

Essa abordagem foi contestada na recepção do filme. O destaque para a suposta origem da “nova criminalidade”, simbolizada pelo surgimento da Falange Vermelha (que posteriormente chamar-se-ia Comando Vermelho), foi publicamente contestada por historiadores, tais como Cátia Faria que, em reportagem publicada no Jornal O Globo, afirma que a convivência entre prisioneiros políticos e comuns ocorreu em outras épocas anteriores – sem o surgimento de organizações criminosas – e que os assaltos a bancos já eram

efetuados por criminosos comuns antes da resistência armada. Além dela, Daniel Aarão Reis, que foi preso político na Ilha Grande, também confrontou a representação fílmica ao revelar que houve interpenetração entre os grupos, isto é, prisioneiros comuns que passaram à luta política e vice-versa⁷). Ou seja, questiona-se aqui a interdependência entre o passado encenado no filme e o discurso histórico, nos termos de Appadurai (1981, p. 203).

A disputa pelo lugar de autoridade em narrar fatos ligados à luta contra a ditadura civil-militar foi o *plot* do documentário *Hércules 56* (2006), de Sílvio Dá-Rin. Elegendo como eixo principal da discussão em torno do rapto do embaixador norte-americano Charles Elbrick em setembro de 1969 e suas consequências, o filme mobiliza em seu argumento imagens de arquivo de vários fatos ocorridos entre 1964 e 1969, entrevistas individuais com militantes soltos graças à ação da ALN e do MR-8 (organizações de esquerda que comandaram a operação do rapto) e uma entrevista coletiva com os participantes da ação, intercalando-os.

Em sua dissertação, Seliprandy (2012, p. 41-45) argumenta que o documentário operou como uma resposta cinematográfica à representação dos mesmos acontecimentos por *O que é isso, companheiro* (Bruno Barreto, 1998), que à época de seu lançamento obteve sucesso comercial (tendo sido indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro), sem contar, no entanto, com o apoio da crítica nem dos militantes contra a ditadura civil-militar. Em suas palavras,

Se *O que é isso, companheiro?* fora execrado por boa parte da crítica, a recepção de *Hércules 56* foi diametralmente oposta. A impressão que surge da leitura dos textos que comentam sua estreia no circuito comercial, em maio de 2007, é de que o documentário teria satisfeito a uma demanda difusa, já expressa por Ridenti, de resposta à ficção de Bruno Barreto” (SELIPRANDY, 2012, p. 42).

Além da disputa em torno das memórias com a ficção bem sucedida comercialmente de Barreto, há também outras em torno das personagens de

7 GUEDES, Ciça. Convivência forçada na Ilha Grande. In: Comportamento, Megazine, O Globo (sem referência a data, porém foi veiculada durante a exibição comercial do filme – haja em vista o dado revelado “em cartaz na cidade, o ótimo “Quase Dois Irmãos””).

Hércules 56. O documentário divide o argumento em três partes: a narração do clima político no Brasil que antecedeu a captura do embaixador; os detalhes da ação em si (planejamento, execução do rapto, organizações envolvidas, cativo, militantes libertados com a ação, fatos paralelos a ela); e uma análise das consequências do rapto para o recrudescimento do regime militar e da perseguição aos segmentos civis que se opunham a ele.

Com relação ao clima político entre 1964 e 1969, os depoimentos e memórias convergem em vários pontos. Em uma imagem de arquivo, Gregório Bezerra (militante do PCB libertado graças à ação) afirmou que “se existe terrorismo, o terrorismo foi implantado pela ditadura militar em 1º. de abril de 1964. A consequência do terrorismo do governo gerou uma série de descontentamento, principalmente do movimento estudantil (...)”. Esse depoimento é ampliado na fala de Franklin Martins (militante da DI-GB/MR-8 que participou da captura): “trauma do golpe de 64 na vida política brasileira. Nós tivemos um golpe sem resistência”. Ainda, Mário Zanconato (militante do PCB/Corrente-MG) também reafirma que “as lideranças deixaram as massas acéfalas na resistência contra o golpe”.

Os depoimentos de José Ibrahim (militante da VPR), José Dirceu (militante do MOLIPO) e Maria Augusta (militante da DI-GB/MR-8) são entrelaçados com imagens de arquivo sobre alguns eventos narrados a respeito do paulatino fechamento do regime. Ibrahim aparece em uma imagem de arquivo relatando que “sou brasileiro. Operário. Dirigente sindical. Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco até 68, quando fui... quando a ditadura fez com que o sindicato deixasse de existir por conta de uma greve (...)” e, em seguida, fotos da invasão da COBRASMA em julho de 1968 são mostradas enquanto o dirigente sindical narra a repressão ao movimento operário nas fábricas do ABC paulista. Em seguida, José Dirceu fala sobre o clima de 68 e da invasão da USP na Rua Maria Antônia, em São Paulo, reiterando que “ali, vi que a repressão estava mudando de qualidade, alguma medida legal, entre aspas, seria lançada”, enquanto imagens de arquivo que mostram a invasão e incêndio de um carro são trazidas à narrativa.

Sobre a presença de José Dirceu no documentário, um fato curioso ocorreu por ocasião de sua recepção no circuito comercial. Na sessão de ci-

nema assistida por Laperla em 2007, em um cinema do grupo Estação, no Rio de Janeiro, em todos os momentos em que Dirceu aparecia na tela, era vaiado por parte do público. Na mesma época, desenrolava-se o escândalo político conhecido como “Mensalão”, que implicou aquele que havia sido o Chefe da Casa Civil do primeiro governo do ex-presidente Lula (2003-2006). Tal fato pode ser interpretado como decorrência de uma recepção conservadora às lutas travadas na época por uma plateia concentrada entre as classe média e alta que, em geral, tende a deslegitimar os militantes contra a ditadura civil-militar e a avaliar de modo fatalista a participação destes na política nacional contemporânea.

Por fim, Maria Augusta relata sobre o congresso da UNE em Ibiúna (Bahia), sobretudo sobre a repressão que se abateu sobre os líderes estudantis: “aconteceu uma coisa que achei linda. Dirceu, Vladimir e [Luis] Travassos aceitarem ficar por unanimidade sabendo que eles iam ser presos e possivelmente não iam sair tão cedo”, sendo sua fala acompanhada por imagens de arquivo que mostravam a polícia invadindo o congresso de estudantes e prendendo várias pessoas. As imagens de arquivo são dispostas ao longo da narrativa de *Hércules 56* de modo a referendar diferentes aspectos do discurso dos militantes. A dimensão de autoridade de suas falas como testemunhas/agentes dos fatos narrados é reforçada por esse uso das imagens.

A convergência das memórias sobre o período que antecedeu o rapto do embaixador é sintetizada na fala de Paulo de Tarso Venceslau (militante da ALN que participou da captura): “O AI-5 lançou a pedra fundamental do sequestro. O sequestro só foi pensado como saída porque havia quatro líderes estudantis presos”. As disputas no trabalho de enquadramento da memória (POLLAK, 1992, p. 204) começam a aparecer em torno da narrativa da captura do embaixador. Manoel Cyrillo (militante da ALN que participou da ação) inicia a polêmica ao dizer: “por mais que a Dissidência da Guanabara tenha planejado a ação, ela só aconteceu por conta da aprovação da ALN e da participação da ALN”. Ao que Franklin Martins contesta: “do ponto de vista militar, nós faríamos a ação. A ação era simples do ponto de vista militar. Do ponto de vista político, é um erro fazer sozinho”.

Isso configura um indício da pulverização das organizações de esquerda

que lutaram contra a ditadura, algo retomado em outra fala de Mário Zanconato. Relatando a tortura que sofreu na prisão, o militante recorda o fato que mais o marcou nesse período. Durante uma sessão de tortura, um oficial o pegou pelas orelhas e começou a sacudi-lo, gritando: “ô, seu filho da puta! Vocês acham que assim vão conseguir ganhar da gente? Esses caras aí que a gente pegou são da ala vermelha do PC do B, é a trigésima segunda que a gente desbarata! Vocês acham que assim tão divididos vão conseguir vencer a gente?”.

Essas cisões também transparecem quando os participantes do rapto narram o desconhecimento da ação da parte de Carlos Marighella (dirigente máximo do MR-8). Paulo de Tarso conta que Toledo não queria relatar a Marighella para “mostrar que não era um burocrata”, ao que Cyrillo reage na hora, contestando que “não se pode julgar se o Toledo não quis relatar ao Marighella. Nós deveríamos ter relatado e foi gravíssimo! Podia ter caído!”.

Em alguns momentos, há uma tentativa de se distinguir a ação revolucionária dos crimes comuns e, por conseguinte, de diferenciar presos políticos de presos comuns, numa linha semelhante a *Quase Dois Irmãos*. Logo no início do filme, Daniel Aarão Reis (militante da DI-GB/MR-8 que participou da ação) pondera que “sequestro é você assumir um crime. Você não tá cometendo um crime, você tá fazendo uma ação revolucionária” e sempre que algum militante refere-se à ação como sequestro, o historiador trata de corrigi-lo rapidamente.

Por considerarmos um ato de desobediência civil, atemo-nos à visão de Daniel Aarão e nos referimos à ação ao longo deste artigo como “captura” ou “rapto”, palavras mencionadas no manifesto assinado pelo MR-8 e pela ALN, publicado na grande imprensa e lido nas estações de rádio à época, e também por ser mencionado no filme que a palavra “sequestro” era usada pelos torturadores para se referir ao fato. Ironicamente, ao recolher os depoimentos do filme e lançá-los em livro, o diretor Sílvio Dá-Rin optou por usar a palavra sequestro em seu título, pois foi sob essa nomenclatura que aquele episódio ficou conhecido pelo grande público, uma vez que foi assim veiculado pela grande mídia à época. Logo, a obra lançada pela editora carioca Jorge Zahar assumiu como título *Hércules 56 – o sequestro do embaixador americano em 1969*.

Em outra passagem, Flávio Tavares (militante do MNR e do MAR libertado na ação) narra sobre a “foto dos 13” (os primeiros 13 dos 15 militantes libertados pela ação foram fotografados pelas forças da repressão no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro) e se lembra: “disse: ‘vamos mostrar as algemas, rápido!’ Dois mostram as algemas. José Dirceu, num gesto de ‘é pra mostrar que nós íamos algemados’. E Onofre Pinto. Já outros como o João Leonardo, que era um homem de muita coragem, mas era um velho advogado, põe o suéter em cima das algemas, pra esconder as algemas. *Não, isso faz o criminoso comum. O preso político não se sente culpado. O preso político mostra o rosto, mostra a cara, não encobre nada, mostra as algemas. O preso político é uma vítima do sistema do terror que ele quer destruir*” [grifos nossos]. No ato de rememorar, há o apelo a um lugar de distinção e de autoridade que a categoria *preso político* evoca. Além disso, ela também se transforma em categoria interpretativa da experiência narrada e um modo de engajar afetivamente o espectador na narrativa. É uma convocação à empatia do espectador em torno da experiência do trauma e dos objetivos a que os militantes gostariam de ter alcançado. Mais uma vez, *Hércules 56* se aproxima de *Quase Dois Irmãos*, uma vez que o personagem Miguel faz um apelo semelhante ao espectador na narrativa ficcional.

Ainda, poderíamos contrapor as experiências cinematográficas de *O que é isso companheiro?* e *Hércules 56* na linha já explorada por Seliprandy (2012), no sentido de argumentar que, enquanto ao primeiro faltavam a autoridade e a continuidade em torno da narrativa do passado, nos termos de Appadurai (1981), o documentário de Dá-Rin soube explorar as diferentes tensões em torno dos acontecimentos narrados. Ao mesmo tempo, evidenciou a autoridade em narrá-los, isto é, “a dimensão [que] envolve algum consenso cultural quanto aos tipos da fonte, origem ou fiador de ‘partes’ que são necessários para a credibilidade [do passado]” (APPADURAI, 1981, p. 203).

Essas disputas em torno da autoridade sobre as memórias do fato da captura do embaixador norte-americano tornam-se mais acirradas quando os participantes e os militantes libertados na ação são convocados a fazer uma análise dos desdobramentos desse fato para a política brasileira do período. Vladimir Palmeira (militante do MR-8 libertado na ação) sentencia: “tá na

cara que foi uma ação politicamente errada porque não tínhamos força suficiente pra fazer uma ação daquele tipo. A repressão que se segue mata o Mari-ghella. Dá uma paulada na ALN. E também dá uma paulada no MR-8. E jogou definitivamente a esquerda na defensiva”. Tal posição pessimista é partilhada por Rolando Frati (militante do PCB, da ALN e do PCR libertado na ação) que aparece num depoimento em imagem de arquivo: “ ‘agora, companheiro, nada de fazer política no reformismo! O negócio agora vai ser no pau!’ Tá bom, o pau veio em cima de nós e nos destruíram por completo!”.

Uma posição mais moderada é adotada por Flávio Tavares e por Cláudio Torres (militante da DI-GB/MR-8 que participou da ação). O primeiro qualifica o rapto como “nosso equívoco triunfal”, considerando-o “o fato mais significativo da rebelião em si mesmo”, porém pondera que a repressão piorou muito depois dele. Já Cláudio Torres ressaltou que “a gente não tomou consciência do momento histórico que a gente tava vivendo. Mas [a ação] teve um saldo positivo: ela obrigou a ditadura militar a se desmascarar”.

A visão mais triunfalista a respeito do fato foi adotada por Manoel Cyrillo e por Franklin Martins. O primeiro qualificou a captura do embaixador como “uma das respostas mais importantes que nós – o povo – demos às arbitrariedades, ao que o Estado americano representa”, enquanto o segundo a situou no cenário mais amplo da política brasileira dos últimos 50 anos: “acho que tem momentos na luta política que o importante é lutar. Eu acho que a guerrilha no Brasil, do ponto de vista da guerrilha de resultados, foi um desastre (...). Mas do ponto de vista do que ela gerou pro futuro, acho que ela gerou uma coisa extremamente positiva”.

A disputa em torno da memória da libertação dos presos políticos também foi marcada pela questão de gênero no depoimento de Maria Augusta. Em vários momentos de seu depoimento, ela reflete sobre o fato de ter sido a única mulher libertada na ação: “a famosa minissaia foi escolhida pelo Exército. Também não devia ter muita alternativa lá não, né? E aí me botaram no camburão. E aí vem a coisa do azar de ser a única mulher, né? Porque eu fiquei isolada o tempo todo”.

Ampliando o isolamento, a militante relata um episódio de agressão verbal contra ela no avião durante o vôo até o México pelo fato de ser mulher: “Aí,

me deu vontade de fazer xixi. O soldadinho chamou o major. ‘A moça quer ir no banheiro’. O banheiro era um vaso com cortina. Os meninos ficavam de costas. Era tudo homem, só tinha eu de mulher, mas ficavam de costas, nenhum problema. Aí na hora em que fui fazer xixi, eu disse: ‘ô, major! Eu sou diferente. Num dá pra ser assim, né? Aí o cara xingou, criou um escarcéu e era simplesmente desamarrar a minha mão, puxar a cortina pra eu poder fazer meu xixi em paz, né?’”.

A questão de gênero também é retratada no documentário *Em Busca de Iara* (2014), sendo, inclusive, um ponto crucial à narrativa. O filme busca traçar a trajetória da guerrilheira Iara Iavelberg, atribuindo grande importância a seus ideais revolucionários – sem reduzi-la à história de amor vivida com Lamarca –, e a inserindo no terreno de disputas pela memória da ditadura. Afinal, passado o período ditatorial, quando o trabalho de enquadramento da memória promovido por meio da história oficial abafou as memórias de resistência ao regime (POLLAK, 1989), essas saem da clandestinidade e vêm ganhando cada vez mais força nas últimas décadas.

Durante os “anos de chumbo”, Iara ficou conhecida principalmente por seu relacionamento amoroso com Carlos Lamarca, considerado então desertor da pátria e principal inimigo do regime militar. Lamarca era um ex-capitão do Exército que, em 1969, havia se tornado um dos principais dirigentes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização guerrilheira de extrema-esquerda que lutava contra a ditadura. Assim, Iara, apesar de ter sido uma jovem universitária, militante da POLOP e, posteriormente, guerrilheira na luta armada pelo MR-8, aos olhos do regime, o fato de ser mulher e chamar a atenção por sua beleza era o bastante para reduzi-la à “amante de Lamarca”.

O documentário *Em Busca de Iara* (2014), cuja direção é de Flavio Frederico e o roteiro de Mariana Pamplona, sobrinha de Iara, pode ser caracterizado como um rito de memória, ao narrar a trajetória de Iara no sentido de lutar contra o seu esquecimento e contra os efeitos da corrosão do tempo. Mas, por outro lado, é também a busca de Mariana por suas origens, a fim de compreender a sua história familiar e, em parte, sua própria identidade, por meio da breve trajetória de sua tia guerrilheira. Essa identidade pode ser compreendida como “a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria,

para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992, p. 204).

O vínculo de Mariana com Iara é caracterizado logo no início do filme, quando a roteirista se apresenta como sobrinha da guerrilheira, apesar de não possuir Iavelberg como sobrenome, devido ao medo que seus pais tinham de que pudesse vir a sofrer alguma represália dos militares futuramente. Em seguida, ao parar em frente a uma placa no interior do Centro Universitário Maria Antônia da USP⁸ em “homenagem aos que morreram lutando contra a ditadura. 1968-1994”, Mariana conta que sua mãe – irmã de Iara – estava grávida de três meses quando ela morreu e enfatiza: “eu nasci pouco tempo depois que Iara morreu e isso, de alguma forma, deve ter me marcado”.

Fica claro para o espectador que a luta de Iara contra a ditadura e sua trágica morte foram acontecimentos que marcaram a família Iavelberg de tal maneira que passou a ser um pilar na constituição da memória daquele grupo. A trajetória de Iara é uma memória que Mariana viveu “por tabela”, ou seja, é um dos “acontecimentos vivido pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” (POLLAK, 1992, p. 201), sendo, portanto, um dos vínculos essenciais para o seu sentimento de pertencimento àquele grupo e, em última instância, formador de sua identidade. Logo, o documentário *Em Busca de Iara* é, ao mesmo tempo, o resgate do sobrenome Iavelberg pela roteirista Mariana Pamplona, o movimento de revelar publicamente as memórias de familiares e amigos sobre a trajetória de luta de Iara Iavelberg e denunciar as graves violações sofridas durante a ditadura.

A abordagem do documentário é ancorada em imagens da época (com destaque para as cenas do curta-metragem de Renato Tapajós, *Universidade em crise*, de 1965, onde Iara aparece numa assembleia do movimento estudantil, e o de João Batista de Andrade, *Liberdade de Expressão*, de 1967) e em depoimentos de pessoas envolvidas diretamente com a personagem ou com a ocasião de sua morte. O trabalho de enquadramento da memória (POLLAK, 1989, p. 9) está no argumento principal do filme, por meio do qual é construído um contraponto contundente à versão oficial divulgada pela ditadura sobre

8 A partir de 1964, Iara se tornou estudante de psicologia no Centro Universitário Maria Antônia, antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.

a morte de Iara. Também dão tom à narrativa a vitalidade, a inteligência e o idealismo de Iara – em oposição à forma como ela era referenciada nos noticiários –, bem como a luta de sua família por descobrir o verdadeiro motivo da morte da guerrilheira, tratada como suicida por muitos anos.

Chama a atenção como Carlos Alberto Muniz, um de seus companheiros da frente do campo do MR-8, organização que Iara militava no momento de sua morte, desconstrói a associação de sua imagem a de uma simples e bela figura feminina que havia sido conquistada pelo guerrilheiro experiente e ex-capitão do Exército, Lamarca. Imagem que, inclusive, foi reforçada mesmo após a sua morte, uma vez que seu cadáver foi ocultado por um mês para que a dúvida de sua morte servisse como isca para a captura de Lamarca. Assim, conforme apresentado no filme por meio de capas de jornais e de fotos da época, Iara teve a sua morte divulgada apenas com a de Lamarca, quando seu corpo pode então ser reconhecido por familiares e liberado do IML.

Carlos Alberto Muniz morou com o casal Iara e Lamarca por um período da clandestinidade e destacou o quanto os dois eram disciplinados, “tinham hora para a ginástica, hora para a leitura, hora para escrever”, e como Iara foi importante para a formação teórica de Lamarca, “ela teve um papel muito importante no trabalho de ajudar o Lamarca a fazer aquela transição entre aquela formação de militar e aquela fusão com a teoria que a gente estudava na época”. Reconhece ainda que o regime havia sido muito agressivo em apagar o engajamento ideológico que ambos tinham, principalmente tratando Iara como “uma pessoa fútil, uma juvenzinha universitária que se destacava pela sua beleza na época do movimento estudantil e depois apresentada como a mulher ou a amante de Lamarca, quando, na verdade, a Iara foi uma companheira de todas as batalhas, de todas as atividades”.

Logo na primeira cena, o documentário traz uma reportagem da Rede Globo, veiculada no ano de 2003, durante a primeira tentativa de exumação do corpo de Iara. Enterrada na ala dos suicidas no Cemitério Israelita do Butantã, em São Paulo, a família questionava judicialmente o laudo da época, pois, segundo a versão oficial, ao ter sido cercada pela polícia em um apartamento no bairro de Pituba, em Salvador, Iara teria se matado para não ser presa.

Sob a ordem dos militares, versões de suicídios eram comumente

veiculadas na imprensa da época como forma de esconder os assassinatos injustificáveis, muitas vezes cometidos em capturas policiais ou mesmo por ocasião dos excessos de torturas vivenciados pelos prisioneiros políticos nos “porões da ditadura”. No DOI-CODI, por exemplo, conforme apresentado por Rafaella Lucia de Azevedo Bettamio Bettamio, quando presos eram mortos:

os militares envolvidos ou desapareciam com os corpos, pois assim não se tinha como provar o que havia acontecido e, por conseguinte, não existiriam culpados, ou, quando a prisão tivesse sido noticiada por algum meio de comunicação, o corpo aparecia sob uma justificativa forjada que excluísse a culpa da instituição prisional. Na maior parte das vezes, dizia-se que o prisioneiro havia cometido suicídio na prisão ou sido baleado em tiroteio, o que se supunha estar relacionado a uma anterior tentativa sua de fuga. (BETTAMIO, 2012, p. 180-181).

Diante disso, motivada também pela aflição da dúvida e pela questão religiosa, já que no judaísmo quem se mata é enterrado em um setor separado do cemitério, não podendo juntar-se aos demais familiares, a família Iavelberg passou a reivindicar na justiça o direito de saber o verdadeiro motivo da morte de Iara. Entretanto, quando a exumação estava em curso, uma liminar ordenou a sua suspensão, baseada na alegação do advogado do cemitério de que se tratava de uma semana religiosa.

Nesse momento, Isaac, um dos funcionários do cemitério, impedia o prosseguimento da exumação e, ao mesmo tempo dizia à imprensa que não tinha nada a declarar sobre a ação. Raul, irmão de Iara, então se revolta: “Ele não tem nada a declarar porque eles mentiram na justiça, é uma mentira na justiça, não é feriado! O Seu Isaac, como bom judeu, deveria falar que hoje é feriado, por que ele não pode falar? Porque, perante a Deus, ele não quer mentir, mas na Justiça ele mentiu!”. Assim começa o documentário, deixando no ar que, mesmo em 2003, quase vinte anos após o término do regime ditatorial, contestar publicamente os crimes da ditadura significava envolver muitas pessoas e instituições, tanto militares quanto civis, que temiam ter suas responsabilidades reveladas.

A partir disso, Mariana começa a narrar a sua busca por memórias de sua tia. Conversa com muitos familiares, inclusive sua mãe, amigos e muitos

outros personagens que fizeram parte da vida e das circunstâncias em torno da morte de Iara. Após construir toda a narrativa sobre a inserção de Iara no movimento estudantil universitário, na luta armada, sobre o seu envolvimento amoroso com Lamarca, os antecedentes, as circunstâncias e as especulações sobre a sua morte, o documentário termina como um ciclo que se fecha.

A cena final é a *matzeiva* – cerimônia judaica de velório e enterro dos restos mortais – de Iara Iavelberg, quando são finalmente transferidos para um túmulo ao lado de seus familiares, em 11 de junho de 2006. Como um livro inacabado, o filme transmite a sensação de que, para a família, a história da vida de Iara ainda estava em aberto, mesmo depois de passados trinta e cinco anos de sua morte. O final do filme representa também o fechamento desse ciclo, o fim de uma história que é concluída apenas no momento em que ocorre o sepultamento correspondente à ocasião da morte de Iara.

Esse angustiante desacordo entre versões oficiais e a realidade, assim como a dúvida pulsante sobre o momento da morte são pontos muito sensíveis abordados pelo documentário e que correspondem à busca de muitos familiares de mortos e desaparecidos políticos deixados pela ditadura militar no Brasil. A falta de um reconhecimento nacional sobre o paradeiro e morte dessas pessoas serve como uma espécie de exclusão de suas famílias ao direito de memória e cidadania. Por isso, a política de reparação (material, psicológica e simbólica), desenhada a partir da ideia de justiça de transição (VAN ZYL, 2009), se faz necessária, pois além de reintegrar as vítimas e seus familiares à sociedade, também ajudam a trazer as *memórias subterrâneas* ao espaço público, contribuindo para a superação daquela história oficial, *simples montagem ideológica, por definição precária e frágil* (POLLAK, 1989, p. 9).

Essa necessidade final de se revelar as circunstâncias da morte de Iara, evidenciada no documentário, é também destacada por Bernardo Kucinski ao relatar a busca de seu pai por sua irmã, uma dos muitos desaparecidos políticos deixados pela ditadura no Brasil. No caso de Kucinski, sua irmã, tratada como desaparecida há mais de trinta anos, continua a ser lembrada como se estivesse viva em cartas enviadas por bancos e propagandas, por exemplo:

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi

sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignorarão, antes dele, o separador de cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado, como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência de seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos. (KUCINSKI, 2011, p.17)

Assim como Mariana, Bernardo Kucinski conseguiu descrever como a sensação de incerteza e angústia em torno da morte de um familiar impede a superação do fato pela família, que vivencia constantemente a dor daquele ciclo ainda em aberto por precisar, antes de ser fechado, ter circunstâncias do passado reveladas e reconhecidas.

Conclusão

Inseridos no terreno de disputa de memórias sobre a ditadura civil-militar, os três filmes aqui analisados podem ser entendidos como materiais para a história (RICOEUR, 2008). Entendendo a escrita da história como um rito de memória, tal como é um “gesto de sepultura” (CATROGA, 2010), percebemos que sua função é análoga a dos túmulos e a dos ritos de recordação – categoria na qual podemos encaixar os filmes apresentados. Ambos atuam no sentido de lutar contra o esquecimento e a degradação que marcam a passagem do tempo, além de contribuir para o pagamento das dívidas do presente com o passado.

Identificamos nos filmes, portanto, a ideia de “ação da memória” (ALBERTI, 2004, p. 37), ou seja, a noção de que existem no presente memórias em disputa sobre um mesmo passado. Por meio dos filmes, a memória atua tanto no sentido do enquadramento quanto no da manutenção, definidos por Pollak (1989, p.4). Num plano geral, constrói um discurso comum sobre a resistência dos perseguidos políticos e sobre o amplo espectro de repressão por eles sofrido, em contraponto à versão oficialmente divulgada pela ditadura e, por anos, encampada pela história oficial. Ao mesmo tempo, num plano mais específico, a memória trazida nos filmes reforça entre os grupos a ela diretamente ligados seus pontos de contato com as memórias individuais, contribuindo assim para a manutenção de uma memória coletiva.

Por fim, fazendo um paralelo com Paul Ricoeur (2008, p. 456-457), diante das etapas da *Síndrome de Vichy* de Henri Rousso, podemos dizer que o crescente interesse sobre as memórias da ditadura, que vem se refletindo na produção cinematográfica da última década, é parte do movimento de saída da sociedade brasileira da fase do “retorno do recalcado”, quando o “espelho”, representado pelo mito hegemônico, se parte em vários estilhaços. Estaríamos entrando na etapa seguinte, a da “obsessão”, marcada pelo despertar da memória e pela importância das reminiscências da ditadura no debate sociopolítico.

Referências

- ALBERTI, V. *Ouvir Contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- APPADURAI, A. “The past as a scarce resource”. *Man*, New Series, v. 16, n. 2, p. 201-219, jun. 1981.
- BETTAMIO, R. *O DOI-CODI carioca: memória e cotidiano no ‘Castelo do Terror’*. Dissertação (Mestrado) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012
- BERGER, P. & LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CATROGA, F. “A representação do Ausente: memória e historiografia”. *Revista Anistia, Política e Justiça de Transição*. Ministério da Justiça, Brasília, n. 2, p. 64-89, 2010.
- GRELIER, R. “Un cinéma qui refuse l’amnésie”. In: *La vie ouvrière*, n. 2369, 22/1/1990. (acervo Hemeroteca da Cinemateca Brasileira).
- GUIMARÃES, A. S. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.
- KUCINSKI, B. K. São Paulo: Expressão popular, 2011.
- LAPERLA, P. V. A. “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. *Ciberlegenda*, Niterói, n.19, p. 1-17, 2007.
- _____. *Brasis imaginados: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- POLLAK, M. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- _____. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- PRUZZO, P. “Il buio oltre la ‘Storia ufficiale’” (sem referência de publicação) (acervo Hemeroteca da Cinemateca Brasileira).
- RICOEUR, P. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2008.
- SELIPRANDY, F. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melo-*

drama e documentário nos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Hércules 56*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SIMÕES, E. “Favela versus classe média na tela”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31/03/2003.

VAN ZYL, P. “Promovendo a justiça transicional em sociedades pós conflitos”. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*. Ministério da Justiça, Brasília, nº1, jan./jun. 2009, p. 32-55.

Referências filmográficas

EM busca de Iara. Flávio Frederico e Mariana Pamplona, Brasil, 2014.

HÉRCULES 56. Sílvio Da-Rin, Brasil, 2007.

O QUE é isso companheiro? Bruno Barreto, Brasil, 1998.

QUASE dois irmãos. Lúcia Murat, Brasil, 2005.

QUE bom te ver viva. Lúcia Murat, Brasil, 1988

CONFIGURACIONES DE LA VIOLENCIA DE ESTADO EN EL CINE ARGENTINO POST-DICTADURA

Ximena Triquell¹

A lo largo de las más de tres décadas transcurridas desde la última dictadura militar en Argentina, el cine de este país no ha dejado de preguntarse sobre ésta. Apenas recuperada la democracia, un número significativo de films, que de una u otra manera refería a lo ocurrido en ese periodo, llevó a teóricos y críticos a observar el fenómeno. Con el paso del tiempo, la dictadura como referencia histórica o como parte constitutiva de las tramas, disminuyó en las pantallas a la vez que se fueron modificando los ejes sobre los cuáles se centraban los films, pero la referencia continuó presente y nuevos films dan cuenta de la persistencia de la necesidad de narrar en imágenes los hechos ocurridos en ese oscuro periodo de la historia argentina.

Volver desde el cine sobre la dictadura implica necesariamente proponer una lectura sobre ésta. De allí que el prefijo “post” en el título de este trabajo no refiera exclusivamente a la dimensión temporal, sino que incorpore además el sentido de “reflexión crítica sobre”, tal como sugiere Walter Mignolo en términos como postcolonialidad (MIGNOLO, 1996). El cine postdictadura sería entonces aquel que vuelve sobre el periodo de la dictadura para reflexionar críticamente sobre éste.

¹ Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Magister y Doctora (PhD) en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra. Profesora Titular de Cine y Narrativa y Prof. Adjunta de Semiótica en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigadora de CONICET. E-mail: xtriquell@gmail.com

Este enfoque marca una nueva dimensión al problema: distanciándonos de lo que en términos generales podría referirse como una temática, “la dictadura”, proponemos analizar en su lugar las condiciones bajo las cuáles ciertas representaciones sobre los hechos acaecidos en este periodo fueron producidas, puestas en circulación y aceptadas en determinado momento. Para ello proponemos poner en relación los films con sus condiciones de producción y observar las modificaciones que se presentan en los textos a partir de los cambios en éstas.

La verdad de la ficción: El carácter documental del cine ficcional

En 1984, Rogir Odin enunciaba, en una frase sumamente citada, que todo film de ficción posee algo de documental, en tanto puede considerarse al menos un documental de su propio rodaje (ODIN, 1984). En un punto, esto resulta evidente: en cualquier película que posea escenas filmadas en exteriores podemos observar, en los espacios representados, el registro fotográfico de estos. Es habitual señalar esta posibilidad con respecto al neorrealismo y la Italia de postguerra, no sólo con respecto a los escenarios sino incluso, como sostiene Pierre Sorlin, también en relación a la vida cotidiana, retratada por la cámara. Pero un film puede hablar también sobre otras cuestiones relativas a su época. En relación a *Roma Ciudad Abierta* Sorlin señala, aunque sea para desestimarlos, otros dos aspectos:

Sobre *Roma, Città Aperta* hay tres aspectos diferentes. La historia, que es un vulgar melodrama sin interés; en segundo lugar, se trata de una película de propaganda, que intenta demostrar que todos los italianos lucharon en la Resistencia; y el tercer, y el más interesante aspecto de esta película, es que fue realizada dos meses después de la liberación de Roma. En ese momento, la gente todavía tenía las costumbres, la conducta de antes: la manera de hacer cola ante una tienda, ante una panadería, la manera de asustarse de los ruidos. Así que basta observar a la gente en su conducta diaria, para ver que puede dar una imagen real, documental de Roma, del final de la ocupación alemana. (SORLIN, *Film-Historia* online, 2001)

Más allá de la crítica exagerada a esta gran obra del cine, sin duda en *Roma, ciudad abierta*, como en cualquier film, coexisten los tres aspectos que

Sorlin señala, a saber: todo film es en primer lugar un film, esto es se inscribe en una tradición cinematográfica, recupera o rechaza determinadas convenciones, recurre a ciertas opciones técnicas y estéticas; en segundo lugar, todo film, de propaganda o no, propone determinada lectura de los hechos que describe, valora de determinada manera estos hechos y por lo tanto expone una visión ideológica de los mismos; finalmente, el aspecto que a Sorlin le interesa, todo film, expone un registro fotográfico de la época que retrata.

No obstante, retomando la frase de Odin que da origen a nuestra reflexión, si todo film puede considerarse un documento de su propio rodaje no es sólo porque en él queden registradas, fotografiadas, ciertas condiciones del momento de su producción sino también porque en las tramas, en la puesta en escena, en las opciones de puesta de cámara, queda también registrada una visión de aquello que se narra que necesariamente tiene que ver con su tiempo. Y es que como señala nuevamente Sorlin:

La pantalla revela al mundo no como es sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada. (SORLIN, 1985, p. 28)

A modo de ejemplo, desde esta perspectiva, un film histórico como *Camila* (Bemberg, 1984) no resulta tanto una “fuente” para comprender la época rosista –aunque para muchos que ignoren la historia entre Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez pueda servir en este sentido– como un documento de la lectura que de este hecho se podía hacer en la inmediata postdictadura argentina. Analizar esta relación entre los films de ficción y su momento de producción es el objetivo del presente trabajo.

Realidad/representación: formas de una relación

Si consideramos a la ficción y al documental como las dos principales formas genéricas en el medio audiovisual, es necesario reconocer entre ellas una serie de variaciones de acuerdo a los diversos contratos de lectura que se establecen entre el film y el espectador². Encontramos así:

2 Entendemos por contrato de lectura la representación que se hace dentro del film de las figuras del rea-

1. El género que se conoce como documental –tanto en el medio cinematográfico como televisivo–, donde el contrato de lectura propone una relación de referencia directa, indicial, entre lo filmado y lo real. En el caso de Argentina, son numerosos los films en este sentido y su producción ha sido constante desde la inmediata postdictadura hasta el presente, así como ha sido constante el interés de la teoría por ellos.
2. Películas históricas: esto es, films que desarrollan sucesos ubicados en un contexto histórico claramente definido como pasado lejano. En este caso, la relación entre lo filmado y lo real, se plantea como reconstrucción –según diversos grados de fidelidad, señalados por estrategias específicas– de lo ocurrido. Pero a la vez, en algunos casos, la narración se propone como metáfora de sucesos recientes, como por ejemplo en el film *Camila* (Bemberg, 1983), al que nos hemos referido arriba, según su directora: “la primera película de la democracia”.
3. Películas basadas en hechos reales, en las que la narración se presenta como reconstrucción fiel de hechos actuales o recientes efectivamente ocurridos en el espacio extratextual. Una variante de este género, que adquirió presencia a partir de los años 90 en el medio televisivo, es aquel conocido como docudrama. No obstante consideramos posible recurrir a este término para definir toda producción audiovisual que advierta, generalmente en una placa inicial, su relación de “reconstrucción de hechos reales”. Dentro de los primeros años de democracia, el director Héctor Olivera ha utilizado el término “docudrama” para definir parte de su propia producción y de su colaborador en la productora ARIES, Fernando Ayala, en particular films como *Pasajeros de una pesadilla* (Ayala, 1984), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) y *El caso María Soledad* (Olivera, 1993). El criterio que lleva a Olivera a diferenciar estos textos de otros es el estar basados en acontecimientos “reales”, esto es referibles al espacio extratextual.

lizador (o más bien del equipo de realización) y del espectador y la relación que se establece entre ambos. El contrato de lectura está así compuesto por las figuras textuales del enunciador que el espectador debe reconocer y del destinatario, con las cual debe identificarse, para que la recepción del film sea exitosa.

4. Películas de ficción ancladas en un contexto histórico claramente definido como actualidad o historia reciente. En éstas, la trama, a la vez que se presenta como ficción, se propone simultáneamente como “ejemplo” o “caso” de lo efectivamente ocurrido. Un buen ejemplo lo proporciona el film *Los chicos de la guerra* (Kamin, 1984). Este narra la historia de tres jóvenes provenientes de diversos estratos sociales que son reclutados y enviados a pelear en la guerra de Malvinas. En este caso, ninguno de los personajes mantiene una relación referencial con algún existente extratextual, como requeriría el docudrama, pero los tres se proponen, cada uno en su contexto social, como “ejemplo” de lo efectivamente ocurrido a muchos “chicos” como ellos.

Dentro de los primeros años de democracia, es éste el género al que se recurre con mayor frecuencia dentro del cine postdictadura, y es por esto mismo, el grupo de films que nos interesa analizar en particular.

5. Películas ficcionales. Finalmente cabría considerar aquellos films que proponen un contrato de lectura sostenido absolutamente en la creación de un mundo con reglas propias sin establecer ninguna relación hacia un existente extratextual. En este caso, no obstante, las relaciones resultan de la proyección metafórica de un universo sobre otro, como ocurre por ejemplo en los géneros fantásticos o maravillosos o en la ciencia ficción. Por su propio carácter permanece ajeno a las discusiones que nos proponemos abordar en este trabajo.

Entre el documental y el melodrama

En trabajos anteriores nos referimos al género cinematográfico que busca presentar sucesos ficticios en términos de ejemplos o caso como *documelodrama* (TRIQUELL, 2000) en tanto en él se propone un cruce entre una suerte de voluntad documental, como hemos desarrollado arriba, y ciertos códigos propios del melodrama, como la fuerte identificación con el protagonista, el conflicto entre los valores morales de éste y la corrupción del medio o la construcción de un mundo cerrado, centrado en el ámbito familiar (propio

de la familia burguesa) con personajes que resultan receptores más que impulsores de la acción. Otro factor que comparten estos films con el melodrama es la importancia otorgada a los medios expresivos (no sólo música, sino también iluminación, montaje, decorados, etc.) en función de generar efectos pasionales en el espectador (en términos de Elsaesser, la forma en que el “melos” es incorporado al “drama”) (ELSAESSER, 1972).

Pero a la vez, los códigos del melodrama entran en contradicción con cierta voluntad política. Como señala Beceyro haciendo un paralelismo entre *La lista Schindler* (Spielberg, 1993) y *La historia oficial*:

En *La historia oficial* los 30.000 desaparecidos toman el camino de los conflictos de una profesora de historia de la escuela secundaria cuya hija adoptiva es, al parecer, hija de una desaparecida. Esta brutal “reducción” conduce a que, en esos films, sus temas globales, tamizados por la peripecia individual, sean prácticamente evacuados de los films, en los hechos, es decir en la propia película. [...] En esta forma de estructurarse, el cine normal obra como una especie de embudo por cuya parte superior entra el tema global, ancho, consistente, y por cuya parte inferior sale la peripecia individual. (BECEYRO, 2012, p. 20)

Estas características definen fuertemente el inicio de la serie de films que analizamos. No obstante, el género que se inicia con ellos continúa, con modificaciones, a lo largo de las décadas siguientes.

Lugares de enunciación / momentos de enunciación

Como mencionamos arriba, nuestro interés está puesto en analizar las figuras de la enunciación. Esto por dos motivos. En primer lugar ya que la enunciación, en tanto dimensión textual, construye dentro de los textos simultáneamente un lugar para el equipo de realización (identificado dentro del texto como fuente de aquello que se muestra) y para el espectador, lugares que deben ser respectivamente reconocidos y aceptados en recepción. Construyen a la vez la relación entre ambos sujetos sociales sobre la base de estas figuras textuales. Pero a la vez, estos lugares se van modificando a lo largo del tiempo de acuerdo, esta es nuestra hipótesis, a otros discursos que, en el marco de la discursividad social, se disputan la imposición de sentidos.

En función de esta hipótesis proponemos observar de qué manera los lugares construidos en los textos se ven modificados de acuerdo a cambios producidos en la esfera social. En este caso particular, referidos a eventos de orden político que implican una sanción sobre lo sucedido durante el periodo de la dictadura: los juicios a las Juntas, las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, los indultos, la anulación de las leyes anteriores, entre otros que los acompañan. Cada uno de estos hechos implicó modificaciones en el espacio social que habilitaron la posibilidad de pensar nuevamente el periodo de la dictadura, entre otros muchos espacios, también en el cine. Se trata en definitiva de condiciones de posibilidad de ver y de mostrar, de poner en pantalla nuevas imágenes, de narrar nuevos relatos.

1984-1986: El cine testimonio. El reclamo por VERDAD

Una de las primeras acciones del gobierno democrático que ganó en las elecciones de octubre de 1983 y asumió el 10 de diciembre de ese año, es la creación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). La medida fue anunciada el segundo día hábil después de la asunción del presidente Raúl Alfonsín y se hizo efectiva dos días más tarde. Bajo la dirección del escritor Ernesto Sábato, la Comisión receptó, durante nueve meses, las denuncias de familiares y allegados a personas desaparecidas que fueron luego publicadas por la editorial Eudeba en el informe *Nunca más*. Una segunda acción del gobierno democrático, anunciada en el mismo discurso que la creación de la CONADEP, fue la derogación de la llamada ley de autoamnistía –sancionada por el gobierno militar como salvoconducto para resguardarse de posibles causas– y el procesamiento a los integrantes de las tres primeras Juntas Militares, considerados los máximos responsables de las acciones represivas realizadas durante la dictadura, a los que se agregó también el juicio a las cúpulas de las agrupaciones guerrilleras ERP y Montoneros. En este marco debe leerse también la conformación en 1984 del Equipo Argentino de Antropología Forense, una organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro cuyo objetivo era en ese momento investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina durante la dictadura.

El 22 de abril de 1985 se inició el juicio “oral y público”, a los excomandantes. Durante los casi nueve meses de duración del juicio se presentaron cer-

ca de 2.200 testigos en relación con 709 causas. La sentencia final se dictó el 9 de diciembre de ese año, condenando a los excomandantes a penas que iban desde reclusión perpetua –para Videla– hasta la absolución –para cuatro de los nueve excomandantes juzgados–. A partir de allí se extendieron las denuncias sobre militares de menor rango y, concomitantemente, las presiones de las Fuerzas Armadas, las que, como desarrollaremos en el punto siguiente, concluyeron en las leyes de Punto Final (diciembre 1986) y Obediencia Debida (junio 1987). Pero este primer período, desde la asunción de Alfonsín en diciembre de 1983 hasta la primera de estas leyes, se caracteriza por la búsqueda de la verdad, la condena social de la actuación militar y la confianza puesta en la Justicia.

Estas acciones, junto a la repercusión social que tuvieron, pusieron en circulación el tópico del testimonio, esto es la necesidad –y la posibilidad– de dar cuenta de lo sucedido ante una sociedad que había preferido permanecer ajena ignorando o simulando ignorar lo que estaba ocurriendo. En este periodo se produce un gran número de films sobre lo sucedido, que pueden enmarcarse en esta voluntad testimonial, dado que su objetivo principal consiste, como veremos, en transmitir un saber sobre lo sucedido. Es por esto que lo asociamos a la figura del testimonio.

Podríamos decir que el cine se relaciona de manera particular con esta figura en tanto nos da a ver y a oír, nos ofrece el lugar de testigo de lo que se proyecta. La interpretación que el semiólogo del cine, Christian Metz hace del aparato cinematográfico radica en la teorización del espectador como puro acto de percepción. Para Metz, durante la proyección el espectador se ve ubicado el lugar de sujeto omnipercibiente, “gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera” (METZ, 1979, p. 49). No obstante, en la medida en que este acto de percepción está regido por la mirada que la cámara ofrece, el ojo del espectador se confunde con el de la cámara; su oído, con el del registro sonoro. La capacidad del cine de apropiarse de los sentidos del espectador lo diferencia, para Metz, de otras artes, a la vez que lo relaciona, para nosotros, de manera particular al testimonio.

Los textos que analizamos constituyen efectivamente al espectador en ese sujeto “de ver” y “de saber” que está llamado a ocupar el lugar de testigo frente a los sucesos presentados en el film pero que también pueda dar testi-

monio de lo ocurrido durante el terrorismo de estado una vez concluida la proyección.

A nivel narrativo, este lugar está construido sobre un recorrido que lleva al personaje principal, a través del cual se focaliza la acción, en un proceso de acceso y reconocimiento del saber sobre las acciones de los militares. El film clave para ejemplificar este periodo es *La historia oficial* (Puenzo, 1984), tanto por su éxito (llegó a ganar el Oscar) como por la transparencia de los mecanismos puestos en juego. En éste, se narra la historia de Alicia (Norma Aleandro) una profesora de historia que ha obtenido una beca a partir de las gestiones de su marido, Roberto (Héctor Alterio), empresario que mantiene negocios con altos mandos militares. A pesar de este dato, Alicia ignora el origen de la niña y recién en 1983, a raíz del regreso del exilio de una amiga, Ana (Chunchuna Villafañe), quien ha estado detenida en un centro clandestino y ha sido luego obligada a abandonar el país, comienza a sospechar que la niña puede en realidad haber sido robada y sus padres desaparecidos por el gobierno militar.

Aída Bortnik (1986), coautora del guion, definió al film como “la historia de una conciencia que despierta”. Y en efecto, esta es la principal operación del film, como lo es de muchos otros del periodo: en estos, el protagonista cumple el rol de testigo/sobreviviente que accede al saber sobre lo que ocurre en el país tras conocer las acciones represivas sobre alguien cercano. Este es el caso de Alicia en *La historia oficial* pero también de los tres sobrevivientes de Malvinas en *Los chicos de la guerra* (Kamín, 1984), de Julio en *En retirada* (Desanzo, 1984), de Galván en *Cuarteles de invierno* (Murúa, 1984), de Mirta en *Sentimientos... Mirta de Liniers a Estambul* (Coscia y Saura, 1985), de María y todo el grupo de exiliados en *El exilio de Gardel* (Solanas, 1985), de Ramón, el hermano, en *Contar hasta diez* (Barney Finn, 1985), de Pedro, el adolescente en *Sofía* (Doria, 1987), del periodista sueco en *Los dueños del silencio* (Lemos, 1987), de Martín en *El dueño del sol* (Mórtola, 1986), del actor que regresa del exilio en *Los días de Junio* (Fischerman, 1985), del niño, Miguelito, en *El rigor del destino* (Vallejo, 1985), de Osvaldo y Mabel en *Made in Argentina* (Jusid, 1986), de Isabel y Rey en *A dos aguas* (Olguín, 1986).³ Todos son testigos cuyas

3 Y también de Pablo, el narrador que logra sobrevivir en *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), aunque este film como dijimos no se corresponde estrictamente a este género.

parejas, hijos o amigos han sufrido la represión, la tortura y/o la muerte. Ellos han sobrevivido para contarlo y dar testimonio de lo sucedido. De allí que señalemos que la principal operación es de orden veridictorio, operación que puede ser referida al reclamo colectivo por “Verdad”.

Pero esta operación se sostiene sobre la idea de una sociedad ajena a los conflictos políticos en la cuales es posible “no saber” lo que está ocurriendo. Esta condición se enmarca en lo que se llamó la *Teoría de los dos demonios*, según la cual, la población argentina se habría visto atrapada entre dos “demonios” de iguales características: la dictadura y la guerrilla, ambos ajenos al grueso de la sociedad, y, como señala Nicolás Casullo, en un enfrentamiento “totalmente aislado de los intereses, conflictos y participación de los sectores sociales, esencialmente ajenos a esa confrontación” (CASULLO, 2007, p. 132). Los juicios a las juntas militares por un lado y a las organizaciones guerrilleras por otro refieren igualmente a esta lectura.

No obstante en los films, esta versión aparece recortada. Esto es, si bien se presenta una marcada oposición entre un “nosotros” (el pueblo, la gente común, la población indefensa, etc.) frente a un “ellos” (los militares y sus colaboradores), la figura del guerrillero o del militante, no aparece. Se produce así en estos dos primeros años de democracia una versión recortada de la *Teoría de los dos demonios* que acentúa la figura de la “víctima inocente”, en personajes que sufren la violencia del terrorismo de estado sin estar involucrados en ninguna actividad partidaria o siquiera política, algo que se modificará en periodos posteriores.

1987-1989: El cine denuncia. El reclamo por JUSTICIA

A los primeros años de fervor democrático habría de seguir la crisis, en todos los sentidos: crisis económica, institucional, política, social, en el siguiente período. Con respecto a la cuestión militar, al momento en que se dicta el veredicto del Juicio a los Excomandantes, a finales de 1985, estaban aún pendientes numerosas causas contra mandos intermedios. La prolongación y multiplicación de los procesos, más allá de lo esperado tanto por el gobierno como por los militares provocó inquietud entre éstos. En este contexto y ante la presión de las Fuerzas Armadas, se promulgó en diciembre de 1986 la ley de

Punto Final, por la cual se establecía un plazo para la finalización de los procesos, produciéndose de lo contrario la caducidad de la causa. Sin embargo, el efecto de esta ley resultó el opuesto al esperado y los procesos en curso se aceleraron, multiplicándose las citaciones y los procesamientos. La creciente tensión en los cuarteles desembocó en las sublevaciones de Semana Santa (abril de 1987), en las que dos unidades militares, una en Córdoba y otra en Campo de Mayo se rebelaron contra las autoridades. Ante lo que aparecía como el retorno a tiempos pasados, la gente se lanzó a la calle en defensa del orden constitucional. El final de la crisis estuvo marcado por el célebre discurso de Alfonsín el domingo de Pascua: “la casa está en orden y no hay sangre en la Argentina”. Poco tiempo después, una segunda disposición, la ley de Obediencia Debida (junio de 1987), agregaba nuevos límites a los casos imputables.

Numerosas organizaciones de derechos humanos manifestaron su oposición a las leyes mencionadas, las que fueron interpretadas como una traición a las expectativas depositadas en el gobierno de Alfonsín. Gran parte de la población acompañó estas denuncias.

A pesar de estas leyes, en 1988 se producirán dos nuevas sublevaciones: una en Monte Caseros, Provincia de Corrientes y otra en Villa Martelli, Provincia de Buenos Aires. Se trataba, en estos casos, a diferencia de otras veces, ya no de intentos por tomar el poder sino de reclamos específicos: la reivindicación de las Fuerzas Armadas y de su accionar durante la dictadura, además de reclamos salariales; pero, no obstante, sirvieron para señalar las dificultades del gobierno para enfrentar la cuestión militar y el comienzo de los procesos de impunidad que culminarían en el periodo siguiente con los indultos. A las crisis militares, hay que agregar el intento de copamiento del cuartel de La Tablada, por parte de un grupo de izquierda, pequeño y mal equipado, el que fue rápidamente frustrado por las fuerzas militares, en enero de 1989.

Dada la crisis económica, en este periodo la producción cinematográfica en general, y sobre la dictadura en particular, disminuye. No obstante lo que nos interesa observar es la resolución narrativa que se propone de los conflictos en aquellos films cuyas tramas incorporan el momento de sanción de las leyes mencionadas, como es el caso de *Memorias y olvidos* (Feldman, 1986), *Los dueños del silencio* (Lemos, 1986-1987), *Bajo otro sol* (D’Intino, 1987), *El amor*

es una mujer gorda (Agresti, 1987), *La amiga* (Meerapfel, 1988) y *Sur* (Solanas, 1988). Estas producciones son posteriores a la ley de Punto Final y en los dos últimos casos también a Obediencia Debida, por lo que presentan una perspectiva distinta a las del período anterior.

En este caso, los personajes se hallan nuevamente divididos en dos grupos que pueden ser descriptos como victimarios y víctimas, pero el segundo de estos términos hace referencia a los familiares privados de sus seres queridos y no a las víctimas directas, objeto de persecución, tortura o muerte, como en el período anterior. Esta transformación puede considerarse paralela al protagonismo que adquieren en las manifestaciones contra las leyes los diversos organismos de derechos humanos que agrupan a familiares de desaparecidos. A diferencia del primer período en que los protagonistas eran personas cercanas a las víctimas que accedían al saber sobre la situación a partir de lo que les sucedía a éstas, pero sin ser ellos mismos víctimas, en este caso, los textos acentúan el dolor del que son objeto estas personas cercanas –madres, amigos, novios, etc.– y buscan la adhesión a sus reclamos. Por otra parte, las nuevas condiciones complejizan la oposición anterior, planteándose las opciones que se presentan a la población frente a la nueva situación: el activismo político o la resignación, la búsqueda de la justicia por mano propia o el respeto a las instituciones, el haberse ido o quedado en el país. Entre estas opciones, no se impone un deber-hacer categórico de manera que las alternativas de identificación que se la presentan al espectador son mayores que en el período anterior.

En una operación similar a la ya analizada, también en este caso se presenta el recorrido pasional de los protagonistas, tendiente a que el espectador se identifique con éstos pero ya no se desarrolla como búsqueda de conocimiento sino como un hacer consistente en adherir a aquellas causas que los personajes solos no pueden realizar. Los films acentúan la necesidad de la participación y la colaboración en un proyecto común, ya que los proyectos individuales concluyen en el fracaso. De allí la opción por la justicia –forma de retribución social– en oposición a la venganza –que constituiría la forma individual–.⁴

4 La opción por un hacer colectivo, frente al individual, aparece incluso en un film como *Revancha de un*

Para analizar este paso del testimonio a la denuncia resultan particularmente interesantes aquellas películas que, iniciada su producción antes de la sanción de las leyes, son terminadas con posterioridad, como es el caso de *Memorias y olvidos* (Feldman, 1986-1987) y de *Los dueños del silencio* (Lemos, 1986-1987). Estas podrían considerarse como películas bisagras que, respondiendo a las demandas de un primer período caracterizado por el testimonio, deben adaptarse a la problemática impuesta por los acontecimientos posteriores, adecuación que deja huellas de sí misma en la forma de epílogos incorporados al final del film.

En *Memorias y Olvidos*, dentro de las preocupaciones del primer período en relación al saber, dos periodistas, de diferente sexo y tendencias políticas, deben realizar un documental que responda a la pregunta “¿qué nos pasó a los argentinos?”. En la composición del mismo, cada uno selecciona, de un corpus documental suministrado por la producción, los acontecimientos que le interesa rescatar, desde la década del 30 hasta el presente de la enunciación. Interviene además un experto suizo quien, con la ayuda de una computadora, propone una “lectura total” de los hechos. Al reproducirse los films que cada uno ha armado, las diferencias políticas entre los presentes – peronistas, radicales, liberales y militantes de izquierda (un panorama que se pretende representativo de las tendencias políticas principales en la Argentina de los primeros años de democracia)– se produce una violenta discusión que concluye cuando un asistente reproduce, como si se tratara de una transmisión en directo, el primer comunicado de la Junta militar. Ante la reaparición del enemigo común representado por los militares, las diferencias políticas quedan superadas, y vuelve la paz al estudio de televisión. En la escena final se reproduce múltiples veces la respuesta de una joven entrevistada que enuncia

amigo (Oves, 1987), cuyo título haría presuponer lo contrario. En esta película, los intentos de Ariel primero por conocer la suerte de su amigo desaparecido y después por continuar la denuncia expuesta por éste, resultan infructuosos hasta que logra unirse a los miembros del sindicato –en cuya pared se exhibe un afiche de las Madres de Plaza de Mayo–. La otra película que propone una búsqueda de retribución individual es *En retirada* (Desanzo, 1984). En ésta, el padre del chico desaparecido a manos del Oso, cansado de recurrir sin éxito a las instancias legítimas de justicia decide obtenerla por sí mismo. No obstante, en la escena final, tras una persecución por los techos alledaños al edificio en el que vive el torturador, éste cae por sí solo, sin que sea necesaria la intervención directa del padre para provocar su muerte. Así, un cierto azar, o destino, interviene para evitar comprometer al personaje reivindicador, cerrando el círculo de la venganza por apelación a una instancia superior, aun cuando en este caso se trate de una figura de origen sobrenatural y no social.

a modo de consejo a sus compatriotas: “Que participen, que no tengan miedo, que participen”. Tras esta escena la película incorpora un epílogo referido a la crisis militar de Semana Santa. En éste un intertítulo aclara: “Esta película se terminó antes de los acontecimientos de Semana Santa. En esas jornadas el pueblo argentino no tuvo miedo y participó”, antes de introducir diversas fotos fijas en blanco y negro de las manifestaciones en Plaza de Mayo. En contraposición con el cine del período anterior en el que el miedo aparecía como justificación de la pasividad de la población, en este caso se plantea explícitamente su superación. Lo mismo sucede, en el monólogo final con que concluye el film *La amiga*. En éste, ante un personaje que enuncia su “miedo de que todo vuelva a repetirse”, la protagonista, María, responde “Y a mí me da miedo la gente que cede, poco a poco, y que un día se despertarán con un arma apuntando a su cabeza”.

También la película *Los dueños del silencio*, se maneja entre los dos momentos: por un lado, la búsqueda de saber, en la forma de la investigación policial, relaciona a este film con las preocupaciones del primer período; por otro, el epílogo propone, una determinada reacción pasional para el espectador, que lo lleve a participar en el reclamo de justicia.

En efecto, la trama desarrolla la investigación llevada a cabo por un periodista sueco, Sixten Ryden, con el objeto de conocer el destino de la hija de un ciudadano de esa nacionalidad⁵. Para hacerlo, se conecta a través de la embajada con un organismo de derechos humanos y se ofrece a sacar del país un listado con los nombres de personas detenidas en centros clandestinos. A raíz de esa actividad es él mismo perseguido y detenido. Enfrentado al horror de observar como torturan a la muchacha que ha actuado de contacto, delata al grupo, lo que produce un efecto en cadena de detenciones ulteriores y su expulsión del país. La narración concluye con un primer plano de Ryden mirando por la ventana del avión, mientras se superponen titulares de diarios suecos subtítulos en castellano: “Sixten Ryden expulsado” y “Yo vendí mi alma en el

5 Si bien no es explícito en el film, la ficha técnica del mismo tanto de la Cinemateca Nacional como del Instituto Nacional de Cinematografía, relaciona a este personaje con Dagmar Hagelin, ciudadana sueca detenida-desaparecida en 1977; confirmando esta asociación, el actor que representa el personaje del principal responsable del secuestro y desaparición de la chica, puede ser referido por su parecido físico al Teniente de Navío Alfredo Astiz.

infierno”. Pero este final que cierra el relato ficcional es seguido por un epílogo en el que se presentan, a través de subtítulos, *footage* televisivo y titulares de diarios, referencias a acontecimientos extratextuales posteriores: el retorno de la democracia, el inicio de los juicios a los excomandantes, la sentencia de estos y la ley de Punto Final. Esta sucesión de elementos documentales concluye en un último subtítulo, “Febrero 1987”, en el que se ve al personaje del torturador libre disfrutando de una cabalgata con su familia. La imagen se congela sobre un primer plano de éste y es contrapuesta en media pantalla con la de la madre demandando en Plaza de Mayo la aparición con vida de su hija, para volver a detenerse sobre esta última.

En los otros films aparece igualmente esta contraposición entre víctimas sin retribución y victimarios sin castigo. En *La amiga* una escena describe el encuentro casual entre María, madre de Carlos, un joven desaparecido, con uno de los hombres que participaron del secuestro, el que está tranquilamente almorzando en un restaurante junto a su esposa e hijos. Igualmente, en *Bajo otro sol* el protagonista, Manuel Ojeda, se enfrenta con el entregador de su amigo muerto, el Petizo, y su familia, saliendo de su casa por la mañana. El contraste entre ambas realidades se hace explícito en uno de los diálogos: “Mientras el Petizo se pudre en un cajón los que lo mataron andan por ahí, tranquilos”.

En *Sur* y en *El amor es una mujer gorda* la confrontación es levemente diferente. En el ambiente fantasmagórico que caracteriza a *Sur* el encuentro se produce entre los espectros del muerto y del Tordo, su entregador, quien tras ser reconocido denuncia, en una clara alusión a la Ley de Obediencia Debida: “Fue una orden, viejo. Vos lo tenés que entender, ¡una orden!”. En la segunda de estas películas, el protagonista, José, cuya novia ha desaparecido, es encarcelado por intentar oponerse a la filmación de un documental sobre la dictadura por parte de un realizador estadounidense, el que se titula, significativamente, “Punto Final”. Al salir de la cárcel, su amigo Caferata, que lo está esperando, le muestra un ejemplar del diario *Clarín*, cuyo titular denuncia “Aprobó el senado el proyecto de Punto Final”, mientras dice: “A vos te metieron adentro. ¡Mirá! ¡Mirá lo que sale en el diario hoy! A estos hijos de puta los van a dejar afuera”.

La contraposición entre el dolor de las víctimas –que en este caso son como dijimos los familiares y no los desaparecidos– y los beneficios de los

que gozan los victimarios, tiene por objeto movilizar pasionalmente al espectador y sumarlo a la búsqueda de justicia. Frente a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, el cine se afirma entonces, ya no sólo como testimonio, sino también como denuncia; si antes demandaba al espectador la posición de testigo ahora reclama el compromiso de la acción.

1989-1995: El cine testamento. El reclamo por MEMORIA

La asunción de Carlos Menem en 1989, señala evidentemente una modificación en las condiciones de producción de los films considerados dentro del género, no sólo en función de las nuevas políticas económicas de base neoliberal implementadas sino fundamentalmente en relación a las políticas en derechos humanos del nuevo gobierno. En este sentido, si bien los decretos de indulto sancionados por Menem, podrían considerarse en continuidad con las leyes del gobierno de Alfonsín, su encuadre en un proyecto de “pacificación nacional”, marcan una diferencia fundamental en relación al período anterior, del que el cine se hace eco.

Efectivamente, en el discurso de investidura Carlos Menem había enunciado la necesidad de “una solución definitiva a las heridas que todavía deben ser cicatrizadas”. En este marco de “reconciliación nacional”, el primero de octubre se repatriaron los restos de Juan Manuel de Rosas, que se hallaban en Inglaterra y que fueron trasladados al cementerio de la Recoleta. Dentro de la misma política de pacificación, a los pocos días Menem decretó una serie de indultos a 277 civiles y militares, anunciando además la posibilidad de que en una segunda etapa éste se hiciera extensible a las cúpulas militares. Entre los beneficiados se hallaban: jefes militares aún en proceso por violaciones a los derechos humanos, dirigentes de grupos guerrilleros, miembros de las Fuerzas Armadas comprometidos en los episodios de Semana Santa, Monte Caseros y Villa Martelli y oficiales superiores juzgados por su intervención en la Guerra de Malvinas. Los indultos, de fecha 6 de octubre de 1989, se dieron a conocer al día siguiente y suscitaron polémica acerca de la facultad del presidente para interrumpir causas judiciales antes de que se hubiera dictado la sentencia.

La segunda serie de indultos, tuvo efectivamente lugar en diciembre del año siguiente, afectando a las cúpulas militares. La medida fue denuncia-

da por agrupaciones de derechos humanos pero, ante las nuevas condiciones políticas y económicas, las manifestaciones en su contra no contaron con un apoyo masivo. El gobierno de Menem, encontró en las moderadas –aunque no escasas– manifestaciones en contra, la confirmación de su política. En efecto, la población parecía más preocupada por los problemas económicos que por la participación activa a favor de los derechos humanos. No obstante, frente al discurso oficial que proponía dejar atrás el pasado, se acentuaron los reclamos contra el olvido y a favor de la memoria, no sólo con respecto a las acciones del gobierno militar durante la dictadura, sino también ante otros hechos de sustrato político, como el atentado a la AMIA o el asesinato del periodista gráfico José Luis Cabezas. En este contexto surge en 1995 la organización HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

En este marco se produce una serie de películas cuyas tramas se ubican con posterioridad a la dictadura y cuyo eje es la memoria, tales como: *Amigomío* (Meerapfel, 1992), *Un muro de silencio* (Stantic, 1992) y *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992)⁶. En éstas, los personajes han atravesado la dictadura y se encuentran reestructurando sus vidas en democracia. Es significativo que en las tres películas aparezcan niños, los hijos de los sobrevivientes descriptos en el primer periodo, que ahora reciben como legado la experiencia de sus padres en la forma de memoria.

Al comienzo de *Un lugar en el mundo* el personaje de Ernesto quien regresa ya adulto a San Luis para recuperar parte de sus recuerdos enuncia “No se puede ser tan imbécil como para dejar que las cosas se borren. Hay cosas de las que uno no puedo olvidarse. No tiene que olvidarse. Aunque duelan”. En este film, el viaje de Ernesto de regreso al pueblo de su infancia –“ocho o nueve años” después de lo ocurrido “aquel invierno”– para hablar ante la tumba de su padre proporciona un marco narrativo a la acción. De igual modo, *Amigomío* se inicia y concluye con la imagen de Carlos junto a su hijo viendo viejas películas caseras, marco desde el cual se nos presenta el recorrido que ha llevado a los dos protagonistas de Argentina a Ecuador. Con esto ambos films ubican el relato en el recuerdo, mientras la acción en el presente de la enunciación se encuentra paralizada (Ernesto en el cementerio, Carlos frente a la pantalla de súper 8).

⁶ Para un desarrollo en mayor detalle del cine de este periodo y su relación con la memoria ver TRIQUELL (1999).

Lo que estos films proponen es, en definitiva, un recorrido a través de la memoria. Las mismas películas domésticas, que registran la llegada a Buenos Aires de los padres de Carlos, inmigrantes alemanes escapando del nazismo, e imágenes de su mujer, antes de ser secuestrada por los militares, explicitan dentro de la trama, esa posibilidad del celuloide de constituirse en espacio privilegiado para la escritura de la memoria.

Esta importancia del cine como medio de y para la memoria constituye el eje central de *Un muro de silencio* (Stantic, 1992), el que relata la filmación de una película sobre la dictadura, por parte de una realizadora inglesa, Kate Benson (Vanessa Redgrave). A partir de este primer nivel de narración, se desarrollan paralelamente otros dos: el de la película que está siendo filmada (“La Historia de Ana”); y el de la historia de la persona sobre cuya vida se escribió el guion (Silvia, nombre real de Ana). Al comienzo de la película, en una entrevista, la directora inglesa afirma “Lo que quiero que quede claro es que realizar *esta* película es importante para que el horror no se repita”⁷. La utilización del deíctico “esta película” señala el cruce entre el metarrelato (“La historia de Ana”) y el relato (la película que el espectador está viendo).

A diferencia de las películas anteriores, *El censor* (Calcagno, 1995) y *La sonámbula* (Spiner, 1997) si bien tematizan el tema de la memoria presentan operaciones temporales complejas, que acercan a estas películas al género fantástico, extraño al cine argentino postdictadura⁸. En los dos casos, lo que parece una recuperación del pasado, termina siendo, al final de la película, con el regreso al tiempo cero en *El Censor* y a una temporalidad diferente en *La sonámbula*, anticipaciones, “memorias del futuro”, como expresa el subtítulo de éste último.

1995-2003: Volver sobre el pasado

A partir de 1995, con el surgimiento de la agrupación HIJOS, se produce en el espacio social un recambio generacional que involucra nuevos actores –los hijos de las personas desaparecidas– pero también nuevas formas de militancia y de pensar la política. Si bien no será hasta el periodo siguiente que

7 Dado que la entrevista esta en inglés, se cita el texto del subtítulo que acompaña a la versión original.

8 Por ejemplo en la utilización de *flashforwards*.

esta generación intervendrá fuertemente en el ámbito cinematográfico, tanto desde el documental como desde la ficción, en este periodo se observa en las escasas producciones que abordan nuevamente la dictadura un interés por volver y revisar el relato construido sobre la *Teoría de los dos demonios* que puede ser referido a la presencia de esta organización en el campo cultural y político.

En efecto, entre 1995 y el 2003 se producen escasas películas dentro de lo que definimos como cine postdictadura, entre éstas: la coproducción argentino-italiana *Garage Olimpo* (Bechis, 1999), *Kamchatka* (Piñeyro, 2002) y *Cautiva* (Biraven, cuyo rodaje fue iniciado en 2001 pero que fue estrenada recién en 2005), films que pueden considerarse una vuelta sobre el cine del primer periodo, revisando las teorías expuestas en éste. En el caso de *Garage Olimpo* esta revisión se da a partir de la incorporación, al comienzo y al final del film, de una referencia a la lucha armada, en la escena en que una chica, compañera de estudios de la hija del principal represor del centro clandestino coloca una bomba bajo la cama de éste. Esta recuperación de la figura faltante en el primer periodo no aparece en el resto de la trama ya que el personaje principal, María, es ubicada como una joven idealista que realizaba antes de su secuestro tareas de alfabetización en una villa, despolitizando el conflicto al recuperar la figura de “víctima inocente”, propio del primer periodo.

Las dos films siguientes comparten el referir historias de niños durante el proceso. *Kamchatka* narra, desde la perspectiva de Harry, un niño de 10 años, acontecimientos ocurridos durante el año 1976. También en este caso se incorpora la referencia a la figura del militante, en este caso los padres, aunque no se especifique en qué organización participaban. Esta falta de información se ve justificada en la trama por la focalización desde el punto de vista del niño. El film se inicia con la desaparición de un abogado compañero de trabajo del padre y la consecuente necesidad de la familia de salir de la ciudad para ocultarse en una casa quinta del gran Buenos Aires. La necesidad de cambiar de nombre, el cambio de escuela, la protección a un joven a quien esconden un tiempo en la casa, dan cuenta de la participación de los padres en alguna organización, pero al estar la información mediada por la perspectiva del niño no tenemos más datos sobre ésta. La crudeza del relato se ve así aligerada por la imaginación del niño que interpreta lo que sucede a partir de la magia –de

allí que cuando deba elegir un nombre elija Harry (por Houdini)–, de la serie televisiva *Los invasores* y de las analogías entre la vida y el juego del TEG.

Por su parte, *Cautiva* narra la historia de una joven robada de bebé y apropiada por una familia relacionada a los militares durante la dictadura. En este último caso, el film podría considerarse una suerte de re-escritura de *La historia oficial*, en el cual la focalización ahora cambia de la madre apropiadora a la hija apropiada.

En estos dos últimos casos, los films ponen en escena historias de hijos de desaparecidos pero lo hacen desde un lugar de enunciación de quien no participa de estas historias. Esto constituirá una diferencia fundamental con los films que abordaremos en el apartado siguiente.

2003-2014: El cine de la posmemoria. El reclamo por VERDAD, JUSTICIA Y MEMORIA

Tras la crisis del 2001 y la asunción de Néstor Kirchner en 2003, luego de que Carlos Menem renunciara a la segunda vuelta electoral, la agenda de derechos humanos que parecía cerrada tras los indultos vuelve a abrirse. En agosto de 2003, el Congreso Nacional declara la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, tras lo cual algunos jueces comienzan a sancionar la inconstitucionalidad de los indultos. En 2007 esta sanción es pronunciada por la Corte Suprema de Justicia.

La anulación de las leyes perdonadoras junto a los indultos implica una vuelta sobre el pasado para revisarlo y sancionarlo, no sólo simbólicamente, en el plano de la memoria, sino de manera efectiva, como nunca dejaron de reclamar los organismos de derechos humanos. De esta forma se conjugan ahora los tres reclamos en uno solo por Verdad, Justicia y Memoria.

En el cine, esto implica volver sobre la dictadura desde un lugar diferente, lo que habilita que aparezcan ahora sí nuevos marcos explicativos, que permitan superar la *Teoría de los dos demonios*. Es cierto que, como señalamos, los films reseñados en el apartado anterior avanzaban vagamente en este sentido, pero estaban realizados por quienes eran ya adultos en la época de la dictadura. Se trata entonces de un relato sobre una memoria construida desde la ficción, sobre lo ocurrido. Por el contrario, a partir de 2003, con *Los rubios*

(Carri, 2003), aparece en escena un grupo de realizadores pertenecientes a la generación de los hijos. Esta intervención en el documental o en sus márgenes está representado por *Los rubios* de Albertina Carri, María Inés Roqué, realizadora de *Papá Iván* (2004), Nicolás Prividera con *M* en 2007 y posteriormente con *Tierras de los padres* en 2011, o Germán Scelso con *La sensibilidad* (2011), por nombrar solo a algunos realizadores. Pero este movimiento tiene igualmente su correlato en la ficción con films como *Andrés no quiere dormir la siesta* (Bustamante, 2009), *El premio* (Markokvitch, 2011) o *Infancia clandestina* (Avila, 2012), tres films que narran experiencias infantiles que involucran a la dictadura desde diversos lugares.

Los tres films están, al igual que *Kamchatka*, focalizados desde las miradas de niños y en todos los casos, narran, a través de sus ojos, la vida de familias con padres u adultos cercanos (un compañero de la madre en el caso de Bustamante), políticamente comprometidos. No obstante, a diferencia de *Kamchatka*, en que los datos concretos acerca de la militancia política de los padres aparecen borrados por la perspectiva infantil; en este momento la militancia ya no es algo que deba ocultarse. Así en *Infancia clandestina* se deja claramente señalada la participación de los adultos en una organización guerrillera (en este caso “Montoneros”) y, aunque no se mencione en cuál organización, también en *El premio* y en *Andrés no quiere dormir la siesta*.

En el caso de *Infancia clandestina*, una opción estética significativa es que las imágenes de mayor violencia son representadas en escenas animadas, produciendo así un distanciamiento del espectador con éstas pero a la vez dando cuenta de la mediación que la mirada infantil impone. En este caso, el personaje de Juan (Teo Gutiérrez Moreno) no asume la militancia de sus padres con la tranquilidad con que Harry, el protagonista de *Kamchatka*, los ve alejarse por última vez. Sí acepta lo que se le impone y comparte la vida familiar con sus reglas pero no lo hace sin dejar de desafiarlas y discutir las y al hacerlo poner también en discusión a la generación anterior y algunas de sus opciones. Lo mismo sucede en *El premio*, en que percibimos desde el punto de vista del personaje de la niña las dificultades para entender qué se espera de ella y cómo acceder al reconocimiento por parte de los adultos que la rodean, específicamente su madre y la maestra, cuyas exigencias resultan contradictorias.

El film de Bustamante es levemente diferente ya que, si bien incorpora algunos recuerdos de su infancia, según lo que el director declara, el film no es autobiográfico. Este cuenta un año en la vida de Andrés quien vive en un barrio, en una casa vecina a un centro clandestino de detención. La historia relata la relación que el niño establece con los paramilitares que operan ahí y la vida cotidiana a lo largo de un año, el año en que muere su madre y que él debe vivir con un padre abusivo y una abuela que no sabe cómo manejar la situación.

Los tres films presentan aspectos en común que permiten vislumbrar una forma nueva dentro del cine postdictadura. Más allá en la modificación del relato, señalada arriba, ya no se trata de historias presentadas como ejemplos o casos, sino de historias sumamente personales construidas sobre el recuerdo de sus directores, aun cuando se describan situaciones ficticias. Por otro parte, lo que estas películas narran, se centra en la cotidianeidad, los juegos, la escuela frente a la violencia del contexto de la que los adultos son tanto víctimas como parte.

A modo de cierre

En el recorrido anterior sobre el cine argentino postdictadura hemos buscado observar aquellas transformaciones que se operan en los films a partir de las modificaciones que se producen en la sanción política y/o social de lo sucedido durante la dictadura. En este marco, el análisis de los films, ha estado orientado a observar de qué manera tales modificaciones establecen condiciones de posibilidad para la emergencia de nuevos relatos e imágenes.

Curiosamente, a la par que íbamos describiendo los films, fuimos descubriendo que las figuras que se proponían en cada caso guardaban una estrecha relación con reclamos y consignas que se repetían y repiten en la discursividad social: la figura del testimonio y del testigo, relacionada a la noción de verdad, en los primeros años de democracia; la articulación de la denuncia con el reclamo por justicia ante la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida; el reclamo por memoria ante los indultos. Pero también observamos la recuperación de éstas tres consignas: verdad, justicia y memoria en el periodo iniciado en 2003, a partir de la anulación de las leyes y la posibilidad de volver a pensar una vez más la violencia impuesta por el terrorismo de estado.

Es que efectivamente, como han observado otros teóricos (en esa línea que inaugura Sigfried Kracauer con su análisis del cine alemán de la República de Weimar), en las ficciones que construimos se filtra siempre algo de aquello que anhelamos. En este sentido el trabajo sobre el cine posdictadura en Argentina es apenas un primer esbozo que quizás pueda ayudarnos a comprender de qué manera se entrelazan las imágenes que proyectamos con los relatos que nos permiten interpretar y operar sobre el mundo.

Referencias

- BECEYRO, R. "Sobre la Lista Schindler". *Toma Uno*, Revista del Depto. de Cine y Tv., Universidad Nacional de Córdoba, n. 1 (Publicado originalmente en la Revista *Punto de vista* en agosto de 1994). Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8566>, acceso en: 15 mar. 2016.
- BORTNIK, A. "Entrevista con Danusia L. Meson". *Cineaste*, v. XIV, n. 4, 1986.
- CASULLO, N. *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ELSAESSER, T. [1972] "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", In: GLEDHILL, C. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987.
- FERRO, M. *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- FIJO, A. y GIL DELGADO, F. "Conversación con Pierre Sorlin". *Cine-Historia*, v. XI, n. 12, 2001. Versión on line: <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm>. Acceso en: 11 set. 2016.
- KRACAUER, S. *From Caligary to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1966.
- METZ, C. *Psicoanálisis y cine*. El significante imaginario. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MIGNOLO, W. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales". In: GONZÁLES STEPHAN, B. (org.). *Cultura y Tercer Mundo*: 1. Cambios en el Saber Académico. Venezuela: Nueva Sociedad, 1996. Disponible en: <http://www.estudiosecologistas.org/documentos/reflexion/imperialismo/Mignolo.pdf>
- ODIN, R. "Film documentaire, Lecture documentarissante". In: *Cinemas et réalités*. Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1984.
- SORLIN, P. *Sociología del cine*. La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. [1977] *Sociologie du Cinéma*. Ouverture pour l'histoire de demain. Paris: Éditions Aubier-Montaigne.
- TRIQUELL, X. "Los recorridos cinematográficos de la memoria". In: DALMASSO, M. T. y BORJA, A. (comps.). *El discurso social argentino*. 1. Memoria: 70 / 90. Córdoba: Topografía, 1999.

_____. *Projecting History*: a socio-semiotic approach to the representations of the military dictatorship (1976-1983) in the cinematic discourses of argentine democracy. 2000 Tesis doctoral, publicada electrónicamente en 2010: [http://etheses.nottingham.ac.uk/1710/](http://etheses.notttingham.ac.uk/1710/)

REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFÍCAS DA DITADURA MILITAR ARGENTINA¹

Raquel Schefer²

*After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities.
(ELIOT, 2002)*

*Aquí funcionó el Centro Clandestino de Detención conocido
como [nombre] durante la dictadura que asaltó los poderes
del Estado desde el 24 de marzo del 1976
hasta el 10 de diciembre del 1983.³*

No dia 24 de Março de 1976, um golpe de Estado militar derruba o Governo de Isabel Perón. Instaure-se na Argentina uma das ditaduras mais sangrentas da América do Sul, então assolada pela Operação Condor. As práticas repressivas da Junta Militar são descritas por Rodolfo Walsh na sua célebre *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* — escrita um ano após o

1 A autora escreve de acordo com a antiga ortografia do português de Portugal.

2 Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3 com uma tese sobre o cinema de Libertação e o cinema revolucionário moçambicano, Raquel Schefer é investigadora, professora assistente na Universidade de Grenoble, realizadora e programadora. Em 2008, publicou na Argentina o livro *El Autorretrato en el Documental*, resultante da sua tese de mestrado em Cinema Documental na Universidad del Cine. É co-editora da revista de cinema *La Furia Humana*. Publica regularmente em revistas académicas e de crítica cinematográfica. E-mail: raquelschefer@gmail.com

3 Legenda, repartida em duas linhas, inscrita nos monumentos às vítimas da ditadura militar construídos nos antigos centros de detenção clandestina a partir de 2006 no quadro da Resolução 1309/06 do Ministerio de Defensa de la Nación da Argentina (Jonathan Perel, *17 Monumentos*, 2012).

golpe de Estado e cujo envio por correio às redacções dos principais jornais argentinos e aos correspondentes estrangeiros no País conduziria ao desaparecimento do escritor um dia depois — como “tortura absoluta, intemporal e metafísica” (WALSH, 1977).⁴ De 1976 até hoje, as representações cinematográficas da ditadura militar argentina (1976-1983) caracterizam-se pela passagem da denúncia militante⁵ a distintas modalidades de rememoração fílmica desse processo histórico e a procedimentos estruturais e metódicos de análise discursiva. As formas narrativas e estéticas dessas representações revelam tensões entre a história e a memória e



Figura 1. Schroeter ao lado de um dos entrevistados: a fusão “amorosa” com as vítimas directas e indirectas da ditadura. *De l'Argentine* (1983-85), de Werner Schroeter.

complexas articulações entre a dimensão subjectiva e a dimensão colectiva da produção estética.

Através de um percurso pelas principais representações cinematográficas assumidas como “documentais” da ditadura militar argentina, do filme militante *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (1976), realizado no

4 Salvo indicação contrária, todas as traduções foram realizadas pela autora.

5 Servimo-nos aqui da distinção de Nicole Brenez entre “cinema militante” e “cinema engajado”. Brenez admite que o cinema militante possa ser um dos territórios do cinema engajado. O cinema militante e o cinema engajado servem ambos uma causa, sem que o segundo se inscreva, contudo, num quadro institucional. Tomando como exemplo René Vautier, a teórica afirma que “por vezes, para se fazer cinema engajado livre e independente... é necessário deixar o campo do cinema militante”. A partir destas considerações, sustenta a necessidade de refundar a estética a partir da política (BRENEZ, 2011).

exílio por Cristina Benítez, pseudónimo de Ana Amado, e Hernán Castillo, pseudónimo de Nicolás Casullo, até *Toponimia* (2015), de Jonathan Perel, passando por *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, este artigo examina o processo dialéctico de desestruturação e de estruturação (LUKÁCS, 2012 e 1968) dos modos discursivos e das formas fílmicas de uma categoria cinematográfica — o filme sobre a ditadura militar — que, por si só, conforma quase um género na Argentina, tentando apreender paralelamente as singulares junções entre o fundo e a forma e as variações da relação entre o conteúdo político-histórico e a renovação formal. Das formas rígidas do cinema militante aos modos enunciativos auto-referenciais de *Los Rubios* e, destes, ao cinema analítico de Perel, a dinâmica formal do cinema constitui um indicador sensível das variações da percepção colectiva da ditadura militar pela sociedade argentina e das transformações da própria política memorial do Estado.

Se, para Georges Duby, “a percepção do facto vivido [se] propaga através de ondas sucessivas” (DUBY, 1985, p. 14), Alain Badiou identifica vagas de repercussão formal dos acontecimentos com “balanços retrospectivos” (BADIOU, 2010, p. 195) no campo do cinema. Este artigo analisa a desestruturação e a estruturação das formas narrativas e estéticas de representação da ditadura militar e da sua memória, partindo-se do pressuposto de que as repercussões formais desse processo histórico interligam estreitamente a história do cinema à história geral da Argentina. A distância temporal do acontecimento, à qual não é alheia a questão geracional (os filmes realizados pelos filhos de *desaparecidos*), forma uma tradição assente em convenções de “género” ou, noutras palavras, engendra um cânone (voz-off, apropriação de arquivos, entrevistas, etc.). Mas o afastamento temporal faz irromper também uma dimensão fabulativa que conduz à transgressão das fronteiras de género. O cinema tende, num primeiro momento, a desordenar narrativa e esteticamente as formas ordenadas do cinema militante para em seguida se opor ao “efeito de real” (BARTHES, 1993, p. 153-166) que o documentário de exposição e o documentário de observação⁶ partilham com o discurso historiográfico. Ao repensar a história da ditadura militar, o cinema argentino repensa a sua própria história. O cinema reescreve-se reescrevendo a história. Filmes que transgridem o

⁶ Utilizo aqui as categorias do documentário de Bill Nichols (NICHOLS, 1991).

cânone, como *Los Rubios* ou *Toponimia*, relevam de um cinema da “forma-acontecimento” (SCHEFER, 2015a), um cinema que articula o acontecimento histórico-político e o acontecimento estético. O cinema não se limita já a representar (reflectir) o acontecimento ou as suas repercussões, nem procura agora intervir directamente sobre a realidade. Trata-se mais bem de renovar as formas narrativas e estéticas, transformando a própria representação num acontecimento histórico, gesto que alia a dimensão estética e a dimensão política do cinema.

A forma-acontecimento

Paul Ricoeur considera que a representação do passado é um problema partilhado pelos campos da fenomenologia da memória, da epistemologia da história e da hermenêutica da condição histórica. Ao tratar a aporia do *eikōn* mnemónico, herdada dos Gregos, o filósofo afirma que a memória é a matriz da elaboração histórica do passado. A representação do passado começa por ser estabelecida no plano da memória individual, onde recebe uma solução limitada e precária, impossível de transferir para o plano discursivo da história (RICŒUR, 2000a). Logo, a representação do passado não tem origem na história e na discursivização escrita dos acontecimentos, mas na memória e nas suas figurações, na “imagem-recordação” (RICŒUR, 2000b, p. 53), na recordação como imagem do passado, “presença de uma coisa ausente marcada pela anterioridade” (RICŒUR, 2000b, p. II). Por conseguinte, a imaginação e a memória têm em comum a “presença [de uma imagem] do ausente” (RICŒUR, 2000b, p. 53-54). Quando transpostos da esfera da memória para o campo da representação historiográfica do passado, os traços da figuração mnemónica são expostos “às ameaças do esquecimento, mas também confiado[s] à sua tutela” (RICŒUR, 2000b, p. III). Ora, que sucede quando os traços da figuração mnemónica são transferidos para o campo de um *medium* eminentemente figurativo como o cinema? O cinema elabora uma “contra-história” “em contraponto à História [*sic*] oficial” (FERRO, 1993, p. 13), mas como logra ele re-figurar a presença de uma ausência, tornar visíveis e perenes, ainda que não literais ou ilustrativas, as potências subterrâneas da memória, as suas encruzilhadas entre o passado e o presente, a polarização do acontecimento

pelo presente (BENJAMIN, 1989) ou, ainda, a “tensão dinâmica” que, segundo Enzo Traverso, caracteriza a relação entre história e memória (TRAVERSO, 2005, p. 25)? A distância temporal do acontecimento traz consigo um campo mnemónico, as “paisagens memoriais” descritas por Arlette Farge (FARGE, 2002). Estas, arrastando o acontecimento, mostrando-o no seu devir, reclamam distintas modalidades de representação cinematográfica do passado que se inscrevem numa dinâmica formal, num processo de desestruturação e de estruturação das formas narrativas e estéticas.

No caso das representações cinematográficas da ditadura militar argentina, a distância temporal entre aqueles sete anos de suspensão da liberdade e a temporalidade própria da produção dos objectos fílmicos que sobre eles se debruçam determina distintos processos figurativos, formais e narrativos, apontando simultaneamente para o carácter dinâmico e multitemporal do próprio acontecimento histórico. Se as primeiras representações cinematográficas da ditadura militar argentina, sendo-lhe concomitantes, visam essencialmente denunciar o terrorismo de Estado e a política económica da Junta Militar e se caracterizam, de um modo geral, pela utilização das formas rígidas do cinema militante, à medida que a percepção dos acontecimentos se transforma em memória, emergem, segundo um princípio não-cumulativo e não-evolutivo, procedimentos experimentais de representação desse processo histórico, como será explicitado nas páginas seguintes. Retirando o acontecimento da tutela da história, o cinema mobiliza paralelamente formas narrativas e estéticas (re)estruturadas contra o esquecimento. Este processo decorre de uma dinâmica interna e externa complexa, em que se articulam a dimensão estética e a dimensão histórica do cinema, a história do cinema e a história geral.

Formas narrativas e estéticas renovadas de representação da ditadura militar argentina, como as formas auto-referenciais de *Los Rubios* ou aquelas que derivam do “gesto geométrico” (PEREL. In. BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015) e da dinâmica auto-reflexiva do cinema de Perel, surgem — retomando-se aqui os termos propostos por H. R. Jauss na sua estética da recepção (JAUSS, 2013) e procurando-se conciliar uma teoria formal de inspiração marxista e a teoria formalista⁷ — em contraste com o “pano de fundo” (JAUSS, 2013, p. 83-84) da vida quotidiana e da história geral, mas também em oposi-

7 No quadro deste artigo, poderei dar apenas um desenvolvimento sintético à argumentação.

ção às formas preexistentes. Neste sentido, a representação da ditadura militar argentina e da sua memória adquire, nestes dois filmes, uma dupla “evenemencialidade”⁸: uma “evenemencialidade” propriamente histórica, ligada à reescrita da história da ditadura militar a partir da memória (subjectiva, colectiva, cultural, técnica, política); uma “evenemencialidade” estética, na medida em que a representação convoca formas narrativas e estéticas (des)estruturadas, operando rupturas na história do cinema (e, logo, também na história geral de que esta faz parte), no quadro de uma configuração histórico-estética dinâmica. O acontecimento histórico-político é reconfigurado histórica e formalmente a cada nova representação. A sua representação produz efeitos retrospectivos (reinterpretação) e prospectivos (estruturação formal, transformação da percepção futura do acontecimento e das suas formas representativas) no interior de uma sequência temporal dinâmica. Nesta medida, os filmes citados, entre outros do *corpus* deste artigo, constituem “filmes-acontecimento”, junção de um acontecimento histórico-político e de um acontecimento estético. Situam-se na “brecha” temporal arendtiana (ARENDT, 1972, p. 21-27) entre o passado e o futuro, em ruptura com uma dupla tradição: a tradição historiográfica, na medida em que afirmam uma perspectiva não-consensual sobre o acontecimento, resistindo, por conseguinte, à sua historicização; a tradição cinematográfica, já que desestruturam e estruturam dialecticamente as formas narrativas e estéticas canónicas. Memória e experimentação aliam-se aqui firmemente.

A leitura do processo de desestruturação e de estruturação formal de Georg Lukács (LUKÁCS, 2012 e 1968) assenta na ideia de passagem histórica e na delimitação de um sistema dialéctico de articulação, de redefinição e de actualização das formas fílmicas. Cabe notar que, como referi anteriormente, este artigo não sustenta um princípio cumulativo nem evolutivo de transformação das formas fílmicas. Pelo contrário, ciente de que a “novidade” é ela própria uma categoria histórica e ideologicamente condicionada, pressupõe a coexistência de formas fílmicas características de diferentes fases de representação do acontecimento histórico num mesmo período temporal e, inclusiva-

8 Neologismo derivado do substantivo francês *événementialité*. O termo é utilizado por Ricœur e Jacques Derrida, entre outros.

mente, num mesmo objecto fílmico. Deste modo, a título exemplificativo, *H.I. J.O.S., El alma en dos*, de Carmen Guarini e Marcelo Céspedes, documentário de observação fundamental sobre a geração dos filhos dos *desaparecidos* que apresenta formas narrativas e estéticas mais próximas do cânone de representação vigente na sua data de produção, e *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella, filme paradigmático da viragem auto-referencial do documentário argentino, estreiam ambos em 2002, em plena crise económica. *M* (2007), de Nicolás Prividera, combina formas narrativas auto-referenciais com a apropriação de imagens de arquivo, esta última um traço formal que, muito embora desestruturado pelo realizador de modo notável, constitui um dos procedimentos mais canónicos da representação cinematográfica da ditadura militar argentina, presente inclusivamente em obras que lhe são contemporâneas, como em *Las AAA son las tres armas. Fragmentos de la "Carta abierta a la Junta Militar" del escritor Rodolfo Walsh* (1977), de Jorge Denti e de Cine de la Base. Mais, de acordo com a concepção defendida neste texto, existiriam mesmo fenómenos de regressão formal.

É importante precisar ainda que estas dinâmicas formais não são específicas do cinema argentino, nem mesmo das representações cinematográficas das ditaduras sul-americanas das décadas de sessenta a oitenta, mas que são extensíveis ao cinema em geral na sua relação com a política, a história e a memória. Dinâmicas similares são detectáveis nas representações cinematográficas da ditadura militar chilena (1973-1990), nas obras de Patricio Guzmán, Carmen Castillo e Claudia Aravena, entre outros, ou da ditadura militar brasileira (1964-1985), de *1968* (1968), de Glauber Rocha e Affonso Beato, a *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, ou *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, entre outros possíveis exemplos.

Nas páginas seguintes, o tratamento das representações cinematográficas da ditadura militar argentina será organizado de modo diacrónico e sincrónico. O percurso proposto, muito embora pautado pela análise dos principais filmes sobre a temática, não é exaustivo e rege-se em parte por critérios de selecção subjectivos. Por outro lado, cabe destacar a exclusão, por razões históricas evidentes, do cinema de propaganda da Junta Militar. O texto é tam-

bém omisso a respeito do cinema assumidamente de “ficção” e do cinema de exposição [deste último, são exemplos a exposição *Operación fracaso y el sonido recobrado*, de Carri, patente no Parque de la Memoria, em Buenos Aires, entre Setembro e Novembro de 2015, ou, de um modo mais geral, a série de instalações *Éramos esperados* (201-2013), de Andrés Denegri], *corpus* que, por si só, mereceria outro estudo.

Do cinema militante ao cinema auto-referencial

A viragem auto-referencial constitui uma das mais importantes dinâmicas formais detectadas nas representações cinematográficas da ditadura militar argentina. Essa viragem prende-se, por um lado, com a questão geracional e, mais precisamente, com a transição dos relatos da primeira para a segunda geração de narradores da história e da memória dos anos de ditadura, mas também com uma tendência geral do cinema e, em particular, do cinema político. Afirmando-se sobretudo a partir da segunda metade da década de setenta, num quadro de transformação política mundial em que a geopolítica sul-americana é central, a viragem auto-referencial do cinema político manifesta-se, entre inúmeros possíveis exemplos, no recuo das obras de Jean-Luc Godard e de Robert Kramer de diferentes modalidades de cinema colectivo (o Grupo Dziga Vertov, no primeiro caso, o Grupo Newsreel e outros tipos de cinema colectivo, no segundo caso) para um território subjectivo e privado, uma tebaida, condição essencial do auto-retrato segundo Raymond Bellour (BELLOUR, 2002). O sistema enunciativo de *Claro* (1975), de Glauber Rocha, e do segmento do filme colectivo *As Armas e o Povo* (1975) realizado pelo cineasta brasileiro aproximam-se também do modelo heurístico dessa forma literária, pictórica e cinematográfica.

Esta deslocação responde em parte ao problema central da estética marxista identificado por Lucien Goldmann já em 1965: a ausência de uma “consciência de oposição proletária” (GOLDMANN, 1986, p. 42) e a consequente desarticulação da ligação entre a estrutura económica e as manifestações artísticas. Se a classe operária não é, como sustentado por Marx, “o único grupo social susceptível de constituir o fundamento de uma cultura nova” (GOLDMANN, 1986, p. 42), se o proletariado não constitui a negação da sociedade reificada existente e se, pelo contrário, se reposiciona progressivamente no interior do sistema das

“sociedades ocidentais” (GOLDMANN, 1986, p. 50-52) no pós-Segunda Guerra Mundial, a estética marxista é obrigada a reconhecer que “as formas autênticas de criação cultural” [deixaram de poder ser ligadas] “à consciência... de um grupo social particular” (GOLDMANN, 1986, p. 44).

Para Goldmann, a “arte contemporânea” (GOLDMANN, 1986, p. 44) não é já uma transposição imaginária das estruturas conscientes de um determinado grupo social com um alcance universal ou o resultado de um acordo entre estas estruturas e a estrutura mental do autor. Parece exprimir, inversamente, uma busca de valores que não são sustentados por nenhum grupo social. No entender do filósofo, urge saber como restabelecer a ligação entre as estruturas económicas e as expressões artísticas numa sociedade e num período em que estas ocorrem fora da consciência colectiva. Os cineastas respondem a esta questão com um movimento de deslocação temática e formal acompanhado de uma redefinição da relação entre o subjectivo, o colectivo/social e o universal. Dissolvida a ligação entre o subjectivo e o colectivo/social, o problema é transposto para a esfera cinematográfica através do recuo de um certo cinema engajado e da emergência de formas auto-referenciais, hoje canónicas do documentário de criação. Pretendia-se ligar o subjectivo ao universal e ao intemporal, contornando a dimensão colectiva/social, gesto quase sempre isolado de



Figura 2. Albertina Carri e a actriz Analía Couceyro: desdobramento e partilha do espaço da representação. *Los Rubíos* (2003), de Albertina Carri.

uma reflexão consistente sobre os fundamentos da “universalidade” da cultura.⁹ Para Michel Beaujour, no auto-retrato, “os acontecimentos de uma vida individual são eclipsados pela recordação de toda uma cultura, o que provoca um auto-esquecimento paradoxal” (BEAUJOUR, 1991, p. 21).

Neste quadro, a resistência estética, política e cultural muda de táticas. Não se trata já de sitiar ou de formar um perímetro excêntrico em torno do sistema, mas de criar zonas de resistência no seu interior, possível leitura da viragem auto-referencial do cinema político na segunda metade da década de setenta. Assim, depois da aventura moçambicana, o cinema de Godard recua para a *recta-guarda*, para um território íntimo, a casa familiar na comuna suíça de Rolle, terreno por excelência do ensaio cinematográfico e, mais precisamente, do auto-retrato. A imagem resistente não é já a imagem do outro, mas uma imagem re-centrada, a imagem de um “eu” textual criador de relações, de um “nós” ou, ainda, de um “eu-nós”. Neste centramento do cinema sobre si mesmo, sobre os cineastas “também como indivíduos sem câmara, com os nossos corpos”, nas palavras de Kramer (DELAHAYE, 1968, p. 51), está em causa o apagamento da separação entre o sujeito e o objecto de representação e de conhecimento, bem como da hierarquia entre objectividade e subjectividade.

De entre as representações cinematográficas da ditadura militar argentina, *De l'Argentine* (1983-85), de Werner Schroeter, anuncia já no início dos anos oitenta a viragem auto-referencial que viria a concretizar-se duas décadas depois. A estruturação das formas auto-referenciais não constitui, como indicado anteriormente, um processo evolutivo ou linear, como o demonstra a inexistência de modelos narrativos auto-referenciais (embora, sim, auto-reflexivos) nos filmes de Perel, também eles caracterizados pela renovação formal. É ainda importante notar que, irrompendo tardiamente neste campo da representação e quase sempre sem vínculos com o quadro teórico descrito nos parágrafos anteriores em jeito de contextualização, as formas auto-referenciais só de longe aqui ecoam as problemáticas ligadas ao reposicionamento do cinema político.

Historicamente, o cinema engajado argentino é prolífico em exemplos de articulação entre a experimentação formal e a finalidade política. O

9 O erro de reposicionamento de um cineasta como Godard residuiu, a título de exemplo, na identificação do universal com as categorias da cultura ocidental, aspecto que não poderei desenvolver no âmbito deste artigo.

cinema do Grupo Cine Liberación, formado por Fernando “Pino” Solanas e Octavio Getino, e de Cine de la Base, de Raymundo Gleyzer e Denti, entre outros, ilustram o cinema engajado como prática estética experimental, arte *com* finalidade, em linha, aliás, com o cinema tricontinental do seu tempo. No entanto, essa dimensão está praticamente ausente das primeiras representações cinematográficas da ditadura militar argentina,¹⁰ possivelmente devido à situação de urgência (e, por vezes, de clandestinidade) em que foram produzidas. *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* ou *Persistir es vencer* (1978) — atribuída a Gleyzer, mas, na verdade, realizada por Cine de la Base já depois da desapareição do cineasta — são exemplos de um cinema de exílio de reduzidas ambições formais que visa essencialmente denunciar a situação argentina a nível internacional e provocar uma intervenção capaz de alterar a ordem do real, assim afirmando o poder performativo do cinema.

De entre os filmes produzidos durante a ditadura militar, é importante destacar o já referido *Las AAA son las tres armas. Fragmentos de la “Carta abierta a la Junta Militar” del escritor Rodolfo Walsh*, realizado no Peru. Se a montagem do filme visa fundamentalmente ilustrar a carta de Walsh, lida em voz-off, através da utilização de material de arquivo heteróclito dos pontos de vista temporal (antes e durante a ditadura), espacial (o centro e a periferia de Buenos Aires) e material (arquivos fotográficos e cinematográficos), a linha narrativa principal é segmentada por imagens dos membros do grupo lendo a epístola em torno de uma mesa, olhares cansados, tomando mate e fumando cigarros pensativos. A segunda linha narrativa outorga ao filme um dimensão auto-reflexiva que complexifica o relato. Há ainda que referir as estratégias de *détournement* (DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 221-229) de certas imagens de arquivo, como, por exemplo, das imagens do discurso de Isabel Perón. A propósito de *Persistir es vencer*, curta-metragem realizada em Roma, cuja montagem articula imagens de uma entrevista a Luis Mattini, secretário-geral do Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) e a Enrique Gorriarán Merlo, membro do bureau político do PRT e comandante do Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), e material de arquivo da história recente da Argentina, vale a pena referir a construção discursiva de uma cartografia tricontinental,

10 Como já foi dito, este artigo exclui o cinema de propaganda da Junta Militar e o cinema assumido como “de ficção”, bem como o cinema de exposição.

nomeadamente através da incorporação de imagens de arquivo dos movimentos de libertação dos países africanos de língua portuguesa.

Em 1987, Carlos Echevarría realiza *Juan, como si nada hubiera sucedido*, filme que renova o discurso historiográfico cinematográfico sobre a ditadura militar argentina. Debruçando-se sobre a desapareição do estudante Juan Marcos Herman de Bariloche, um dos casos de anti-semitismo da ditadura militar, este filme de investigação só pôde estrear na Argentina em 2005. Assente num princípio de desdobramento da figura do estudante desaparecido, a construção narrativa da personagem do jornalista Esteban Buch, que conduz o inquérito, anuncia a forma dialógica e os processos de distanciamento de *Los Rubios*.

Realizado um ano antes de *Los Rubios*, *La televisión y yo*, ao entrecruzar a história da televisão do País e a história familiar e pessoal de Di Tella, leva a cabo uma complexa leitura da história política argentina. É a partir de um lugar de ausência — as imagens televisivas que o realizador não viu durante os sete anos da sua infância em que viveu fora do País — e de uma narração em voz-off em primeira pessoa que Di Tella tece o sistema de articulações do filme: entre o visível (as imagens de arquivo da televisão) e o invisível (a memória e a imaginação); a história colectiva e a história familiar (o império televisivo da família Di Tella) e pessoal; a tecnologia, a ideologia e a subjectividade. Siegfried Kracauer descreve o historiador de duas maneiras. De acordo com a segunda delas, este é um estrangeiro ou um exilado, uma figura extra-territorial que deve atravessar dois tempos e errar por dois espaços (KRACAUER, 2006). Eis o intento de Di Tella, *passeur* entre dois tempos — o passado e o presente — e duas posições espaciais que lhe permitem apreender diferentemente a história recente da Argentina — uma posição de exterioridade e uma posição de interioridade, da qual o realizador procura incessantemente demarcar-se. *La televisión y yo* afirma a passagem como única posição a partir da qual é possível perceber e figurar as interacções variadas entre a história e a memória.

Di Tella inscreve *La televisión y yo* no “género do cinema-ensaio ou... no género do ensaio-e-erro” (DI TELLA, 2008, p. 249) e aproxima-o de *Los Rubios*, entendendo que o filme de Carri “altera os termos do debate nacional sobre o passado recente” [e que] “transcende não só a sua inscrição dentro do género documental mas também o seu lugar dentro do cinema, entrando em

diálogo com outras zonas da cultura, como só muito poucas obras o fizeram (independentemente do seu tipo) (DI TELLA, 2008, p. 249), descrição que remete para a noção de “forma-acontecimento” na sua dupla acepção. Abrindo caminho para a centralidade das formas auto-referenciais na narração da história e da memória da ditadura militar argentina, a deslocação operada por *Los Rubios* prende-se, antes de mais, com a questão geracional e, em particular, com a emergência da “pós-memória” (HIRSCH, 2012) desse período histórico. A lógica de destituição (AGAMBEN, 1999) do filme decorre também da sua distância temporal e ideológica face ao militantismo. Apesar da sua profunda singularidade, *Los Rubios*, também ele um filme da extra-territorialidade, é paradigmático das narrativas de segunda geração, da geração que não viveu os anos de militantismo. A geração dos filhos recebe e *transforma* (DERRIDA, 1993) o legado do militantismo. Liberta-o de toda ortodoxia. Do mesmo modo que o cineasta não é já constrangido a celebrar a “pureza” da militância, a “pobreza mimética” (TYNIA NOV, 2008, p. 75-76) e a subjectividade são afirmadas como princípios construtivos da representação documental. De entre as representações cinematográficas da ditadura militar argentina, o mais directo antecedente do modelo discursivo de *Los Rubios* é *De l'Argentine*, realizado dezoito anos antes por Schroeter.

“Lui était moi” : *De l'Argentine* (1983-85), de Werner Schroeter

De l'Argentine (Figura 1) abre com uma citação de Klaus Barbie sobre a morte de Jean Moulin : “Ele era eu. O ódio nasce do ódio de si”.¹¹ Integrada no filme, a epígrafe parece dever-se menos a uma vontade de reflexão sobre a banalidade do mal (ARENDT, 1991) do que a um desejo de compreensão do elo entre o assassino e a vítima. O desejo de compreensão funda-se num princípio de inversão da disposição dos afectos. Da mesma maneira que, segundo a descrição de Barbie, é através do ódio que o assassino se identifica com a vítima no momento de perpetração do crime, Schroeter trabalha, ao longo do filme, um princípio de fusão “amorosa” com as vítimas directas e indirectas da ditadura, os corpos presentes e os corpos espectrais. Assim deve ser interpretada a relação

¹¹ *Lui était moi.* / *De la haine de soi naît la haine.* Intertítulo de *De l'Argentine* (1983-85), de Werner Schroeter, tradução livre da autora.

de grande proximidade entre o realizador e Gabriel, miúdo de rua, e a função discursiva das formas auto-referenciais.

Em 1983, já no estertor da ditadura militar argentina, Schroeter é convidado a dirigir o terceiro e último seminário de cinema do Instituto Goethe de Buenos Aires.¹² No seu excelente artigo sobre o Grupo Goethe — grupo de artistas que, na segunda metade da década de setenta, em plena ditadura, descobre no Instituto Goethe da capital argentina um espaço “seguro” (DENEGRI, 2012, p. 99) para a exibição dos seus filmes experimentais —, Denegri afirma que os três seminários foram organizados e financiados pela instituição cultural alemã e relata, através da voz de Narcisa Hirsch, as circunstâncias da suspensão do curso de Schroeter:

Veio dar um seminário, e disseram “que iam pôr uma bomba no Instituto. Que o maricas do Schroeter tinha que sair do País”. E, bom, foi terrível. Suspendeu-se, ele teve que ir de noite, clandestinamente, para Montevidéu, porque era uma ameaça forte: “Vamos pôr uma bomba no Goethe. E no Goethe mandaram-nos embora, disseram ‘Fora com ele’” (HIRSH. In. DENEGRI, 2012, p. 99).

Hirsch, citada por Denegri, refere que Schroeter dividiu os participantes no seminário em grupos temáticos. Cada grupo teria ficado responsável pela realização de uma entrevista a uma determinada pessoa. Conclui: “Mas quem tem o material filmado é o Werner, tem tudo sob controle. Nunca se viu” (HIRSH. In. DENEGRI, 2012, p. 99).

De l'Argentine é o resultado da montagem do material filmado em 1983 com imagens da segunda viagem do cineasta à Argentina em 1985, dois anos depois da eleição de Raúl Alfonsín, para registar o processo de democratização do País e as feridas deixadas pela “máquina de terror” (RAMONET, 1986) da ditadura militar. Filmado em 16mm e produzido pelo canal de televisão francês France 3, *De l'Argentine* apresenta a proliferação sógnica (múltiplas camadas imagéticas e textuais) e alguma da impureza, no sentido baziniano (BAZIN, 1983, p. 81-106), que caracterizam o cinema de Schroeter. O cineasta alemão amalgama todas as formas fílmicas de representação cinematográfica

¹² Os outros dois foram ditados por Alberto Fischerman e por Werner Nekes.

da ditadura militar argentina abordadas neste artigo: observação, formas discursivas auto-referenciais e analíticas, entrevistas testemunhais (a Alejandra e Marcelo Conti, filhos de Haroldo Conti, e a Patricia Walsh, filha de Rodolfo Walsh), reconstituição (as sequências de Eva Perón) e apropriação de arquivos, embora reduzida, assinalando um recuo deste procedimento. O resultado é uma reflexão consistente sobre os pilares ideológicos do regime, a história política argentina e a própria identidade cultural do País.

A montagem de *De l'Argentine* entrelaça as múltiplas linhas narrativas. Transitando entre elas, Gabriel é o fio condutor. O miúdo é filmado em metadiálogos com Schroeter, em deambulação pela cidade, a andar de carrossel e a interactuar, fascinado, com a actriz que encarna Eva Perón. Esta, envergando os ornamentos da antiga primeira dama argentina, assume, num procedimento de distanciamento brechtiano, a sua condição de intérprete.

Schroeter coloca-se, por vezes, em cena ao lado dos entrevistados. Contempla-os, mas não os interpela. Mais do que marcar a distância entre o “mesmo” e o “outro” e a condição “extra-territorial” (KRACAUER, 2006) de Schroeter — dupla condição de estrangeiro e de cineasta —, a representação da instância enunciativa assinala o filme como resultado de um processo de enunciação colectiva da nação argentina, condição que as múltiplas entrevistas inseridas na montagem e as declarações de Hirsch relativas à produção grupal do material filmado em 1983 parecem corroborar. Neste caso singular, a forma auto-referencial marca o elo entre o individual e o colectivo, assinalando, ao mesmo tempo, a dimensão universal da ditadura, a reaparição de regimes totalitários ao longo da história do século XX através das nações.

Tal como os filmes engajados produzidos ainda na década de setenta e Walsh na sua célebre carta, *De l'Argentine* insiste na articulação entre a organização do aparelho repressivo do Estado e a planificação da miséria pela política económica da ditadura, ditada pelo FMI, não hesitando em filmar os bairros elegantes de Buenos Aires e as suas *villas miseria*. *De l'Argentine* exemplifica a proximidade entre o cinema de vanguarda e experimental e o cinema político, categorias que a história do cinema tende a separar e cujos cruzamentos reclamam uma interrogação dos princípios ideológicos que presidem a essa separação.

Memória “out of joint”¹³: *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri

Situando-se entre o cinema experimental e o cinema político, em *Los Rubios* (Figura 2) coexistem, tal como em *De l'Argentine*, formas filmicas heterogêneas de representação da ditadura militar argentina: a entrevista testemunhal, a dramatização, a reconstituição, a observação e até a animação. Uma vez mais, verifica-se o recuo da apropriação de arquivos. Na medida em que a matéria do filme é a irrepresentabilidade da memória, os arquivos viriam preencher lugares espectrais que Carri prefere deixar vazios. O cinema pensa a memória e reflecte sobre a história das formas visuais. Neste importante filme de viragem, trata-se de pensar conjuntamente a memória da ditadura militar argentina, as suas formas representativas e a história do cinema militante e engajado do País.

As temporalidades fragmentárias e o sistema enunciativo dialógico, auto-reflexivo e auto-referencial de *Los Rubios*, que o título anuncia, visam expressar uma memória *out of joint* (DERRIDA, 1993), uma memória contraditória, incompleta, lacunar, cujas fissuras foram há muito completadas por representações que importa extirpar. “... o meu filme propunha uma memória flutuante”, afirma Carri, “queria fazer algo que pensasse o tempo todo no mecanismo da representação, algo em que a maioria dos filmes sobre a memória não pensa” (CARRI. In. MORENO, 2003).

A actriz Analía Couceyro interpreta o papel de Carri, enquanto que a realizadora representa a sua própria personagem. O sistema narrativo dialógico, assente numa permanente *mise en abyme*, permite repensar as categorias de sujeito e de objecto de representação, a par das de objectividade e de subjectividade, e aponta para o desajustamento entre os processos da memória e o discurso da história. Em certas sequências, a actriz e a realizadora chegam a partilhar o espaço da representação através de *mises en abyme* físicas (contiguidade entre os dois corpos na sequência da recolha de sangue no Departamento de Antropologia Forense) e tecnológicas (montagem e mediação de diferentes dispositivos videográficos). *Los Rubios* constitui um exercício dialéctico fundado em diversos graus de interpenetração das figuras do actor e da personagem e no princípio brechtiano de distanciamento.

13 *Hamlet*, de Shakespeare, citado em *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, de Derrida (DERRIDA, 1993).

A memória é agenciada em *Los Rubios* através de diversos intermediários, entre os quais Couceyro. Giorgio Agamben define o testemunho como “o sistema de relações entre o fora e o dentro da língua, entre o dizível e o não-dizível... entre uma potência do dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade do dizer” (AGAMBEN, 1999, p. 189). É na medida em que a testemunha viveu e sobreviveu a uma dada experiência que pode “reportá-la aos outros” (AGAMBEN, 1999, p. 197). O filósofo sublinha a relação entre a incapacidade de falar e a sua ocorrência. Testemunhar acontece, portanto, como a “potência em acto” (AGAMBEN, 1999, p. 189) de um corpo-palavra que confirma no presente um facto preexistente que não foi esquecido.

Ricœur evidencia a “estrutura fiduciária” (RICŒUR, 2000a, p. 737) do acto testemunhal. O testemunho apresenta-se como uma asserção da realidade factual e da experiência sensível do acontecimento passado. “É verdade porque eu vi”, diz a testemunha. A ligação entre a verdade e a visão apela à confiança do “outro”, daquele que ouve o testemunho, e adquire um relevo particular no cinema, dada a sua natureza figurativa. O filósofo recorda, via Émile Benveniste (BENVENISTE, 1976), que a palavra “testis” vem de “tertius” : “a testemunha coloca-se então como terceiro entre os protagonistas ou entre a acção e a situação à qual diz ter assistido, sem nela ter necessariamente participado” (RICŒUR, 2000a, p. 737).

Los Rubios opera sobre a estrutura fiduciária do acto testemunhal, colocando-a à prova. Se *De l'Argentine* introduzia já a reconstituição no sistema de representação do documentário, *Los Rubios* insere um elemento de ficção, Couceyro, na estrutura fiduciária do testemunho, que é fortemente contestada na sequência em que a actriz visita uma antiga camarada de militância dos pais de Carri, o sociólogo Roberto Carri, e Ana María Carri, ambos militantes de Montoneros desaparecidos em 1977. Agamben considera que, ao contrário do arquivo, a autoridade do testemunho não depende “da conformidade entre a palavra e os factos, a memória e o passado, mas da relação imemorial entre o dizível e o indizível” (AGAMBEN, 1999, p. 207). Ora, a intromissão de um elemento de ficção na estrutura fiduciária do testemunho, a fabulação do testemunho, bem como a permanente *mise en abyme* da representação, visam precisamente profanar o indizível da militância, os silêncios, as cumplicidades e as

traições. Neste sentido, *Los Rubios* inscreve-se numa genealogia cinematográfica que inclui, entre outros, *Le Chagrin et la pitié* (*A tristeza e a piedade*, 1969), de Marcel Ophüls, *Wundkanal* (1984), de Thomas Harlan, o extraordinário documentário de Kramer sobre a rodagem deste filme, *Notre nazi* (1984), e *Un Spécialiste. Portrait d'un criminel moderne* (*Um especialista*, 1999), d'Eyal Sivan e Rony Brauman.

Los Rubios examina as figuras do *desaparecido* e do sobrevivente na sociedade argentina contemporânea, gesto heterodoxo por excelência. A dado momento, é dito em voz-off: “A geração dos meus pais, aqueles que sobreviveram a uma época terrível, reivindica ser protagonista de uma história que lhe não pertence.”¹⁴ O filme interroga, portanto, a profunda dissimetria entre o projecto político do movimento intelectual de esquerda das décadas de sessenta e de setenta e as figuras do *desaparecido* e do sobrevivente, a última, a única fonte reconhecida como legítima, na Argentina contemporânea, para a produção da história da ditadura militar. Na carta de recusa de atribuição dos fundos de produção do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) ao filme que é mostrada e lida numa das sequências iniciais, diz-se que a sua realização requereria uma procura mais exigente de testemunhos de companheiros de militância dos pais, vindo confirmar o monopólio da história por parte dos sobreviventes, de uma história dos vencidos (BENJAMIN, 1992, p. 137-156) que o filme não cessa de interrogar como classe revolucionária.

A política da memória afirmada por *Los Rubios* passa também pelo confronto com os fantasmas familiares e políticos e, sobretudo, com a figura do pai, Roberto Carri, intelectual eminente em que se condensam estas duas dimensões. Carri propõe-se conjurar, por um lado, a sua trágica história familiar e, por outro, o fracasso do projecto revolucionário argentino, projecto teorizado em diversas obras do pai, como em *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, publicada em 1968 (CARRI, 2001), lida por Couceyro no início do filme e que reaparece várias vezes ao longo do relato. O sociólogo analisa a biografia de Isidro Velázquez, rebelde abatido em 1967 pela Polícia Federal argentina, e define as suas acções como pré-revolucionárias. No mesmo livro, Roberto Carri introduz a noção de “proletariado total” para

14 Voz-off de *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, tradução livre da autora.

designar a massa que se encontra excluída do sistema, frente ao “proletariado relativo” das grandes cidades. Da mesma maneira que o trajecto de Roberto Carri exemplifica a articulação da teoria e da acção políticas defendida por tantos intelectuais do seu tempo, o filme de Albertina procura interligar a política da memória a uma política da herança.

Tal como a política da memória, a política da herança adquire uma forma propriamente cinematográfica em *Los Rubios*. Trata-se não só de questionar a tradição historiográfica, afirmando o direito da geração dos filhos de produzir a história da ditadura militar, mas também de interrogar a tradição cinematográfica e as formas narrativas e estéticas canónicas de representação desse período. *Los Rubios* está estranha — ou sintomaticamente — mais próximo de um filme como *Las AAA son las tres armas. Fragmentos de la “Carta abierta a la Junta Militar” del escritor Rodolfo Walsh*, também ele auto-reflexivo, do que de um documentário de observação como *H.I.J.O.S., El alma en dos*, em que Guarini e Céspedes, da geração dos pais, abordam a busca de identidade da geração dos filhos de *desaparecidos*. Esta constatação aponta para o carácter não-evolutivo, nem cumulativo do processo de desestruturação e de estruturação das formas narrativas e estéticas de representação da ditadura militar argentina defendido neste artigo. Em *Los Rubios*, as estruturas em espiral “flutuantes” (CARRI. In. MORENO, 2003) dos processos mnemónicos servem de motor de experimentação e de (des)estruturação formal.

Filme de ruptura, *Los Rubios* constitui um indicador sensível das transformações políticas em curso na Argentina dos anos 2000: o pós-meneismo, a crise económica e os processos de construção da memória pública da ditadura militar empreendidos pelos Governos de Néstor Kirchner (2003-2007) e de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).

Perel e a dinâmica auto-reflexiva

Se *Los Rubios* interroga conjuntamente a memória da ditadura militar e as formas visuais de fixação dessa memória, o cinema de Perel, filmado em vídeo,¹⁵ opera um deslocamento crítico da matéria a partir da qual são exami-

¹⁵ Optamos por não enveredar, no quadro deste artigo, pelo debate em torno da(s) especificidade(s) tecnológicas do cinema.

nadas a história e a memória desse período, produzindo uma transformação do sentido. Perel não examina directamente a história. Perscruta minuciosamente os seus pontos de cristalização, procurando descrystalizá-los. Filmes como *17 Monumentos* (2012) ou *Toponímia* (Figura 3) não se debruçam sobre o passado ou o presente, mas sobre o devir da história. As ruínas de *Toponímia* são imagens dialécticas (BENJAMIN, 1989) que, combinando as dimensões diacrónica e sincrónica, exprimem o modo como a experiência histórica do passado é vivida no presente. Por outro lado, através de um



Figura 3. Uma dinâmica auto-reflexiva em que o idêntico se relaciona com o idêntico através da diferença. *Toponímia* (2015), de Jonathan Perel.

percurso pelos “lugares de memória” (NORA, 1985), o cinema reflecte sobre as transformações da política memorial do Estado enquanto elaboração ideológica do passado e imposição de uma memória pública oficial. Perel interroga o dever de memória como um “curto-circuito do trabalho crítico da história, sujeito ao risco de encerrar uma dada memória de uma determinada comunidade histórica no seu infortúnio singular, de a imobilizar... na vitimização” (RICŒUR, 2000a, p. 735). Tal como Carri, Perel visa colocar a história em movimento.

O cinema de Perel pode ser descrito como uma dinâmica auto-reflexiva. Se os sedimentos e as construções da história são o seu ponto de partida e o documentário, o seu principal sistema de representação, o cinema do realizador argentino é atravessado por uma dialéctica entre o documento histórico e a invenção de uma metodologia formal fundada sobre uma “lógica

implacável” (PEREL. In. BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015). Inspirada nos procedimentos literários perecquianos, essa metodologia formal assenta num princípio de encadeamento e de serialização, numa lógica de acumulação e de justaposição, numa exploração da repetição e da diferença, da “différance” (DERRIDA, 1972) como ponto de abertura da história, “possibilidade de conceptualidade, movimento de jogo que produz as diferenças” (DERRIDA, 1972, p. 11), movimento que relaciona e opõe os elementos do sistema. Motor de invenção e força fabulativa, um tal sistema formal desordena a forma ordenada e estabelece uma imprevisível ligação entre os arquivos fotográficos incorporados na narrativa como registo técnico dito “automático” do visível e traço do invisível espectral. A dinâmica auto-reflexiva desencadeia micro-dinâmicas internas e meta-representativas, mas convoca também elementos invisíveis: o tempo do não-representado; os corpos que habitaram os espaços hoje quase abandonados; o devir e o porvir.

Se o arquivo retorna de um modo completamente singular no cinema de Perel, o testemunho recua. Ao contrário de Carri ou de Prividera, o cineasta não é filho de desaparecidos, o que, no seu entender, poderia “por si só, situar o meu cinema noutra posição”, numa posição de “menor legitimidade” (PEREL. In. BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015). Se *Los Rubios* interroga os lugares do *desaparecido* e do sobrevivente na sociedade argentina contemporânea, ao excluir completamente essas figuras e o modo testemunhal da narrativa, o cinema de Perel reclama, nas palavras do cineasta, “uma maior participação de actores sociais diversificados nos debates sobre a construção da memória” (PEREL. In. BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015). Perel realiza “filmes para posicionar-[se] nesse debate, para participar na luta pelo sentido” (PEREL. In. BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015).

A filmografia de Perel é longa, cinzelando-se em quatro longas-metragens, a primeira delas, *El Predio* (2010), e a mais recente, *Toponimia*, e curtas-metragens. Este artigo concentrar-se-á brevemente sobre este filme e sobre *17 Monumentos*, segunda longa-metragem, as duas obras de Perel que apresentam uma estrutura narrativa e formal mais rígida.

17 Monumentos consiste em dezoito planos fixos de uma duração individual aproximada de dois ou três minutos e de uma duração total de sessen-

ta minutos. O primeiro plano do filme mostra um documento que é uma espécie de manual de instruções muito conciso e detalhado relativo à arquitetura e à montagem das esculturas comemorativas construídas nos antigos centros de detenção clandestina a partir de 2006 no quadro da Resolução 1309/06 do Ministerio de Defensa de la Nación da Argentina. Seguem-se dezassete planos desses monumentos em diferentes pontos geográficos do território. Esboça-se, assim, no filme e no seu fora de campo expandido, uma cartografia da política memorial dos governos Kirchner e um retrato sociológico do tecido urbano em que transparecem as configurações de poder e as profundas assimetrias urbanas e regionais da Argentina.

A história e a memória interagem como categorias não-estáticas no interior do sistema dinâmico e auto-reflexivo de *17 Monumentos*. Ao mostrar cada monumento na sua absoluta singularidade, o filme visibiliza e desmonta o princípio de serialização técnica que estrutura esta forma de arquitetura memorial. Perel começa por acumular exemplos das quatro variações formais do monumento para em seguida explorar as suas múltiplas desigualdades: materiais, cromáticas, de tamanho, de instalação (sobre a terra, sobre um pilar), de execução técnica (imperfeições), de identificação (um dos espaços não é identificado na legenda do monumento). Todos os monumentos, excepto um, ostentam, com variações, a legenda colocada como epígrafe deste artigo. Trata-se do monumento erguido em homenagem às vítimas do Massacre de Trelew no antigo aeroporto da cidade. Em 1972, durante a ditadura de Lanusse, dezasseis membros de três grupos revolucionários — ERP, Montoneros e Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) — foram executados sumariamente no aeroporto. O massacre foi tratado em *Ni olvido ni perdón* (1972), de Gleyzer. A legenda foi excluída porque o massacre, acontecimento anterior à cronologia nela estabelecida (1976-1983), não pode ser imputado à ditadura militar.

Ao expor o sistema de inclusões e de exclusões que subjaz à repetição serializada dos monumentos, *17 Monumentos* mostra a complexidade da história recente da Argentina e aponta para as contradições da política memorial do Estado. O sistema de inclusões e de exclusões é também revelador da lógica de poder que preside ao posicionamento geográfico e ao rigor da construção dos monumentos. Assim, as variações mais fiéis do modelo são construídas nas zonas ricas de Buenos Aires; os monumentos “imperfeitos”, nas zonas po-

bres da periferia e na província; monumentos “perfeitos” e bem iluminados são colocados nas bermas de auto-estradas movimentadas. É nas zonas pobres que se encontram os monumentos mais deteriorados e, por vezes, vandalizados, sintoma de um movimento da sociedade contra o Estado. Ao profanar o dispositivo memorial, a cartografia de Perel restitui-o ao uso comum do qual este foi escindido (AGAMBEN, 2007).

Os planos de *17 Monumentos* constituem pontos de articulação do passado, do presente e do tempo em devir e exprimem, neste sentido, a tensão entre a história e a memória. Perel revela a lógica de repetição e de igualação do poder. Contudo, para além de mostrar a entropia dessa lógica de reprodução, não deveria o sistema do filme trabalhar formalmente um princípio de desigualdade e de diferença ao invés de operar, também ele, sob um modelo de igualação? Se é certo que, ao visibilizar as variações e as falhas da lógica formal do poder, Perel desmonta a eficácia dessa lógica, até que ponto o “gesto geométrico” (PEREL. In. BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015) do filme não acaba por replicar os seus fundamentos e, logo, o seu campo de saber-poder e o seu princípio de subjectivação?

Estas questões são resolvidas em *Toponímia*, filme realizado três anos depois de *17 Monumentos*. Os dois filmes apresentam uma estrutura formal muito similar. Tal como *17 Monumentos*, *Toponímia* abre com um conjunto de planos de documentos oficiais relativos ao projecto de reordenamento territorial “Operativo Independencia”, concebido pelo exército em 1974, ainda antes da ditadura militar, para conter os avanços da Compañía de Monte Ramón Rosa Jiménez, associada principalmente ao ERP, na Província de Tucumán. Parte da população rural é então transferida para quatro aldeamentos, cuja construção começa em Fevereiro de 1976, um mês antes do golpe de Estado militar, com o intuito de retirar o apoio popular à guerrilha e de assim “eradicar definitivamente a subversão”.¹⁶ Os documentos convocados são mais ricos e heterogêneos do que em *17 Monumentos*. O prólogo reúne arquivos textuais, mapas e fotografias. Da leitura dos documentos textuais, sobressaem o rigor e o cuidado paradoxais com o bem-estar das populações (construção de equipamentos desportivos e culturais, política de subvenções), anunciando a ordenação do horror nos centros de detenção da ditadura militar.

¹⁶ *Toponímia* (2015), de Jonathan Perel, tradução livre da autora.

O filme contém quatro capítulos. Cada capítulo representa um dos quatro aldeamentos construídos pelos militares, todos eles com nomes de “heróis” da nação mortos em combate contra a guerrilha na década de setenta. Porém, além de um prólogo, *Toponímia* contém também um “epílogo”, assim explicitamente denominado.

Da mesma maneira que os monumentos às vítimas da ditadura militar de 17 *Monumentos*, os aldeamentos de *Toponímia* resultam de uma lógica de serialização, desta feita do próprio espaço urbano. A existência de procedimentos de planificação do espaço urbano comuns ao Estado ditatorial e ao Estado democrático poderia pôr em crise a própria noção de “Estado” e as suas lógicas organizacionais: organizar a história e a memória, organizar a vida, organizar a morte.

Também aqui a representação dos documentos e dos monumentos é sistematizada. A maquinaria urbanística e ideológica é resgatada da invisibilidade através de um conjunto de operações de comparação interpretativa. A memória emerge da construção e da activação de um sistema formal rigoroso (descrição visual exaustiva de cada aldeamento, procedimento perequiano por excelência, montagem de planos fixos de uma duração idêntica de aproximadamente quinze segundos, um rigoroso trabalho de composição sonora) desencadeado por uma observação obsessiva e prolongada do espaço (PEREL. In: BORTZMEYER; NIEUWJAER, 2015).

Toponímia explora a *quase* perfeita similitude entre os quatro aldeamentos, procurando variações e diferenças. Aqui, o idêntico relaciona-se com o idêntico através da diferença. Cada capítulo apresenta a mesma estrutura orgânica. Contém um prólogo constituído por arquivos militares e é ordenado identicamente (mapa topográfico e vistas aéreas, documentos textuais e fotográficos diversos relativos à doação de terras e ao processo de construção do aldeamento, placa do aldeamento no presente, vistas do aldeamento no presente, insistência nos elementos simbólicos, etc.). Porém, a partir da representação do terceiro aldeamento, onde o apagamento da simbologia do passado devido à acção humana e/ou à passagem do tempo é mais notório, pequenas divergências, quase imperceptíveis, falhas aparentes de uma maquinaria rigorosa, emergem no sistema de representação de Perel. A figura humana aparece,

agora, nos espaços antes vazios. Certos planos são repetidos para acentuar a ausência e/ou a destruição de monumentos.

Em *Toponimia*, ao contrário do que acontecia em *17 Monumentos*, a diferença não é só uma questão de fundo, mas também de forma. Noutras palavras, se o sistema formal do filme de 2012 não se opunha à lógica de reprodução do poder que o seu conteúdo desvelava, em *Toponimia*, a desigualdade adquire também uma expressão formal nas pequenas variações que referi acima e, sobretudo, no epílogo.

Tal como em *17 Monumentos*, o espaço urbano é um espaço domado. O fora de campo é, pelo contrário, um espaço indomado, um lugar potencial de revolta. Perel situa o epílogo nesse espaço duplamente extra-territorial (KRACAUER, 2006) — do aldeamento e do núcleo do filme —, nos limites do quarto aldeamento, na sua periferia em ruínas, uma semi-zona de guerrilha que a natureza, como uma nova força subversiva, voltou a invadir e a indisciplinar. Para Walter Benjamin, a ruína só pode ser compreendida a partir do presente (BENJAMIN, 1992, p. 137-156, e 1982). Para o filósofo, a ruína carrega consigo uma força histórica de conhecimento, aponta para aquilo que não foi, mas que poderia ter sido. Ora, filmar a ruína através de um sistema formal assente na diferença equivale, aqui, neste filme-acontecimento, a uma tomada de posição de natureza estética e política.

Conclusão

O percurso proposto neste artigo ao longo das principais representações cinematográficas da ditadura militar argentina centrou-se fundamentalmente na dinâmica das formas narrativas e estéticas e no processo de formação e de desestruturação do cânone cinematográfico ligado a esta temática histórica. Do cinema militante à auto-referencialidade de *Los Rubios* ou ao gesto analítico de Perel, o cinema empregou inúmeras formas narrativas e estéticas para representar a ditadura militar e as marcas deixadas na sociedade argentina. A prevalência de uma ou de outra forma num dado momento histórico e a dinâmica formal do cinema constituem indicadores sensíveis das transformações da percepção colectiva da ditadura militar pela sociedade argentina e da própria política memorial do Estado.

Neste texto, foram abordados essencialmente filmes de ruptura, momentos de desestruturação do cânone. Estes objectos foram definidos como filmes-acontecimento, relevando do cinema da forma-acontecimento. *Los Rubios* e *Toponimia* articulam o acontecimento histórico-político e o acontecimento estético. Não só propõem uma nova perspectiva sobre a história, centrada, nos dois casos, na memória e nas formas visuais de representação e de comemoração dos acontecimentos, como constituem, em si mesmos, enquanto objectos disruptivos que aliam a dimensão estética e a dimensão política do cinema, acontecimentos estéticos. Neste sentido, influenciam as futuras figurações cinematográficas da ditadura militar e alteram a história do cinema, anunciando a formação de um novo cânone. A própria representação transforma-se, então, num acontecimento de natureza estética e histórica.

Referências

- AGAMBEN, G. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999.
- _____. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2007.
- ARENDT, H. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal*. Paris: Gallimard, 1991.
- BADIOU, A. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.
- BARTHES, R. “Le discours de l’histoire. Le bruissement de la langue”. In: *Essais critiques*, 4, Paris: Seuil, 1993, 400 p. 167-174.
- BAZIN, A. “Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1983, p. 81-106.
- BEAUJOUR, M. *Poetics of the literary self-portrait*. Nova Iorque e Londres: New York University Press, 1991.
- BELLOUR, R. *L'entre-images 1: photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, 2002.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 1982.
- _____. *Le livre des passages*. Paris: Le Cerf, 1989.
- _____. “Teses sobre a filosofia da história”. In: BENJAMIN, W. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 137-156.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris: Gallimard, 1976.
- BORTZMEYER, G. e NIEUWAER, R. “Entrevista a Jonathan Perel (Prémio CAMIRA FIDMarseille 2015)”. *CAMIRA*, 26 nov. 2015. Disponível em: <http://www.camira.org>

camira.org/entrevista-a-jonathan-perel-premio-camira-fidmarseille-2015/. Acesso em: 20 mar. 2016.

BRENEZ, N. “Edouard de Laurot, l’engagement comme prolepse”. Intervenção no Colóquio *Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970*, 17 jun. 2011; Museu do quai Branly, Paris.

CARRI, R. *Isidro Velázquez*. Formas prerrevolucionarias de la violencia. Buenos Aires: Colihue, 2001.

DEBORD, G. e WOLMAN, G. “Mode d’emploi du détournement”. In: DEBORD, Guy. *Œuvres*. Gallimard: Paris, 2006, p. 221-229.

DELAHAYE, M. “La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer”. *Cahiers du Cinéma*, n. 205, p. 48-63, out. 1968.

DELEUZE, G. *Cinéma 2: l’image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

DENEGRI, A. “El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino”. In: LA FERLA, J. e REYNAL, S. (org.). *Territorios audiovisuales: cine, vídeo, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2012, p. 86-103.

DERRIDA, J. *L’écriture et la différence*. Paris: Seuil, 2014.

_____. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

_____. *Spectres de Marx: l’état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

DI TELLA, A. “Recuerdos del nuevo cine argentino”. In: RUSSO, E. (org.). *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 243-255.

DUBY, G. *Le dimanche de Bouvines*. Paris: Gallimard, 1985.

ELIOT, T. S. “Gerontion”. In: *The waste land and other poems*. Londres: Faber and Faber, 2002.

FARGE, A. “Penser et définir l’événement en histoire”. *Terrain*, n. 38, mar. 2002, “Qu’est-ce qu’un événement?”, p. 69-78. Disponível em: [http:// terrain.revues.org/1929](http://terrain.revues.org/1929) Acesso em: 18 mar. 2016.

FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Folio-Gallimard, 1993.

FOUCAULT, M. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1990.

GARAVELLI, C. *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.

GOLDMANN, L. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1986.

HIRSCH, M. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2013.

KANT, E. *Analytique du beau: critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2008.

- KRACAUER, S. *L'histoire: des avant-dernières choses*. Paris: Stock, 2006.
- LA FERLA, J. “El cine argentino: un estado de situación”. In. RUSSO, E. (org.). *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 215-242.
- LUKÁCS, G. *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion, 1968.
- _____. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard, 2012.
- MARTYNIUK, C. *Esma: fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- MORENO, M. “Esa rubia debilidad: entrevista a Albertina Carri”. *Página 12*, 19 out. 2003.
- NICHOLS, B. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NORA, P. *Les lieux de mémoire*, 1: la République. Paris: Gallimard, 1985.
- NOVARO, M. e PALERMO, V. “La dictadura militar, 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática”. In. *Historia Argentina*, 9. Barcelona: Paidós, 2003.
- RAMONET, I. “De l'Argentine: un film de Werner Schroeter”. *Le Monde diplomatique*, nov. 1986. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/1986/11/RAMONET/39618>. Acesso em: 19 mar. 2016.
- RICCEUR, P. “Histoire et mémoire : l'écriture de l'histoire et la représentation du passé”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, jul. 2000a, n° 55, p. 731-747.
- _____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000b.
- _____. “Le retour de l'événement». *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1992, tomo 104, n. 1, p. 29-35
- SCHEFER, R. *La Forme-Événement: le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération*. Tese (Doutorado) - Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Paris, 2015a.
- _____. “Militante y experimental: apuntes sobre política y poética en el cine argentino”. In. GARAVELLI, C.; TORRES, A. (org.). *Poéticas del movimiento*. Buenos Aires: Libreria, 2015b, p. 74-92.
- _____. “VI-DEO Memoria: auto-biografías, autorreferencialidad y autorretratos”. In. LA FERLA, J. (org.). *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA e Fundación Telefónica, 2008, p. 115-125.
- TRAVERSO, E. *Le passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005.
- TYNIA NOV, I. “Les fondements du film”. In. ALBÉRA, F. (org.). *Poétique du film: textes des formalistes russes sur le cinéma*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2008, p. 73-99.
- WALSH, R. “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. *Serie Recursos para el Aula*, Archivo Nacional de la Memoria, p. 8-13. Disponível em http://conti.derhuman.jus.gov.ar/pdf/serie_1_walsh.pdf. Acesso em: 18 mar. 2016.

NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LA NARRATIVA EN NOVELA Y CINE DE LA DICTADURA ARGENTINA

David William Foster¹

*Recordó el sueño. Un jurado de ratas y él en el
banquillo de los acusados. Las ratas le cuestionaban
miles de extrañas ocurrencias:*

—¿Por qué ha matado...

—¿Por qué se complace en humillar?...

—¿Por qué ha envilecido a sus semejantes? [...]

—¿Por qué goza atormentando?

—¿Por qué martiriza?...

—¿Por qué tortura?...

Enrique Medina, La muecas del miedo [1981]

*Bronca porque matan con descaro, pero nunca nada
queda claro*

Letra de los rockeros Pedro y Pablo

¹ David William Foster (Ph.D., University of Washington, 1964) is former Chair of the Department of Languages and Literatures and Regents' Professor of Spanish, and Women and Gender Studies at Arizona State University. He has written extensively on Argentine narrative and theater, and Latin American cinematography. He has held teaching appointments in Argentina, Brazil, Chile, and Uruguay. E-mail: david.foster@asu.edu

Uno puede abordar la dictadura argentina desde tres ópticas conceptuales. (Dictadura entendida aquí como el trayecto de gobiernos militares entre 1955-1983 o entendida en términos más específicas del neofacista Proceso de Reorganización Nacional, entre 1976-1983, como una culminación estridente de aquella trayectoria.)

En un término se puede hablar desde una óptica proléptica en la que en cada momento se está anticipando—es decir, se está proyectando—una visión de junto definitiva de lo que terminará siendo una trayectoria de casi treinta años de gobiernos de facto. Un acontecimiento determinado—digamos la propuesta de someter a pena de muerte, sin ningún tipo de sumario ni la más mínima contemplación legal—a doce personas acusadas de actividad revolucionaria peronista en 1956, acontecimiento que describe Rodolfo Walsh en su legendaria novela no ficción, *Operación masacre* de periodismo comprometido, como un anticipo, en circunstancias similares pero en escala mucho mayor, de 10,000 y 30,000 ciudadanos a manos del que se ha venido a llamar el Estado Terrorista entre 1976-1979, la operación definitoria de la llamada Guerra Sucia de los militares contra la subversión. (Existe constancia legal de 10,000 desaparecidos; existen constancias parciales de 20,000 desaparecidos más.) Al pasar revista de la producción cultural argentina en cualquier momento, se está accediendo, a través de dicha producción, a los acontecimientos sociopolíticos de tal momento; pero también se están nucleando acontecimientos y textos que cobran mayor resonancia cada vez que contribuyen al efecto proléptico del conjunto.

Una segunda óptica se construye desde dentro de esta producción durante un momento determinado de la dictadura, conjugando los varios recursos artístico-literarios (los que pueden llegar a publicarse a pesar o al margen de la censura, las que quedan censuradas pero circulan en forma clandestina, las que alegorizan el proceso, insinuando las cosas sin poder llamarlas por su nombre) para procurar ensamblar un panorama útil de lo que está pasando. Si un texto como *La condesa sangrienta* (1971) de Alejandra Pizanrik, que se suicida en 1972, versa, en términos explícitos sobre la figura histórica real de Erzébet Báthory (1560-1614), quien tuviera en su haber la muerte de más de 600 doncellas consignadas por sus familias a su cuidado, no

quedaba ninguna duda de que aludía a la impunidad de los que detentaban el poder dictatorial en el país. El inventario que se podría citar aquí es bastante extenso. Menciono solo un botón cinematográfico: el documental *México, la revolución congelada*, filmado clandestinamente en 1971, pero solo estrenado en 1973, con el retorno a la democracia. Raymundo Gleyzer se interesó en la Revolución Mexicana como una falsa revolución, en contraste con una verdaderamente socialista como la cubana, sobre la que reportó para televisión argentina desde Cuba durante la dictadura. Con todo, *México* (la Embajada de México en Buenos Aires había protestado oficialmente) y otros trabajos de Gleyzer y del Grupo Cine de la Base que él encabezaba, ya superaban los límites y Gleyzer fue desaparecido tres días de iniciado el golpe de 1976.

Una tercera óptica se centra en las proyecciones o extensiones de la represión más allá de la vuelta a la democracia institucional y constitucional a fines de 1983. Los logros de esta vuelta son innegables: una democracia que ha funcionado con un alto nivel de regularidad a lo largo de más de treinta años, la marginación de las fuerzas armadas del poder político, una preocupación muy sana y necesaria sobre el papel político de la Iglesia Católica en el país, la ley del divorcio, el matrimonio igualitario a nivel nacional, la construcción del Parque de la Memoria, una sostenida conciencia sobre un pasado superado. Pero hay muchos bemoles en todo esto: la forma en que ningún gobierno ha podido resolver cuestiones económicas pendientes (a pesar de charadas de humo y espejos intentadas por algunos, Menem en particular), la forma en que la corrupción, llega a los más altos niveles administrativos y domina la vida nacional en todos los aspectos (el escritor Enrique Medina afirma en una de sus novelas que la corrupción es un atractivo turístico en la Argentina), la manera en que el poder sigue ejecutándose en forma absolutamente personalista, las enormes brechas y fisuras entre el discurso oficial y los hechos científicamente constados. Sigue habiendo asesinatos no develados, sigue habiendo desapariciones y los dos actos de mayor terrorismo desde la vuelta a la democracia, la voladura de la Embajada de Israel en 1992 y la voladura de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) no solo son ejemplos de un apabullante antisemitismo que todavía no ha sido extirpado de la conciencia nacional, sino que, debido a cómo ni una sola persona acusada de complicidad

en los dos atentados ha sido llevado a la justicia, constituyen un escándalo de letra mayor de las razones por las cuales no se ha hecho justicia y porque cada año (se acaba de cumplir los veinte años del atentado de la AMIA) es más dudoso que se haga. Una novela como *Glaxo*, de Hernán Ronsino (nacido en 1975 y quien tendría solo ocho años cuando se finalizó la dictadura) ejemplifica las resonancias sostenidas de la dictadura, pues su argumento gira en torno a hechos directamente derivados de la susodicha Operación Masacre de 1956: como las ondas radiales que se emiten al espacio y siguen reverberando infinitamente en el espacio, los acontecimientos de la dictadura argentina parecen seguir siendo detectables sub especie de eternidad.

Resumí en otra parte la sensación psicológica de acompañar, en forma personal y profesional, 50 años de vida sociocultural argentina:

Mi carrera académica fue marcada por el enorme impacto en Estados Unidos de la Revolución Cubana, cuando entré a la universidad en 1958, y más específicamente, cuando por primera vez fui a Buenos Aires en 1967, en donde gobernaba el primero de nueve sucesivos presidentes militares. Atestigué el periodo trazado por el autoritarismo hasta la pseudo-democracia y de regreso al autoritarismo y finalmente, en 1983, hasta la posible vuelta a la democracia constitucional. Sin embargo, desde 1983 todo ha sido turbulento y, en no menos ocasiones violento como en los “años de plomo” de la tiranía militar. Argentina, de entre todos los países del Cono Sur que padecieron una dictadura opresiva durante la segunda mitad del siglo XX, es la única nación en la que hay un vigoroso discurso público sobre la tiranía y sus latencias en la vida social como un todavía histórico horizonte intransigente ofrecen un llano sentido de la trayectoria histórica de la nación. La película de Juan José Capanella, *El secreto de sus ojos*, datará de 2009, pero los eventos que cuenta, aunque son retrospectivos hasta 1974 (el período de la pseudo-democracia), resuenan en el discurso público de la Argentina de hoy en día. Aunque la película tiene fuertes problemas ideológicos, su mera existencia testifica la llaneza de la historia argentina que mencioné anteriormente: desapariciones, asesinato de figuras políticas, difusos acontecimientos y crímenes sin clasificar, todo impregnado de la corrupción que amasa una narrativa nacional coronada por una paranoia colectiva comprometida con la desconfianza hacia toda explicación oficial, todos convencidos de que la historia real está en otra parte. Solo para aclarar,

las estadísticas de tortura y asesinato de los peores años de la dictadura ya no son efectivos y existe un orden progresivo de las instituciones democráticas bien fundamentadas.

Pero el sentido del monstruo invisible, de lo recurrentemente *unheimlich* (por usar un adjetivo favorito de Borges), y de una sociedad al borde del abismo continúa permeando la consciencia colectiva de Argentina: el filme de Albertina Carri, *La rabia* (2008), la colección retrospectiva de cuentos de Enrique Medina, *El último argentino* (2011), la obra de teatro de Lola Arias, *La escuálida familia* (2001), las crónicas de Enrique Pinti en *La democracia que nos parió* (2002), la novela *Rumble* (2011) de Maitena Burundunera, el ciclo apocalíptico de Rafael Piñedo, sólo por citar algunos textos de la pasada década, todos dan una visión apocalíptica que puede leerse como una alegoría nacional. Se podría sostener que los argentinos no son dueños de la literatura apocalíptica, ni tampoco los argentinos en la actualidad, aunque el texto fundador de la literatura argentina, “El matadero” (1839; pero recién publicado en 1871) de Esteban Echeverría pudiera discutirse como apocalíptico en su naturaleza. No obstante, el sentido de la frase “jodidos y descontentos”, como un insinuado dicho diario en el vocabulario del argentino de Buenos Aires, es inescapable. Como Mafalda apunta oportunamente, aquí estamos “mamando el estilo nacional”. Otras sociedades — como la de Estados Unidos, ciertamente— tienen una industria redituable de la paranoia periodística, pero somos pocos los que estamos convencidos que los medios de comunicación son una confiable fuente de información.

Esto no es así para un significativo sector de los argentinos. Un medio como *informador publico.com* puede considerarse como periodismo extraoficial en los Estados Unidos, pero es una importante alternativa de investigación periodística cuyo lema es “Periodismo en tiempos de emergencia en tiempo real” y que porta esta cita de Maquiavelo en su cintillo: “Juzgo imposible describir las cosas contemporáneas sin ofender a muchos”. Cuando la periodista e investigadora Viviana Gorbato murió en 2005 por causa de una “descompensación”, no resultó sorprendente que algunos lectores serios de noticias sospecharan que en realidad fuera asesinada debido al proyecto en el que trabajaba acerca de la corrupción en el gobierno de Néstor Kirchner. Y cuando Cristina Fernández de Kirchner se sometió a una cirugía de cáncer de tiroides, no fueron lunáticos los que pensaron que en realidad fue para una cirugía plástica. Por otro lado, *Tribuna de periodistas*, órgano de la Escuela de Periodismo del Círculo de la Prensa publicó pruebas sobre la muerte de la reportera Lourdes Di Natale, quien investigaba la corrupción

del gobierno de Menem: Lourdes no se había suicidado en 2003, sino que la habían “suicidado”.²

Como se puede ver, uno puede extenderse amplia y casi infinitamente respecto a los vínculos que existen entre los Años de Plomo de la dictadura y la producción cultural más reciente.

Quisiera ahora hablar de uno de las obras más prominentes relacionadas lo mismo con la dictadura como con el retorno a la democracia institucional, *Historia oficial*, de Luis Puenzo (1984), el primer film latinoamericano galadornado con el Premio Oscar, por ser la mejor película extranjera del año. El film de Puenzo pertenece al inventario de textos que comienzan a surgir, aún antes de que se levante la censura oficial a fines del 83, que intentan ventilar cuestiones palpitantes de la represión. Indudablemente el tema de los niños secuestrados es de alto impacto afectivo. Se trata paradigmáticamente de los niños que fueron arrancados, al nacer, de sus madres presas (éstas condenadas enseguida a muerte), para ser dados a familias allegadas al régimen, con la propuesta de que los estaban salvando del mal de la subversión y confiándolos al bien de la sana formación en un hogar cristiano. Puenzo no tenía forma de saber que estaba tocando el único tema que impedía que se pusiera punto final a las investigaciones sobre los desaparecidos y sobre los autores de las desapariciones, pues será solo veinte años después que la Corte Suprema argentina fallará que no había límite de tiempo en cuanto a los abusos de los niños a manos de la varias Juntas. Hay que contemplar la tremenda ironía macabra de este fenómeno, que los argentinos tomaron de los españoles (hasta el día de hoy, a los cuarenta años de muerto Franco, se sigue develando casos de niños robados durante el Franconato y no hay por qué pensar que el fenómeno tendrá menos extensión en la Argentina, donde se han recuperado tan solo 114 de los aproximadamente 500 niños robados). Dicha ironía macabra radica en que, por uno lado se justificaba la tortura y asesinato de mujeres acusadas de subversión (no hubo nunca pruebas porque no hubo nunca procesos jurídicos legales), pero, por otro lado, la ideología católica subscripta por los militares los obligaba a velar por el alma de los inocentes (eso aparte de que hubo casos de

² Fragmento ligeramente revisado de Foster (2014).

niños torturados y asesinados como parte del suplicio de sus padres). *Historia oficial* cuenta la historia de una de los niños robados, entregada a la familia de un hombre de negocios entregado a negociados sucios con la dictadura. El argumento del film gira en torno a cómo su mujer, Alicia, profesora secundaria de historia argentina, no sabe nada de la proveniencia de la niña y, es más, no sabe o no quiere saber nada de los procedimientos de los dictadores. Estamos en marzo 1982, semanas antes de la invasión de las Malvinas y en un momento en que el gobierno militar, a seis años de su implementación, hace agua por todas partes, aunque todavía mantiene firme la dinámica de la represión.

La problemática del film de Puenzo radica para muchos en la forma en que, sin articularlo como tal, subscribe la propuesta de un pueblo reprimido y victimizado por las furias violentas de la dictadura. Aunque el quinto aniversario de Gaby, la hija de Alicia, ocasiona para ella reflexiones sobre las circunstancias de su “adopción”, es cuando invita en casa a cenar a Ana, vieja amiga colegiala, que en un momento desapareció de Buenos Aires y, ahora, ha regresado sorpresivamente tras años en exilio en Caracas. Una vez acostados Gaby y su padre, la reunión entre las dos viejas amigas se pone íntima y Ana le relata a Alicia cómo tuvo que irse del país después de haber sido detenida y torturada por la policía, que buscaba a un ex novio que andaba en la guerrilla. La dejan irse al exilio cuando determinan que ella no sabe nada, pero no sin someterla a los vejámenes de rigor a que casi cada detenido era sometido; en el caso de las mujeres eso solía incluir la violación sexual (aunque bien se puede sostener que la forma en que la picana eléctrica acostumbraba ser manejada constituía en sí una violación sexual de ambos sexos).

Un momento clave en la escena de cuchicheo íntimo entre las dos mujeres sucede cuando Alicia le pregunta a Ana si había denunciado su maltrato a manos de la policía. Entre asombrada por la ingenuidad de la pregunta y sarcástica por la bobería de la misma, Ana replica, “Pero qué buena idea... ¿A quién hubiera hecho la denuncia?” Esta réplica se tensa en la propuesta de que había una limpia escisión entre víctimas y victimarios, dos esferas que funcionaban dentro del país, una con total libertad para reprimir según su antojo, por razones muchas veces oscuras y nunca esclarecidas, más allá de la vaga acusación de subversión, y otra esfera que se componía de victimarios, respetables ciudadanos cuya

conducta de la vida diaria quedaba perturbada en formas letales por las fuerzas del orden dictatorial. Dicha formulación obvia dos hechos sustanciales.

Uno era que la guerrilla constituía una verdadera amenaza violenta para las fuerzas del orden y, de paso, para la ciudadanía común y corriente. Huelga decir que las fuerzas del orden militar tenían todas las de prevalecer, por ser más numerosas y mejor equipadas, con el respaldo de USA y otras dictaduras vecinas (las de la llamada Operación Cóndor, de mutuo apoyo estratégico y táctico entre las mismas). Pero de más está decir que las fuerzas del orden militar nunca se ocuparon tampoco de reprimir la guerrilla mediante los recursos legales a su disposición, por lo cual no se puede hablar en ningún momento de actos criminales contra las fuerzas del orden militar: solo quedaban en acusaciones que ocasionaban actos de represión con una lógica interna anticonstitucional y de lesa violación de derechos humanos.

El otro hecho sustancial es que el golpe militar disfrutaba del apoyo del pueblo, por lo menos en sus inicios en marzo del 76, apoyo que procuró revigorar con la Copa Mundial del 78, la Plata Dulce del 79 y la invasión de las Malvinas en abril del 82. No hace falta decir que, a pesar del apoyo generalizado para que se produjera un golpe militar en el 76 (el gobierno de María Estela, “Isabelita”, de Perón se derrumbaba al mismo tiempo que dio origen a procedimientos de represión que extendían los militares tras el golpe, y circulaba el mumureo de consignas golpistas del tenor de “Lo que necesita este país es una mano fuerte...”). Sin embargo, cuando la ciudadanía comenzó a darse cuenta de la monstruosidad de la mano fuerte que conjuraba, ya era demasiado tarde. Pero con todo eso, los militares seguían contando con un abanico de apoyo entre sectores del pueblo, mucho más allá del vencimiento definitivo de la guerrilla allá por el 79 o el temprano 80. La sociedad había internalizado la represión, muchas veces en forma supina, y si no hubiera sido por el debacle de las Malvinas, quién sabe qué hubiera humillado lo suficientemente a los militares para que hicieran un llamado a elecciones democráticas en el 83. Difícil es pensar que simplemente se hubieran cansado del poder arbitrario y vuelto a sus cuarteles de invierno así no más.

Cuando se publica en septiembre del 84 *Nunca más*, el informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas que el Pres. Raúl

Alfonsín nombrara a fines del 83 para investigar sobre los acontecimientos violentos de la Guerra Sucia del Proceso de Reorganización Nacional, el presidente de la comisión, el novelista e intelectual Ernesto Sabato aclara muy bien en su introducción que el país había sido víctima de los dos males: el mal de la subversión armada y el mal del estado militar de facto. Aunque para muchos la propuesta de los dos males les venía de pelo para renovar acusaciones sobre la amenaza de la subversión y la histeria sobre el eventual triunfo del comunismo internacional y cómo Argentina era, efectivamente, un campo de batalla de una guerra ideológica internacional, el hecho más sensato es que servía para reconocer que los hechos sociohistóricos iban mucho más allá de un pueblo santo sometido por unas fuerzas armadas malévolas. Pero húbese dicho lo cual, no hay que menoscabar en absoluto la siniestra malevolencia de los que apoyaban a las Fuerzas Armadas.

En el film de Puenzo, es importante que Ana no haya sido parte de la subversión, sino un mero testigo circunstancial. Porque si no, el film hubiera tenido que legitimar su actividad guerrillera para que fuera directamente una víctima de la represión y, así, el punto axial en que la conciencia política de Alicia comienza a formularse. Pero como Ana nunca fue parte de la guerrilla (así logra sobrevivir, aunque muchos otros en semejantes condiciones no lo lograron), puede servir como baluarte moral para ella: es en referencia a su recuperada amistad con Ana que Alicia emprende la búsqueda de los orígenes de su hija Gaby, para deshilvanar el tejido de mentiras del que ella, también, fuera víctima. La disyunción entre buenos y males se lleva al seno de la familia en las cada vez peores desavenencias entre Alicia y su marido, para terminar en un acto de violencia machista de parte de él contra Alicia que no puede dejar de ser vista como un botón del aparato de tortura que las fuerzas armadas le aplican al pueblo argentino en la persecución de su proyecto represivo.

Historia oficial no puede resolver la situación de Gaby y no puede resolver la ruptura entre Alicia y su marido, porque todavía estamos en el 1982 y le queda más de un año de poder a la dictadura. Pero el film termina con la imagen de Alicia repudiando a su marido (a pesar del ligero abrazo que le da, se supone por Gaby), yéndose, como la Nora de Ibsen, de la casa y dejando sus llaves en el lado de adentro de la puerta que ella cierra. Todavía no es

el momento de la consigna “nunca más”, pero Puenzo tiene todo el derecho de anticiparla. Sin embargo, deja constancia de que la “historia oficial” no es la historia emitida por la dictadura (cuyos lineamientos Alicia defiende sin titubeos, aunque en forma pasiva, al ser profesora de historia en un colegio nacional), sino que se trata de la historia oficial de la redemocratización: el bien del pueblo argentino prevalecerá contra el mal de las fuerzas represivas que, en esta versión y milagrosamente, no gozan de ningún traslapo con los intereses de la ciudadanía a la que reprime.

Uno se podría preguntar hasta qué punto todo esto sería un tema urgente hoy en día, a treinta años vista del final de la dictadura y con los logros de redemocratización que se han producido en la Argentina (uno de ellos siendo, como dirían algunos pícaros sabios, el derecho de elegir democráticamente gobiernos ineptos y corruptos). Pero sí tiene que ver porque la ideología política del gobierno nacional en curso, la secuencia Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, se sostiene sobre la premisa de los dos males, oponiéndose por lo tanto a la contrapropuesta de que, aunque la dictadura se esmeró con saña apocalíptica y en forma ilegal contra sus opositores, la resistencia, la subversión y la guerrilla no fueron, en absoluto, trigo limpio. Hubo muchas víctimas inocentes, pero no todas las víctimas fueron inocentes y da tema para mucho periodismo investigador argentino traer a luz los nombres de los victimarios de la oposición que ahora disfrutan de cargos oficiales en todo el país. Así de esta manera, la controversia sobre la ideología que sustenta a *Historia oficial*, aún más por su prominencia en la historia del cine latinoamericano, sigue siendo extremadamente pertinente.

Si *Historia oficial* funciona ejemplarmente para dar cuenta de un pueblo victimizado por la derecha y sus esbirros militares, un pueblo compuesto lo mismo de individuos comprometidos como Ana (y como Benítez, el colega de Alicia, que trata de refrenarla en su afán de denunciar estudiantes díscolos a las autoridades), de ingenuas como Alicia, habría que preguntarse dónde encontramos, en la producción cultural de esta franja de la cultura argentina de la que nos ocupamos, manifestaciones del imaginario de la represión. Sugiero que debería interesarnos una novela como *El Duke* (1976) de Enrique Medina. El ejemplo no podría ser más icónico, pues Medina publicó su novela

en noviembre del 76, a apenas ocho meses de la instalación de la tiranía neofascista del Proceso. De más está decir que la novela quedó prohibida, en enero del 77, y fue solo en enero del 84 que pudo, abolida la censura, volverse a editar. *El Duke* lleva el subtítulo de *Memorias y antimemorias de un partícipe de la represión* y es parte de una extensa bibliografía de novelas y cuentos de Medina que radiografían la vida social argentina desde 1970 en adelante, con especial énfasis en la repercusión en los sectores medio bajos y bajos de la sociedad nacional. Medina, cuyas raíces son estrictamente populares, habiéndose criado en un reformatorio que durante la época de Perón pasaba por asilo de niños huérfanos, aborda la violencia que se filtra y permea, a nivel interpersonal pero conforme con pautas socioestructurales, a lo largo y ancho del cuerpo nacional. Dueño de un lenguaje que oscila entre una enorme riqueza léxica y una precisión de bisturí en cuanto a la crudeza de los hechos y acciones narrados, la literatura de Medina, a pesar de ser Premio Municipal de Novela, ha sido acusada de pornografía, mero documentalismo sociológico y sensacionalista, aunque nadie nunca se ha ocupado de demostrar que la imagen de la vida argentina, a ras del suelo social, discrepa en un átomo de lo que sus narraciones se dedican a perfilar. A veces basadas en crónicas policiales, a veces en reportajes periodísticos, a veces en acervos y archivos documentales, la narrativa de Medina trabaja, sin ambages, las consecuencias de la represión en los momentos puntuales de la misma, y de los imaginarios argentinos que subyacen a esa represión y lo permiten, al mismo tiempo que, como constantes del carácter nacional, preceden y sobreviven dichos momentos puntuales como un telón de fondo que permite las continuidades y las prolepsis con las que inauguré este ensayo. En una palabra, Medina no se llama a engaño: no se permite la ilusión de creer en un bien quintesencial del ser humano perturbado por los gobiernos militares, fascistas y/o corruptos: todos llevamos la marca de Caín y, como dice otro novelista argentino, Jorge Asís, “Aquí estamos en la jungla, jodiendo para no ser jodidos” (*Los reventados*).

Como consecuencia, le cuesta a Medina hacer una criba entre víctimas y victimarios, aunque tiene muy claro como algunos pueden ser victimarios horrendamente eficaces debido al poder político y económico (nunca son dos cosas distintas) que ha sabido acarrear y, hasta un punto, se trata de un

poder que las víctimas han tenido a bien concederles o se han dejado engrupir para que se lo concedan. Debido a ello, las relaciones interpersonales en los textos de Medina son a veces verticales, como en el caso de los niños y los celadores—en particular, de las celadoras—en su obra inaugural *Las tumbas* (1972, prohibida en 1977, con una reedición de exhibición limitada en 1982, y una total liberación de la censura en 1984), bien que son en su mayoría horizontales, siendo los prójimos los que más se esfuerzan por pasarle por encima al otro mediante la explotación económica, la violencia/violación física, el hostigamiento en aras del propio lucro, la corrupción moral que sirve para consolidar un lugar en el mundo. No hay lucha de clases en la narrativa de Medina, tratándose de ciudadanos de una sola clase personal y colectiva que constituyen dos lados de la misma moneda. Sí, hay gente “buena” en el universo narrativo de Medina—no todo es un infierno calvinista de ángeles caídos. Pero el simple hecho es que el bien es estratégico, circunstancial, temporariamente paliativo, porque se trata de un dominio humano regido por la ubicación irónica de una de las colecciones de crónicas de Medina, *Desde un mundo civilizado* (1987).

Aunque comenzado antes del golpe neofascista de 1976 y terminado, publicado y prohibido poco después, el efecto proléptico de la dictadura y de su producción cultural indica que no hay ninguna razón por qué limitarse a leer *El Duke* en términos de la dictadura de la llamada Revolución Argentina (1967-1973) y no hay ninguna razón por qué pensar que no se aplica por igual al período pseudo-democrático 1973-1976, en cuya última etapa se inauguraron las técnicas represivas que la dictadura de 1976 iba a maximizar. Gracias al enfoque de Medina en la violencia horizontal (y, por ello, transitiva y translativa), *El Duke* se centra en las divagaciones, delirios, devaneos de un ex boxeador que fuera reclutado por la represión. Uno bien podría preguntarse dónde encuentra la policía y las fuerzas armadas sus agentes de represión, y bien podría preguntarse dónde van ellos cuando las apariencias y circunstancias dictan un trato más benévolo al ciudadano, al detenido, al acusado. Sabemos que muchas veces los agentes son (valga el presente imperfectivo) reclutas obligados a cumplir con ciertas exigencias y procedimientos. Pero también es cierto que hay una enorme escoria humana de la que seleccionar candidatos,

desde asesinos psicópatas hasta enfermos mentales, desde reos empedernidos borrachos y dopados irredentos. En el caso del personaje de *El Duke*, se trata de un ex boxeador de ínfima categoría brutalizada y estragada psicológica y emocionalmente por los rigores del ring y por su propia incapacidad pugilística.

De esta manera se dibuja, entre el tono objetivo o periodístico del narrador y el fluir (túrgido contaminado) de la conciencia del personaje principal, los submundos por los que El Duke transita, submundos en los que los rings, los pabellones de tortura, las pensiones, los antros del sexo, los mataderos y los bares se conjuntan sinónimamente en espacios de un solo tenor en los que priva una inapelable degradación humana y en los que reventar al otro se cumple casi en forma irreflexiva. Desde un punto de vista de la biografía del novelista y de los datos de edición, *El Duke* está circunscripto por ciertos parámetros cronológicos. Sin embargo, es importante subrayar cómo de ninguna manera la novela alude a un determinado lugar y momento y solo el lenguaje argentino nos hace entender que se trata de una ambientación argentina. Pero esto no es para que la novela sea de naturaleza “universal” (categoría crítica que siempre me ha parecido totalmente carente de sentido), sino porque el universo de violencia social, propulsado y propiciado por determinadas fuerzas políticas, fueren democráticas o fueren autoritarias, se extiende mucho más allá de una determinada dictadura, para abarcar lo mismo esa dictadura como sus anticipos y sus proyecciones posteriores. En ese sentido, la novela de Medina, como su narrativa en total, es un muy buen ícono de la producción cultural argentina: en el fondo, desde el cuento inaugural de la literatura argentina, el ya mencionado “El matadero” de Esteben Echeverría, se asiente la tónica de violencia y violación que permea toda la literatura nacional.

La producción cultural argentina relativa a la dictadura tuvo, por razones comprensibles, un enorme desarrollo durante el período enseguida después del retorno a la constitucionalidad y con el estímulo de una agencia gubernamental, el Programa Nacional para la Democratización de la Cultura. Se trata de una producción argentina que tuvo que competir por la atención del público consumidor de la cultura con el alud de productos extranjeros que habían sido censurados durante la dictadura (en cine, más que nada, donde a veces las salas no daban abasto). Sin embargo, y más allá de la necesidad de

aggiornarse en cuanto a la cultura extranjera otrora reprimida, la producción nacional se iba extendiendo mucho más allá de la generación afectada, para que nadie se sorprenda si una novela publicada ayer o un film lanzado ayer nos remita, de alguna manera, al segmento histórico abarcado por los años 1976-83.

El film *Garage Olimpo*, de Marco Bechis, data de 1999, en el momento del proceso económico neoliberal, de pseudo-prosperidad y una falsa paridad de la moneda argentina, que el Presidente Carlos Menem esperara diera otro “punto final” a los “años de plomo” (se equivocó, pero ese es otro cantar). Sin embargo, aunque el público disfrutó mientras pudo de la cínica charada de un boom económico, la producción cultural no estaba para puntos finales, y el film de Bechis goza de un lugar muy seguro en la bibliografía de textos sobre la dictadura. Ahora, es verdad que unos diez años después se comienza a hablar de un nuevo cine argentino que se aleja del documentalismo sociohistórico de *La historia oficial* y *Garage Olimpo*, en aras de cierto retorno al existencialismo que siempre ha sido uno de los grandes soportes del cine nacional. Sin embargo, hasta en esta producción no es difícil detectar resonancias de los temas de la época de la dictadura que todavía quedan sin subsanar en la conciencia argentina.

En el caso de *Garage Olimpo* se trata de la forma en que lo personal y lo político intersecan, a pesar de los esfuerzos por parte de uno y otro por mantenerse rigurosamente apartados. En el imaginario del film, hay un mundo de arriba y un mundo de abajo, un mundo visible y un mundo clandestino. Los esfuerzos de la ciudadanía de perseguir una vida normal a pesar de la dictadura producen una imagen de la ciudad aparentemente normal, con el ir y venir de la gente, que no sabe—u opta por no saber—de lo que está pasando con la dictadura, que está en el pleno auge de su caza de brujos. Félix es inquilino en la casa de la mamá de María y se ve frustrado en sus tímidos intentos de abordar amorosamente a María. Dice que trabaja en un garage y que las cajas de ropa y efectos personales que trae a su cuarto son artículos usados de gente amiga que él revende. María es activista social y se dedica a programas de alfabetización en las villas de la ciudad de Buenos Aires. Queda detenida por la policía en una redada y es llevada a uno de la decena de centros de tortura en el Gran Buenos Aires, Garage Olimpo, para sacarle información sobre sus amigos revolucionarios que tuvieron la audacia de intentar una

manifestación de repudio al gobierno militar durante un partido de fútbol, un caso escandaloso de llevar lo personal (la resistencia a la tiranía) al sector público (la cancha). Los dos quedan asombrados cuando María es entregada a Félix para que él la “trabaje” para sacarle la información requerida. Otra vez, lo personal (la relación entre ellos en el mundo de afuera) cruza con lo político (la relación entre ellos dentro del aparato de terror). Félix se aprovechará de su poder sobre María como carcelero y torturador para aproximarse eróticamente a ella y María se aprovechará del deseo erótico de Félix por ella para aplacar algunos de los horrores de su detención.

Garage Olimpo era un verdadero garage que funcionaba en el centro de la ciudad de Buenos Aires que quedó comandado por las fuerzas armadas como centro de operaciones de los llamados grupos de tarea (secuestro y tortura de prisioneros, con su eventual camino a la muerte cuando ya no servían). Las operaciones se llevaban a cabo en el subsuelo del garage, en recintos que evidentemente eran talleres mecánicos, con escaso acceso a la superficie mediante pequeños tragaluces que a veces dejaban filtrar hacia el exterior la música de radio puesta a todo volumen para tapar los gritos de los suplicados. En cambio, el mundo de fuera solo entraba con nuevos detenidos, aunque Félix le dará en una ocasión acceso a él a María en un intento de hacer un programa normal de novios con ella durante el cual María tratará, en vano, de escaparse de Félix. Al final, las irregularidades de Félix son descubiertas y él es castigado por su superior, con el resultado de que María, que en realidad ya no servía, pues Félix la mantenía presa para seguir conquistándola, es enviada a su muerte en uno de los llamados vuelos de la muerte en los que los prisioneros, dopados por inyección, son arrojados a las aguas del Río de la Plata desde aviones de carga militares. Esta última secuencia de *Garage Olimpo* se realiza con la banda sonora que toca la canción patriótica argentina “Aurora”, cuyos dos primeros versos, que en el contexto del film, hielan la sangre, entonan: “Alta en el cielo un águila guerrera / audaz se eleva en vuelo triunfal”. Otra vez, lo personal (la muerte ilegal de las víctimas) se vuelve político (el proceso de la represión de deshacerse de prisioneros que ya no le sirven). Aquí se trata de un doble detalle público: los cadáveres arrojados en plena vista al mar y la reaparición de algunos de ellos al llegar flotando a las orillas del río donde está

sito Buenos Aires. (Uno de los lugares que donde las corrientes solían llevarlos es ocupado ahora por el Parque de la Memoria, que tiene dos instalaciones que aluden a dichos muertos.)

Uno de los detalles más problemáticos del film de Bechis, sin embargo, no es la trama algo forzada del encuentro al azar en la cárcel entre los dos jóvenes que comparten el mismo techo doméstico. Esas son ficciones útiles que la cultura se permite y nadie cuestiona en serio. Mucho más problemática es la cuestión de la representación de la tortura. Se suele insistir en que la picana eléctrica (algo como una versión primitiva del táser, pero que está diseñada para producir una corriente eléctrica sostenida de alta tensión y bajo amperaje) fue inventada en la Argentina. Puede ser, aunque probablemente no por Polo Lugones, el director de policía e hijo del gran poeta Leopoldo Lugones. Sea como fuere, la picana es un ícono de la tortura en la Argentina. Hay muchos otros instrumentos y métodos utilizados, pero la picana es algo como un mito nacional y se alega que todo individuo detenido fue piconeado como una forma de bienvenida a las celdas de la tiranía; luego se aplicaba en un abanico de distintas formas como parte de los interrogatorios a fondo.

La narrativa de la dictadura está llena de información y escenas cruentas sobre la picana; véase también su aparición en escena en la obra *El señor Galíndez* (1973) de Eduardo Pavlovsky y los detalles de su propia tortura con el aparato en su testimonio de persecución, en *Preso sin nombre, celda sin número* (1981) del importantísimo periodista argentino Jacobo Timerman. Sin embargo, la picana presenta, como otros elementos de tortura, un desafío mórbido para el cine: ¿se puede, se debe representar la tortura en pantalla? El afecto tan fuerte, tan inmediato que produce el cine en el espectador, mucho más que casi cualquier forma de producción cultural (después de todo, un texto impreso son garabatos negros en una página en blanco, no imágenes directas) resulta mayormente en que o la tortura se alude, se comenta (como en *Historia oficial*), se entreoye, se observa oblicuamente, pero casi nunca se monta en una escena en toda su dimensión visible y audible. Una excepción importante es la escena de entrenamiento de torturadores militares (se trata del Uruguay) en *Estado de sitio* (1973) de Costa-Gavras, en la que los agentes presencian una demostración en el cuerpo de un prisionero. Uno de ellos sale

corriendo para vomitar, un correlato narrativo muy eficaz del que se supone ser el impacto de la escena en el espectador del film.

Aunque hay muchos momentos en *Garage Olimpo* en que se alude visualmente a la tortura, entre ellos una escena terrorífica en que Félix, para instigar a un prisionero convertido en ayudante de confianza a reparar su picana que está funcionando mal, comienza a torturar a un tipo con un cable cualquiera pelado, lo cual produce, por su alto amperaje, el efecto de una electrocución demorada; el ayudante sale corriendo a cumplir con lo ordenado. En este caso, se ve a la víctima solo en forma muy parcial, pues el cuerpo de Félix le tapa el cuerpo extendido. En otros casos, vemos los acontecimientos en forma borrosa en la pantalla del video monitor que les permite a los oficiales del establecimiento controlar lo que está pasando en las celdas. Pero nunca vemos directamente el cuerpo supliciado. Uno se preguntará cómo se estudia para actuar una escena de tortura. ¿Cuáles son los modelos en la vida real? Hay hartos modelos de violencia en la vida cotidiana con que el actor pueda entrenarse para realizar un amago de ella: sabemos cómo cae un cuerpo baleado, cómo gira la cabeza al recibir un knockout, como se dobla uno cuando le pegan en el plexo solar. Pero no hay precisamente modelos para la tortura del cuerpo humano. Supongo que algunos se podrían encontrar hoy en día en internet, donde parece haber de todo, aunque no me atrevo a rastrearlos; solo puedo decir que mi tentativa de encontrar una imagen del tipo de picana eléctrica que Félix siempre lleva consigo, como el estuche negro de los médicos de antaño, no se encuentra por ninguna parte en internet, aunque se encuentran otros tipos, como el modernísimo táser. Solo he podido ver una picana “en persona” como parte de una instalación en el Museo de la Memoria en Santiago, Chile.

Mi punto aquí es que toda la cuestión de la tortura constituye un punto límite para la producción cultural sobre la dictadura y, por mucho que *Garage Olimpo* es importante por otras razones, es importante por ocuparse seriamente del asunto de las fronteras posibles de la representación de la represión. Por un lado es importante que la consigna Nunca Más tenga conciencia de todo lo que se está prometiendo nunca más permitir, y la tortura es axial en ello. Por otro lado, el director de cine tiene que saber manejar

bien el afecto emocional de los espectadores, pues nada se gana con que los espectadores tengan que abandonar la sala para vomitar. Y, finalmente, se trata otra vez de la interferencia de lo personal en lo político—o, esta vez, al revés, pues la práctica política de la tortura tiene que ser llevada, de alguna manera, al espacio personal del ciudadano: si no (y la música mencionada arriba que sale por los tragaluces del garage pretende impedirlo), nunca se dará cuenta de exactamente lo que está sucediendo gracias a la mano fuerte que muchos conjuraban, en un triste momento de la historia nacional.

Referencias

- ARGENTINA. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.
- ARIAS, L. *La escuálida familia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2001.
- ASÍS, J. *Los reventados*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- AVELLANEDA, A. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- BRODSY, M. (org.). *Memoria en construcción: el debate sobre el ESMA*. Buenos Aires: La marca editora, 2005.
- BURUNDUNERA, M. *Rumble*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2011.
- CRENZEL, E. *La historia política del Nunca Más: la memoria de los desaparecidos en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- _____. (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas (1983-2009)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- ECHEVERRÍA, E. “El matadero”. In. *El matadero, ensayos poéticos y prosa varia*. Hanover, N.H.: Ed. de Fernando Burgos/Ediciones del Norte, 1992, p. 55-105.
- FINCHELSTEIN, F. *La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.
- FOSTER, D. W. “Argentine Sociopolitical Commentary, the Malvinas Conflict, and Beyond: Rhetorizing a National Experience.” *Latin American Research Review*. v. 22, n. 1, p. 7-34, 1987.
- _____. “Lo contemporáneo como inmersión: sobre el ser argentino.” *Cronpio* 55, 2014. Online: <http://www.revistacronpio.com/?cat=779>. Acceso em: 10 ago. 2016.
- _____. *Violence in Argentine Literature: cultural responses to tyranny*. Columbia: University of Missouri Press, 1995.
- MEDINA, E. *Desde un mundo civilizado*. Buenos Aires: Editorial Milton, 1983.
- _____. *El Duke*. Buenos Aires: Editorial Eskol, 1976.

- _____. *Las muñecas del miedo*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1981.
- _____. *Las tumbas*. 40ª ed. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2012.
- _____. *El último argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2011.
- MONUMENTO a las víctimas del terrorismo de estado: Parque de la Memoria. Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria, Monumento de las Víctimas del Terrorismo de Estado; Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010.
- MUCHNIK, D. y PÉREZ, D. *Furia ideológica y violencia en la Argentina de los 70*. Buenos Aires: Ariel Periodismo & Actualidad, 2013.
- NOVARO, M. y PALERMO, V. *La dictadura military (1976-1983): del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- PAVLOSKY, E. *El señor Galíndez. Pablo*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1986.
- PINA, J. *Côndor: o plano secreto das ditaduras sul-americanas*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- PINTI, E. *La democracia que nos parió*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- PIZARNIK, A. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976.
- RONCINO, H. *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial, 2009.
- SENKMAN, L, ed. *El antisemitismo en la Argentina*. 2ª ed. corr. y aum. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989.
- TIMERMAN, J. *Preso sin nombre, celda sin número*. Barcelona: El Cid Editor, 1980.
- VERBITSKY, H. *Vuelo*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995.
- VILLANI, M. y REATI, F. *Desaparecido: memorias de un cautiverio*: Club Atlético, El Banco, El Olimpo, Pozo de Quilmes y Esma. Prol. Eugenio Raúl Zaffaroni. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- WALSH, R. *Operación masacre*. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial J. Álvarez, 1969.
- WRIGHT, T. C. *State Terrorism in Latin America: Chile, Argentina, and International Human Rights*. Lanham, Del.: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

Filmografía

- ESTADO de sitio (État de siège). Costa-Gavras. France, 1972.
- GARAGE Olimpo. Marco Bechis. Argentina, 1999.
- HISTORIA oficial. Luis Puenzo. Argentina, 1984.
- LA rabia. Albertina Carri. Argentina, 2008.
- MÉXICO, la revolución congelada. Raymundo Gleyzer. Argentina, 1971; estrenado 1973.

EL DOCUMENTAL *EL CÍRCULO* COMO EPIFANÍA ICÓNICO-INDICIAL: UNA VISIÓN DE LA REDENCIÓN HUMANA

Fernando Andacht¹

Introducción: una armazón indicial para una núcleo icónico

En este trabajo, me propongo analizar un documental del subgénero trauma y post-holocausto (CARUTH, 1991, 1995; HIRSCH 2008; DOWNING & SAXTON, 2010; ANDACHT, 2011) para describir lo que considero uno de sus aspectos más singulares y relevantes: su trama o caparazón indicial tiene como fin primordial generar una revelación poderosa, una *epifanía icónica*. He usado dos términos técnicos cuyo alcance explicaré en detalle abajo; ambos provienen de la semiótica triádica de C. S. Peirce (1836-1914) y sirven para describir la economía narrativa del filme *El Círculo* (CHARLO e GARAY, 2009, Uruguay – de aquí en adelante *EC*). El abordaje analítico de este trabajo se sustenta en la teoría de la significación. Además del estudio de signos existenciales o índices y cualitativos o íconos, recorro a la exégesis textual

1 Doutor em Filosofia, Universidad de Bergen (1998), um título que foi reconhecido como equivalente a Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Atualmente é Professor Titular do Dpto. de Teoria y Metodología, da Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República (Udelar), Montevideu, Uruguai. Ele é professor compartilhado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Curitiba, Brasil. Ele é membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Contemporaneidade, inscrito no CNPq. Também participa como Professor Associado no Doutorado em Semiótica da Universidad Nacional de Córdoba, Argentina e no Programa de Especialización en Semiótica y Análisis del Discurso, de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. E-mail: fernando.andacht@fic.edu.uy

y para ello tomo prestado de la teoría literaria moderna una noción cargada de religiosidad – la epifanía – que ha sido adaptada a una experiencia secular que contempla elementos banales que, de pronto, nos revelan algo memorable, relacionado a la esencia misma de la vida. Aunque es debatible afirmar que las terribles experiencias de sufrimiento extremo narradas por quien las padeció en primera persona en el documental *EC* puedan describirse como ‘banales’, el testimonio del antiguo líder guerrillero del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros Henry Engler consigue crear la impresión de asistir a acontecimientos que son, en cierta medida, comunes, rutinarios. De su relato autobiográfico caracterizado por la lítote, cuyo tono menor, apacible, minimiza el horror de lo vivido, de las huellas que le han dejado lo padecido entre 1972 y 1985 por este hombre, surge poderosa la visión o epifanía de una humanidad redimida. Un documental clásico del post-holocausto como *Shoah* (LANZMANN, 1985, Francia) procura representar la palabra y el cuerpo de los escasos sobrevivientes del genocidio para volver presente el pasado mediante el testimonio (FELMAN, 1991); a la vez *Shoah* evita el recurso a la imagen, el *Bilderverbot* (BRUZZI, 2000; ANDACHT, 2010) que se autoimpuso su director (LANZMANN, 1991). Durante las extensas nueve horas del filme, el espectador contempla el duro deseo de durar y de traer junto a sus cuerpos los testimonios de esas “víctimas imperfectas” (SARLO, 2007). El fin ético de ese documental es que el sufrimiento encarnado por ellos, los indicios que ellos aportan con su memoria, consigan por fin derrotar el plan nazi de borrar toda huella del siniestro proyecto de exterminio del pueblo judío en Europa. En contraste, *EC* le propone al espectador un viaje por la imaginación, por un ámbito que está fuera del tiempo, aunque el pasado también sea un tópico recurrente e inevitable del documental uruguayo de Charlo y Garay (2009). La explicación analítica que propongo es que sobre una plataforma o armazón narrativa construida a base de signos indiciales – las huellas mentales y físicas del tormento sufrido por Engler – emerge un efecto de naturaleza icónica: la visión de alguien que se redime, que se salva a pesar de haber estado sumergido largo tiempo en las tinieblas de la locura. En verdad, el filme registra dos salvaciones simétricas: la de esa víctima y la de un guardia que actúa en contra de la orden recibida, y que él deja de aplicar, consciente de los castigos que pue-

de recibir por su desobediencia, para socorrer a un hombre que está a punto de perder la razón y la vida.

Mi hipótesis es que aunque esté estructurado como un viaje documental por el ayer del tenebroso suplicio recibido y resistido, *EC* posee en su núcleo narrativo una propuesta atemporal. El filme nos ofrece la visión de un paisaje nada habitual que llega a despegarse de su contexto histórico. La representación que nos aguarda al final del camino está regida por un componente predominantemente icónico: la visión de alguien que, en la peor situación logra mantener la cordura y la dignidad a través de su imaginación desatada. Algo similar, propongo, ocurre con el Otro máximo en *EC*: la alteridad extrema encarnada en un ex-soldado, quien ofició de guardia en una de las etapas del suplicio itinerante del protagonista. Ese oscuro militar consiguió imaginar al ‘enemigo’ a quien no debía mostrarle signo alguno de piedad o empatía, como si fuera un amigo, como alguien al que se imponía ayudar a recuperar su humanidad fragilizada. Este doble vuelo imaginativo, el de la víctima que rehusó soñarse únicamente como tal, y el del victimario que transgredió la tarea encomendada pues pudo soñar al Otro como su prójimo, ese es el significado central de este documental sobre los límites de la agonía, la razón, y la libertad imaginativa de la humanidad aún cuando es sometida a un suplicio irrestricto y salvaje.

Breve reflexión sobre el método: de duros indicios surgirá una epifanía icónica

Para abordar la cuestión del método, conviene introducir en el texto algo que define el funcionamiento de los signos en general, el mecanismo que Peirce llamó ‘semiosis’ o acción sígnica y que consiste en

un proceso de revelación, y todo proceso de revelación involucra por su propia naturaleza la posibilidad del engaño o la traición. Todo método revela algo (por ende, alguna verdad sobre el mundo, algún aspecto del mundo, o algún campo de investigación), y en la medida en que revela, es un método semiótico, con lo que quiero decir simplemente que es, como una modalidad comunicativa, algo que es signo-dependiente. (DEELY, 1990, p. 11)

La revelación de los signos es *a priori* incompleta y falible, como la memoria del protagonista de *EC*, Henry Engler, un antiguo dirigente del grupo guerrillero uruguayo Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). En su caso particular, gradualmente comprendemos que su memoria además de frágil está asediada por alucinaciones que van en aumento. Esa es la paradoja que narra el documental *EC*: ese derrape de la razón que va hundiendo la mente de Engler en el territorio temido de la locura, que él sólo admitirá gradualmente, produce una forma particular de la revelación, la epifanía. Esa singular visión servirá para salvarlo, para mantenerlo en pie de lucha contra un castigo incesante e ignominioso durante doce años como un rehén de la dictadura que ha sido condenado a un régimen de encierro absolutamente solitario.

Antes de definir los signos icónicos y los signos indiciales, vale la pena traer al texto una noción religiosa – en su origen ella refiere a la aparición de Cristo ante los paganos el seis de enero – que fue trasladada al territorio literario: la *epifanía*. El irlandés James Joyce la usa en su obra, y a partir de entonces el concepto cobra vigor en la discusión teórica de la literatura. En una novela de juventud publicada póstumamente, *Stephen Hero*, Joyce (1963 [1944]) la define así:

Mediante epifanía él quiso decir una manifestación espiritual súbita, ya sea en la vulgaridad del habla o del gesto o en una fase memorable de la propia mente. Él creía que le correspondía al hombre de letras registrar esas epifanías con cuidado extremo, puesto que ellas son los momentos más delicados y evanescentes. (Cp. XXV)

Sila función primordial del signo es revelar algo que lo trasciende, como la fiebre elevada indica una infección de quien la sufre, la epifanía envuelve un paroxismo de la revelación (ANDACHT, 2015b). Para quien vive una experiencia epifánica, el acto signífico de la revelación es tematizado como tal, y todo su ser se concentra en ese instante, pues lo revelado cambia su vida de modo irreversible. De nuevo, conviene pedirle ayuda a Joyce para comprender la naturaleza de esa experiencia única. En *Retrato del Artista Joven* (1997 [1916]), el escritor describe lo que se revela del objeto en su epifanía en términos místicos: “Su alma, su elemento más propio salta hacia nosotros de las ropas de su apa-

riencia. El alma del objeto más común, cuya estructura está tan ajustada, nos parece radiante. El objeto realiza su epifanía” (Cap. V). Ese es el principal efecto estético del documental *EC*: el irradiar luz sobre una vivencia tenebrosa.

Hay tres modalidades de acción signica usadas en el análisis de *EC*; se trata de tres relaciones diferentes y complementarias con respecto al objeto representado, aquello sobre lo cual el signo revela algo. La más simple, la del ícono, es de naturaleza cualitativa:

[E]n la medida en que algo es icónico, representa (exhibe, expone, muestra) en sí mismo algún rasgo o rasgos relevantes de su objeto, de tal modo que es cuestión de percibir las propiedades relevantes del objeto – de hecho, de percibir el objeto mismo, parcial o totalmente – en el signo en vez de pasar del signo según alguna regla que “arbitrariamente” correlacione signo y objeto. (RANSDELL, 1986, p. 68)

Dos ejemplos icónicos en *EC*: uno ocurre cuando contemplamos las imágenes místicas que Engler dibujaba en prisión, en momentos de delirio; los dibujos evocan la iconografía religiosa de un ser angelical junto a elementos esotéricos. Los signos icónicos exhiben la alucinación del prisionero sobre la presencia de extraterrestres en su mente; Engler está convencido de que ellos lo vigilan y tratan de controlar sus pensamientos. La figura que él ha hecho está inscrita en círculos concéntricos. Otro signo icónico aparece en el centro de los durísimos ejercicios ascéticos en los que Engler pasaba días sin fin, cuando él pasaba su tiempo contemplando “un circulito” imaginario en la pared de su celda, para conseguir el auto-control y no traicionarse, es decir, no pensar en lo que no quería, para no delatar a sus compañeros. De modo visual y verbal, se explica en el documental *EC* el enigmático título: mediante la imagen material sobre papel, y mediante el relato de la vida monacal de Engler, que recuerda la prédica de la *Imitatio Christi* (1418) del religioso alemán Thomas à Kempis. Otro ícono central de *EC* es la imagen evocada por el ex soldado con que se encuentra Engler en el documental; él narra y mimetiza con su propio cuerpo cómo era la postura del suplicio al que estaba sometido Engler cuando lo vio por primera vez. La figura que observamos nos hace pensar en el Cristo siendo torturado camino a la crucifixión.

Una antigua polémica del género filmico al que pertenece *EC* tiene que ver con el funcionamiento del signo indicial en éste: ¿lo que muestra un documental es lo real propiamente dicho o lo que fue seleccionado, armado e incluso inventado por el realizador (CARROLL, 2003; PLANTINGA 2005)? El acto de representar en un documental es propuesto a menudo como si fuera sinónimo de traicionar o falsificar lo real. Con economía, Bruzzi (2000, p. 4) escribe: “un documental nunca será la realidad ni tampoco borraré o invalidará la realidad por ser representacional (...) el espectador comprende que un documental es una negociación entre la realidad por un lado y la imagen, la interpretación y el sesgo por el otro.” La discusión sirve para introducir formalmente el signo documental por antonomasia, el signo indicial o índice:

Los índices sirven de alerta o de invocación a nuestros cinco sentidos; lo propio del índice es materializarse y actuar con una ‘insistencia ciega que, en la naturaleza, se nos viene encima (*crowds itself in upon us*)’ y encima de nuestro mundo” (PEIRCE, MS 1000, citado por WEST 2013, p. 247)

La acción indicial consiste en el mecanismo de acción y reacción de la existencia, de todo aquello que nos afecta en el aquí y ahora. Para analizarlo, Peirce usó una noción escolástica del filósofo Duns Scotus, el principio de individuación o *haecceitas*:

Aquellos que experimentan sus efectos la perciben y conocen en esa acción; y es justamente eso lo que constituye su propio ser. No es en el percibir sus cualidades que la conocen, sino en sopesar su insistencia ahí y entonces, lo que Duns llama su *haecceidad*. (CP 6.318)²

Un signo que denota una cosa forzándola sobre nuestra atención se llama un índice. (...) Un objeto, en la medida en que es denotado por un índice, que posee ‘*esto-aquí-ahora*’ (*thisness*), y que se distingue de otras cosas por su identidad continua y por su contundencia (*forcefulness*), pero no por características distintivas, puede ser llamado una *haecceidad* (*haecceity*). (CP 3.434)

2 Sigo la convención para citar la obra de Peirce: CP x.xxx, remite al volumen y párrafo de *The Collected Papers of C. S. Peirce*, mientras que MS. xxxx indica un manuscrito numerado según el catálogo de Robins (1967).

Dos ejemplos de *EC* que voy a retomar más abajo: primero, la visita al lugar donde Engler y otro ex guerrillero sobreviviente fueron capturados por el ejército. Desde que perciben lo que antes fuera un café, y en el presente del documental es un pequeño comercio veterinario, ambos se dedican a *palpar* ese espacio, con sus cuerpos tratan de ubicarse en aquel lugar y en aquel tiempo remoto de hace un cuarto de siglo, para recuperar aquella circunstancia irre recuperable. Su deseo justifica la importancia que le adjudican a ubicar un cuarto de baño, ya que fue ‘allí’, en ese muy reducido espacio, que Engler luchó cuerpo a cuerpo con un militar cuya arma falló al intentar matarlo aquel día. Su uso del deíctico ‘allí’ es un signo indicial-verbal, pues su sentido depende de quien lo enuncia. Una segunda instancia típica de lo indicial ocurre en uno de los múltiples desplazamientos que jalonan la trama de *EC*. Engler procura ubicar el pozo donde lo colocaron para que él tuviera un recreo de su encierro solitario y sin ninguna luz. Lo vemos recorrer el patio de un cuartel, hasta que con tono de satisfacción él exclama “¡Fue acá!”, y Engler procede a bajar algunos peldaños de un siniestro y oscuro pozo, donde lo sentaban como un absurdo tratamiento de su creciente alienación. Nada puede haber más concreto y material que esa localización. Su estar en el *acá y ahora* de la filmación de *EC*, se transforma en el *ahí y entonces* del espectador; son todos signos indiciales, intransferibles aunque comprensibles. Henry Engler parece estar siguiendo los pasos descritos por Caruth (1995, p. 5) para sobreponerse a ese trauma: “el acontecimiento no es asimilado o experimentado completamente en ese tiempo, pero sólo tardíamente en su repetida posesión por quien lo experimenta. Estar traumatizado es precisamente estar poseído por una imagen o acontecimiento”.

Le toca ahora el turno al papel del símbolo en el documental. Si el ícono es el signo encargado de exhibir algo, si el índice es el ingrediente semiótico tangible de toda experiencia filmica, el símbolo es el signo que nombra y que generaliza. El primer testimonio en el documental *Shoah* tiene como protagonista a Simon Srebnik, único sobreviviente del campo nazi de exterminio de Chelmno. Como Engler, un atónito Srebnik camina lentamente, en estado casi de trance, a lo largo de lo que fuera el escenario mortífero que la naturaleza y el tiempo se han encargado de ocultar casi totalmente. El presente del documental muestra diríamos con perversidad el aspecto de inocencia bucólica de ese lugar

que fuera mortífero para tantos. Sin duda, ese hecho explica el aire confundido, inclusive catatónico del que escapó a la muerte segura cuando era un adolescente prisionero allí. Una de las escasas frases que murmura Srebnik mientras se desplaza es: “¡Eso uno no lo puede relatar!” (*Das kann man nicht erzählen!*). La transición que va desde la imagen apacible y del choque brutal e indicial fruto de haber transportado su cuerpo adulto hasta la escena de la muerte masiva en dirección al plano simbólico, a los signos cuya función es interpretar eso intransferible que impactó el cuerpo de Srebnik hace tanto tiempo, resulta un esfuerzo sobrehumano para ese sobreviviente. El símbolo es el signo cuya función es ser comprendido de cierta manera regular; precisamente es el rasgo de previsibilidad del signo simbólico lo que desorienta y produce el silencio atónico en el sobreviviente de Chelmnó, cuando él se encuentra de pronto reinserto en aquel espacio que fuera la escena del sufrimiento incesante y de la muerte inexorable para miles de prisioneros de aquel campo de exterminio.

Reitero que la estructura narrativa del documental *EC* reposa sobre una sólida base indicial – el hecho innegable de los recuerdos que son enunciados en primera persona por el protagonista, las huellas tangibles que el largo suplicio dejó en la psiquis y en el cuerpo de Henry Engler, uno de los nueve rehenes que el Estado dictatorial uruguayo (1973-1985) decidió someter al más duro encierro imaginable. Pero el efecto primordial de asistir a este filme es el contemplar una visión que no revela sólo el abismo moral del mal en estado de pureza, sino la fortaleza humana de quien consigue sobrevivir gracias a su imaginación, mediante la búsqueda de un mundo alternativo, en una situación opresiva y controlada sin cesar, bajo el tormento adicional de la locura. La imaginación es el último recurso de la salvación; la imaginación conduce a la liberación a la víctima y testigo privilegiado de *EC*, como también a su Otro radical, al guardia que consiguió imaginarlo como un semejante a quien podía – con gran riesgo personal – socorrer, en vez de sólo ver a un enemigo a quien que torturar sin pausa, tal como le fuera ordenado por sus superiores. Antes de analizar lo que podemos denominar como la caparazón indicial y el núcleo icónico del documental *EC*, es necesaria una breve descripción de este filme que viaja y nos lleva a sus espectadores por las luces y por las tinieblas humanas.

Viaje circular del norte al sur: una travesía de las tinieblas a la luz

En una presentación lacónica de letras blancas sobre fondo negro que recuerda el inicio de *Shoah*, se nos informa en *EC* que en 1973 la dictadura militar uruguaya decide retirar a “nueve hombres del Penal de Alta Seguridad de Libertad y llevarlos a cuarteles militares en el interior del país. Los ‘rehenes’, como se los conoció, vivirán en aislamiento casi absoluto durante más de una década”. Durante todo el tiempo que duró la dictadura (1973-1985), de un modo reminiscente de las represalias de los nazis, y con calculado sadismo, las autoridades militares uruguayas deciden mantener aislados y atormentados a ese grupo de líderes tupamaros en calidad de moneda con la cual vengarse, en caso de que ocurriesen acciones subversivas. En aquel momento, ese peligro era por completo improbable, pues las fuerzas de la guerrilla urbana ya habían sido diezgadas por las llamadas Fuerzas Conjuntas, pero la supuesta amenaza fue usada por los militares para dar el golpe de estado el 27 de junio de 1973, romper el pacto democrático y adueñarse del poder político y económico del Uruguay durante más de una década. Lo que va a regir en esos interminables años de plomo para quienes intentan sobrevivir en espacios y condiciones subhumanas es la agonía múltiple del maltrato, del oprobio adicional y aniquilador de la soledad más completa – pues esos nueve hombres no podrán comunicarse ni con otros rehenes, ni con el mundo externo.

La presentación del centro narrativo, del actor principal de *EC* ocurre con sobriedad: “Uno de ellos es Henry Engler.” Apenas se agrega una placa con los datos mínimos necesarios para entender su situación actual: “En marzo de 1985 sale en libertad junto a cientos de presos políticos. Hoy Engler vive en Upsala (Suecia). Es un neurólogo reconocido mundialmente.”

Aunque el subgénero de *road movie* no sea del todo adecuado para describir la economía narrativa de *EC*, creo que se adapta bien a la diégesis del filme uruguayo. Se trata del subgénero que propone Bruzzi (2000, p. 99) para filmes reflexivos como *Shoah*, a saber, “travesías documentales” (*documentary journeys*). Esta clase de documental se basa en la filmación de encuentros; ellos enfatizan la incertidumbre de sus narrativas abiertas. El cine documental del brasileño Eduardo Coutinho le asigna centralidad argumental al ‘*encuentro*’, es decir, a la siempre difícil negociación con la alteridad (ANDACHT, 2007). Este

elemento ético forma parte de la estética del subgénero para muchos realizadores: “No es mi intención darle al espectador muchos hechos. Trato de crear un encuentro entre el espectador y la gente en la pantalla” (PHILIBERT,³ citado por SAXTON, 2010, p. 32).

La escena inicial de *EC* pone en escena uno de los muchos trayectos del documental: el de la nueva vida del héroe de este relato; se trata del escenario más distante anímica y geográficamente del lugar y del ambiente donde tuvo lugar el prolongado calvario de Henry Engler, entre los años 1972 y 1985. Ni opulentas ni mezquinas, las casas que vemos son semejantes, cálidas confortables; por la abundante vegetación circundante, comprobamos que es el otoño del norte del mundo. Por doquier impera la evidencia de la versión arquitectónica sueca de normalidad que le devolvió la paz a un exiliado de la vida, alguien que de ser un paria al borde la locura se transformó en un médico e investigador prestigioso. La escena podría ser la de un suburbio de clase media canadiense, la periferia próspera y muy cuidada de Ottawa, en la provincia de Ontario, al norte del continente americano. Además del aviso escrito que nos informa que nos encontramos en Suecia, hay un primer plano del buzón donde se puede leer en una vivaz letra manuscrita los nombres de sus ocupantes: *Irger & Henry Engler*. Todo en el ambiente respira cotidianeidad banal, seguridad; estamos ante la antítesis visual de las ferocidades cuyo relato ocupa la mayor parte del documental *EC*, que empieza por el final de uno de los itinerarios de Engler, por el rescate de sí mismo que le devolvió al antiguo rehén su pasaporte con derecho a una nueva existencia.

Las tomas del exterior e interior de la casa en que vive Engler me recuerdan la vivencia del adjetivo ‘*koselig*’ de mi pasaje por la acogedora ciudad de Bergen, en Noruega. El término es clave para entender la cultura escandinava, y quizás por ese motivo es difícil de traducir: el adjetivo ‘confortable’ no lo explica totalmente, pero al menos se aproxima al sentido de una calma intimista que propicia la buena conversación o el agradable silencio compartido con buenos amigos que a la luz de velas degustan un buen vino. En *Shoah*, somos testigos absortos del testimonio plural de un actor colectivo; en el documental uruguayo *EC*, los desplazamientos físicos, emocionales y de la memoria giran casi todos

3 Nicolas Philibert es el director del exitoso y luego polémico documental francés *Être et Avoir* (2003).

en torno a un único sobreviviente llamado Henry Engler. Él ha sido presentado y ubicado en un punto preciso de su peripecia circular, en lo que sigue, voy a detenerme en otras estaciones de su intenso trayecto de suplicio y redención.

La caparazón indicial de *El Círculo*

Uno de los encuentros que justifican usar el subgénero ‘documental-travesía’ para *EC* ocurre en la primera parte, y ejemplifica la base indicial del relato fílmico. Tal como le ocurre al sobreviviente de Chelmno, Simon Srebnik en *Shoah*, el lugar al que regresa Engler en Uruguay está muy cambiado, y su esfuerzo por reconocerlo consiste en un despliegue de signos indiciales (gestos, deícticos), los cuales remiten de modo intransferible, desde quien los articula, a un espacio y tiempo concretos e irrepetibles.

Luego de encontrarse y abrazarse en una calle montevideana con un ex compañero de la guerrilla, el español José Serrano Piedecabras, a quien antes encontramos en la ciudad de Toledo, España, donde él es ahora catedrático de Derecho, ambos hombres acuden a lo que en aquel tiempo fuera el Café Asturias, y que es en la actualidad un local de productos veterinarios. Se proyecta en la pantalla una vieja foto del local ya inexistente; es una evidencia dura, un indicio que sustenta el recuerdo testimonial de dos viejos compañeros de lucha, de quienes en el presente nadie sospecharía su pasado combativo y guerrillero. Ante la perplejidad del joven que está detrás del mostrador del comercio veterinario, ellos le preguntan dónde está el cuarto de baño del local, tras apuntar en direcciones divergentes. Cuando por fin lo ubican, creen estar en condiciones de relatar con más confianza y autenticidad la escenografía y la circunstancia de su captura y casi muerte, en 1972.

Con un tono épico de muy baja intensidad, sin alardes, Engler y Serrano Piedecabras reconstruyen a puro gesto y diálogo el espacio letal de aquella breve pero intensa batalla con los militares que los sorprendieron (“por ahí nos entraron”), y que culminó con su muy dilatada prisión y tortura. Oímos que fue en el pequeño baño del entonces Café Asturias que Engler perdió su arma en un forcejeo con dos militares. Uno de ellos tenía una ametralladora; el otro le ordenó que levantara las manos. Pero Engler recordó: “con Marenales

y Sendic⁴ habíamos dicho que nunca íbamos a levantar las manos. Y yo me sonreí ahí, y el otro militar dijo, ‘¡matalo matalo!’ Con llamativa calma, como si estuviera contando las alternativas de una partida de ajedrez difícil, Engler cuenta que lo iban a ultimar en el cuarto de baño, pero se trancó el arma, y “no salió el tiro de la ametralladora”. Acto seguido, Engler busca la ubicación de la antigua vitrina del café, porque al salir del baño aún forcejeando con sus captores, lo arrojan al piso y recibe un balazo: “y cuando me pegan el tiro, me lo pegan ahí”. Pero él sigue pensando en saltar a través del escaparate, y para esa fuga desesperada planea usar la granada que tenía escondida en sus ropas. Ese episodio es un clímax narrativo e indicial: la recreación del pasado épico y cruento en el local banal e inofensivo del presente está construida, al igual que los otros testimonios de *EC*, con un tipo de material semiótico que ejerce una compulsión ciega, una “fuerza sobre nuestra atención” (CP 3.434).

Otro instancia en la que prevalece lo indicial la aporta su antiguo camarada. En su relato, el español cuenta sobre el tercer guerrillero que cayó junto a ellos en esa emboscada, un hombre llamado Luzardo. Estando él y Luzardo en el suelo, con las botas aplastando sus cuerpos, Serrano Piedecosas oye y dice que nunca podrá olvidar la orden escueta de los captores: “al gallego, al gallego”. En el Río de la Plata, esa expresión popular denota a un español de cualquier provincia; era la orden de matarlo, y él se prepara a morir, pero, por error, matan al otro, a Luzardo, quien yacía a su lado. Como corolario de ese estallido indicial y testimonial, encontramos al sobreviviente con una taza de café, en un local no identificado, solo en una atmósfera intimista. Cuando evoca el horror que aún le produce la muerte “por error” del hombre que estaba a su lado en aquel Café, y que los soldados creyeron por error que era “el gallego”, él se emociona. Parece que por un accidente el hombre llamado Luzardo, el otro guerrillero del MLN, hubiera entregado su vida por él, y sólo por eso el hoy catedrático español sigue vivo. Como una “víctima imperfecta” (SARLO, 2007) él debe dar testimonio, porque debería ser Luzardo quien estuviese sentado allí, evocando la muerte suya, esa que no tuvo lugar. La tristeza que le corta la voz, luego de tanto tiempo, es el efecto típico de la acción del signo indicial, que “es una pura compulsión fisiológica; nada más” (CP 5.554).

4 Son dos líderes históricos de la guerrilla, quienes también fueron rehenes durante más de una década.

Esa secuencia de *EC* recuerda uno de los episodios más potentes del documental *Shoah*, el que protagoniza Abraham Bomba, quien fuera peluquero de la brigada esclava (*Sonderkommando*), en el campo de exterminio de Treblinka (ANDACHT y MICHEL, 2010). Se llega un clímax indicial mediante un recurso icónico disimulado, que denominé en otro trabajo “mímesis indicial” (ANDACHT, 2010).

En otra de las estaciones del dolor por las que nos conduce *EC*, Engler entra a un cuartel y habla de su locura creciente, y se refiere con ironía al tratamiento recibido: “En Durazno, yo estaba muy mal de la cabeza, se le ocurrió al médico (ordenó) que tenían que empezar a darme recreo. Y me daban recreo en el pozo, me llevaban y sentaban en una escalera para mirar el pozo, como forma de expansión”. Como si el ex rehén necesitara comprobar física e indicialmente la existencia del lugar tenebroso donde él debía encontrar esparcimiento y alivio para su progresiva pérdida de la razón, Engler recorre el patio hasta dar con ese punto: “¡Sí, acá tenía los recreos yo!” De pie, al lado del aljibe a nivel del suelo, él comenta incrédulo sobre esas pausas recomendadas por el médico del cuartel para aliviar su padecimiento psíquico. Luego, demuestra cómo “acá se puede bajar y todo”; lo vemos descender por unos escalones corroídos hacia el agua: “Me acuerdo, yo me sentaba en uno de los escalones a mirar el agua. Pero éste es el lugar de descanso, digamos.” Éste es otro bloque indicial de la caparazón del documental. Si “La esencia de la existencia real es la reacción, (ella) le confiere existencia real a las sustancias” (PEIRCE, MS 942, p. 28), este testimonio busca el contacto físico con ese pozo concreto, único, con la evidencia tangible de otra forma de castigo, de incitarlo a la muerte, a la más rápida pérdida de la cordura, y no como un camino hacia su restablecimiento psíquico o físico.

El desenlace narrativo o epifanía icónica de *El Círculo*

Sobre la contundente base indicial de los abundantes vestigios que reúne el documental para reconstruir el tiempo del suplicio al que fue sometido Henry Engler, el filme organiza su efecto de sentido primordial: la visión de la redención, de la liberación por la imaginación, aún cuando el cuerpo estuviera sometido del modo más cruel. Como si él hubiera leído y asimilado el devocionario medieval del clérigo Thomas a Kempis, su *Imitación de Cristo* (1418),

Engler prescinde casi del alimento y se entrega a la contemplación ininterrumpida de “un circulito” imaginario en la pared de su celda, como si fuera un místico. Su objetivo era, él nos cuenta, el poder controlar sus pensamientos, pues él alucina y está convencido de que la CIA o los extraterrestres le han implantado algo en su cerebro para conocer todo lo que él piensa, y cree que eso pondría en riesgo mortal a sus camaradas de la guerrilla. De ese período de “cuatro años”, rescato un momento de singular ferocidad de su relato, el enfrentamiento al “teniente Martínez (quien) era karateca. Y ya cuando entró me di cuenta de que me iba a pegar. Y estaba con mis 42 o 43 kilos ahí parado.” Engler rehúsa la orden que le da el oficial de poner sus brazos por detrás, y así comienza una golpiza brutal que una y otra vez lo arroja como un paquete liviano contra las paredes de su celda. Con un esfuerzo sobrehumano, Engler se vuelve a levantar cada vez, para volver a enfrentar, en idéntica posición, a su cada vez más furioso adversario: “Al final ya casi no me podía levantar más, pero continuamente tratando de obligarme a pararme. Se cansó, y le dije, ‘¡Lo conseguí!’ Y él me dice: ¿Qué conseguiste qué hijo de mil putas?” A ese insulto final del sádico teniente, Engler responde con maltrecho orgullo:

No tuve ni un pensamiento involuntario, ni uno! Entonces dijo: ¡Este hijo de puta está totalmente loco, y ahí se fue. A mí me produjo una sensación de satisfacción el haber conseguido eso, con todo el dolor físico que tenía. Fue uno de los logros... no? Bueno, había llegado a la meta!

Antes de este relato, tras relatar el acoso incesante y el efecto destructivo que éste tenía sobre su ánimo (“nosotros estábamos como perros rabiosos”), el ex rehén Jorge Zavalza reflexiona en *EC* sobre ese tiempo del dolor interminable y concluye algo semejante a la extraña victoria de Engler, aunque en su caso no intervenga el delirio: “Otro aspecto importante (fue) cuando nos dimos cuenta de que la batalla era contra nosotros mismos. Que era una batalla por mantener el control de nosotros mismos.”

La contemplación de una imagen de su pasado, de la casa de la niñez de Engler, inserta dentro del pequeño círculo imaginario en la pared es el modo en que este condenado a suplicio solitario y a la locura consigue vencer ambas situaciones límites de lo humano. En esa lucha desigual, hay algo

quijotesco en el sentido literal del término. El luchador social, idealista, que relata cómo se convenció de que integrar la guerrilla tupamara era necesario para combatir la flagrante injusticia que observaba en sus días de joven estudiante de medicina, al estar cautivo en las catacumbas de la dictadura volvía a enarbolar su vieja y en apariencia inútil armadura, para lanzarse contra estos nuevos gigantes maléficos, los invencibles molinos de viento dictatorial. Como el desvalido Quijote, Engler encaró con dignidad, en su solitaria y total desprotección, la embestida de un enemigo temible.

Creo que es la incesante actividad de reflexión la que lo salva, la que le permite a Engler ya instalado en el presente del filme documental visitar con lucidez su travesía por la locura. A pesar de ser una alucinación, esa imagen tenía una función de resguardo de la vida, por la obstinación con que permanecía atento y concentrado para salvaguardar su mente del control enemigo. Aunque parezca insensato, ese violento derrape de la razón le daba al indefenso rehén de la dictadura militar una fortaleza inaudita y algo de calma. Debatíéndose entre la alucinación y la epifanía, en el clímax de su miseria, Engler descubre una salida de ese castigo inhumano, y así él consigue liberarse de ese yugo. Como un nuevo e insólito hidalgo quijotesco, en una heroica resistencia solitaria contra el sistema bárbaro de represión uruguaya, ese hombre tan débil y debilitado cabalga su montura alucinada pero poderosa.

Cabe recordar cómo funciona el signo icónico, para entender el valor de esta secuencia del documental y también de la que le sigue. El rasgo distintivo del signo de cualidad o ícono “es que mediante la observación directa del ícono otras verdades sobre su objeto pueden ser descubiertas que aquellas que alcanzan para determinar su construcción” (CP 2.279). La imagen que inserta con su imaginación en el círculo a diario Engler por años, para contemplarla con la dedicación y la tenacidad del místico en pos del auto-control que ese entorno letal se empeñaba en quitarle, le permite al ex rehén no sólo superar la prueba inmensa del dilatado encierro, sino a imagen y semejanza del griego Odiseo, él consigue además emprender el trabajoso y heroico retorno por partida doble a sus Ítacas en el norte y en el sur del mundo.

Otra epifanía icónica en *EC* involucra también a un militar, pero su sentido esantitético al salvaje ataque contra Engler de aquel episodio. Qui-

zás el momento de mayor afectividad de todo el documental ocurre cuando Engler se funde en un apretado y largo abrazo con el ex militar Eduardo Solari. Probablemente influya en mi evaluación el conocer de antemano la identidad inesperada del hombre que recibe ese trato tan espontánea y vigorosamente afectuoso. Aunque en los sucesivos encuentros con ex rehenes o conocidos de su juventud son visibles la alegría y el afecto mezclados con nostalgia y con el alivio de recuperar su identidad, observamos algo sensiblemente diferente en la efusividad de la reunión de Henry Engler con el hombre todavía joven que llega a Uruguay desde el extremo sur del mundo. Radicado en Ushuaia, Solari cuenta que él se mudó a ese punto tan distante luego de la dictadura, para empezar de nuevo su vida: “soy comandante de bomberos en Tierra del Fuego, un mundo aparte, donde pude desarrollar mi vida, formar mi familia y desarrollarme como persona”. Su presencia en el documental *EC* posibilita la rara visión del Otro tan temido, de un antiguo integrante de las fuerzas armadas que tomaron por rehén a toda la nación durante más de una década.

Hay una reveladora simetría entre el gesto de extraerse físicamente del entorno dictatorial que lo tuvo como un coprotagonista insignificante y que lo condujo luego a una tierra remota, cercana a la Antártida, y el gesto de Engler, quien reinició su vida muy al norte del mundo, en Suecia. Ambos han querido renacer, han deseado recomenzar radicalmente su existencia. Mientras narra sobre su entrada al ejército no por vocación, sino como forma de ganarse la vida siendo muy joven, vemos a Solari caminar hacia el cuartel donde una vez él fuera soldado raso, y donde Engler sufrió parte de su cautiverio. Como un turista de su vida pasada, el ex soldado observa curioso, detrás de lentes negros, el establecimiento militar donde él fue parte de la vigilancia de esos “ciudadanos que detenían”, como él los designa eufemísticamente. Tras oír sus comentarios banales sobre los cambios físicos del cuartel, surgen signos indiciales del pasado funesto: “Teníamos absolutamente prohibido cualquier tipo de diálogo con ellos”. Junto a ese recuerdo entra en escena la evocación ominosa de la represión irrestricta, del castigo inhumano decretado por el aparato represor al que Solari pertenecía.

En paralelo a su relato, vemos a Engler llegar a ese punto geográfico, en un automóvil. Todo está dispuesto para que el ex prisionero y su ex guardián se

fundan en el más cálido y enfático abrazo de todo el documental, con la efusividad de dos buenos amigos que no se han visto en mucho tiempo. Engler pronuncia un lugar común que en ese contexto pierde ese carácter y resplandece en la pantalla y en el oído del atónito espectador: “¡Qué alegría verte!”. El montaje alterna su diálogo con el testimonio solitario de Solari, casi un soliloquio, que narra las circunstancias del encierro de Engler en el “calabozo de mayor seguridad en el centro del cuartel”. Así, él cuenta cómo en la pequeña celda, la única y mínima fuente de luz en lo alto era cubierta, para relegarlo no sólo a la soledad absoluta, sino también a la completa oscuridad. Y es entonces que llega el comentario inesperado: no estamos frente a un mero observador, a un obediente participante en aquel suplicio, sino de alguien que eligió tomar otro camino: “De ahí comenzamos una relación, a escondidas por supuesto de los superiores”.

La palabra ‘relación’ dicha por el ex soldado pierde totalmente su carácter trivial, pues por el simple hecho de convivir con otra persona se entabla una relación, pero en este caso, entendemos que no se trató de la estipulada y obligada relación de castigo ininterrumpido, sino, por el contrario, de su transgresión consciente y arriesgada. Relata Solari cómo le daban a Engler lo que él más necesitaba, un libro, el diálogo para romper el círculo de hierro del completo aislamiento, “la peor tortura que él recibía”, acota el hombre. A medida que avanza el testimonio, aumenta la impresión de implausibilidad del vínculo entre el ex carcelero y su prisionero: “En ese contexto nosotros fuimos entablando una amistad.” Al principio Engler tenía miedo, explica, “de hablar, capaz que me están haciendo una trampa para volverme a torturar”.

Vemos una imagen fotográfica del hombre joven de uniforme, en la época en que Solari se unió al ejército, como si el documental quisiera ayudarlo a recuperar su memoria con ese signo indicial del pasado. “Y así a lo largo de los meses que me tocó, ya fuimos entablando una amistad.” Un primer plano de la vieja foto del joven Solari nos aproxima a su aspecto físico en aquella época, para que podamos entrever en el paisaje de su rostro las marcas reveladoras de la bondad, de la solidaridad que consiguió vencer el régimen de hierro de obediencia máxima y de crueldad implacable para con el enemigo. Y Solari recuerda cómo él vio en Engler “la capacidad de él por sobrevivir, él tenía una lucha permanente por sobrevivir. Necesitaba ocupar su mente y no

sabía cómo”. Tal es el sentido último de este viaje filmico por paisajes y vivencias terribles que son redimidas por el impulso humano de extraerse con la imaginación y el afecto de un régimen de sufrimiento que parece diseñado por el escritor de aquella alegoría profética de horrores por venir en el siglo 20, me refiero al relato “En la Colonia Penal”, de Franz Kafka.

Durante el animado intercambio, Engler comenta sobre la diferente conducta de los soldados rasos y de los oficiales en aquella época, “En San José fue muy diferente.” Pero como si de pronto recordara que su interlocutor tuvo una actitud marcadamente distinta de la indicada por las autoridades, él se interrumpe, lo mira, gesticula, como si buscara las palabras precisas con las que hacer justicia a lo que él presenció y recibió como don precioso del hombre que tiene frente suyo, y le dice: “En tu caso fue algo de corazón muy grande, ¿no?” Luego, él vuelve al análisis social de la situación: “Porque yo creo que si Uds. hubieran hecho lo que los oficiales ordenaban, yo no creo que estuviéramos acá”. Sonriendo, como si quisiera confirmar lo que Engler comentó, Solari le recuerda cómo fue que lo vio la primera vez en el cuartel: “a vos te tenían abierto con un ladrillo en cada mano, desnudo y mojado”, y con su cuerpo reproduce gestualmente esa forma de tortura. Sin darse cuenta, el ex guardia se convierte en un signo icónico de la crucifixión, una imagen que ronda el relato del suplicio sufrido, las estaciones del Cristo camino a su ejecución. Lo que Solari relató y exhibió como si narrase una anécdota pintoresca remite a una forma perversa de combinar la mayor humillación y el dolor físico extremo.

En consonancia con esa iconografía del tormento, llega un conmovedor relato de misericordia, de empatía por la miseria humana, que ocurrió en Navidad. Ese testimonio ocurre en soledad, como si su carga emocional fuera excesiva, melodramática, para contarla directamente frente a Engler. Solari narra que al acercarse las fiestas de fin de año, él hizo arreglos para cambiar la guardia, y así asegurarse de ser él junto a otros compañeros conspiradores de la misma desobediencia quienes estuvieran junto a Engler en Nochebuena: “para estar los que estábamos más de acuerdo a pasar la navidad con Henry”. Como si fuera una paradoja visual, mientras oímos su testimonio sobre el espíritu navideño, observamos otra foto del joven soldado durante un ejercicio militar, con su rifle en ristre. “Y me tocó jefe de guardia esa noche.” Fue entonces, muy

poco antes de medianoche (“a las 11.45 pm”), recuerda Solari, se produjo una escena digna de una novela de Dickens.⁵

Los soldados recrean una versión secular de la celebración litúrgica: lo sacan del calabozo y lo llevan a una pequeña mesa que habían preparado con comida y bebida que habían logrado sacar clandestinamente y juntar entre los conspirados: “Yo creo que le temblaron las piernas, porque quedó paralizado”. El ex soldado agrega que dejaron los fusiles en el suelo, al alcance de Henry, “tal cual, lamento no tener una foto de ese momento, pero la tengo acá (se toca la frente) y acá (el corazón)”. Y en ese instante, muchos años después del acontecimiento, el hombre confiesa que aún se emociona; somos testigos de que se le quiebra la voz. Con un hermoso atardecer de fondo, vemos a los dos hombres irse caminando juntos, sin dejar de conversar con entusiasmo, quizás compartiendo otros momentos de aquel contacto vivificante y tan a contramano de todo lo que era el mandato oficial, la inexorable regla del poder ilimitado y dictatorial. Sigue el documental-travesía luego de este episodio tan revelador del poder redentor de la representación que, según afirma Peirce (CP 6.104), está en continuidad lógica con la realidad que significa, aunque lo haga siempre de modo parcial y falible.

Esta segunda epifanía icónica exhibe el inesperado pero decisivo elemento de redención en esas estaciones del calvario que recorrió el ex rehén de la dictadura Henry Engler. Se trata de algo que él rescata y que lo rescata del final terrible al que parecía condenado, pero que su decisión tenaz de vivir a través de ese martirio. Así como la imaginación del prisionero lo alejó de las tinieblas, aún a costa de internarlo en el delirio, en el caso del ex guardia que encarna al Otro máximo, es el haber imaginado a Engler como un semejante y no como ‘el enemigo’ a ser aniquilado lo que le permitió correr el riesgo de la transgresión de las órdenes recibidas, para brindarle su amistad en aquel momento. Lo propio del signo icónico es que éste nos habilita a “percibir el objeto mismo, parcial o totalmente” (RANSDELL, 1986) al observarlo, pues aquel “típicamente funciona como siendo el objeto, como si fuera el objeto al presentar en sí mismo algún aspecto del objeto como tal, es la representación

5 Butazzoni (2013) publicó una novela que ficcionaliza un episodio histórico en el que un capitán tortura-dor uruguayo arriesga su vida para salvar a una joven mujer condenada a muerte por el régimen dictatorial coordinado de la región, el siniestro Plan Cóndor.

por presentación” (RANSDELL en ANDACHT, 2003, p. 225). Doble visión salvífica entonces, la iconicidad de la luz sobre el fondo tenebroso de los duros indicios del mal institucionalizado, del castigo inhumano decretado por el máximo poder.

Como si él observara la iconografía de una cultura distante, vemos a Engler absorto en su casa de Upsala estudiando las imágenes hechas por él mismo en cautiverio, las que guardaba su hermana antes en Montevideo. Su voz en off reflexiona: “Acá está devuelta la vinculación de Dios con los extraterrestres. Yo empiezo a hacer un esfuerzo sobrehumano para detener los pensamientos, y empiezo a desarrollar una forma de angustia que es muy dolorosa.” Ese Otro al que, desde el presente, mira curioso se encontraba al borde de la locura, pero ese viaje imaginativo y místico es parte de la experiencia del trauma: “lo que hay en común entre las experiencias extremas de las víctimas y los relatos ascéticos o místicos, y descripciones de viajes shamánicos, dejan claro que hay semejanzas con las experiencias de los sobrevivientes” (CULBERTSON, 1995, p. 177).

Lo central en la representación de lo real del documental *EC* es la travesía singular desde la noche de la locura hacia la luminosa razón recuperada: “Aunque eran locuras, aunque eran cosas que a mí se me ocurrían, en ese momento eso era para mí lo correcto. Entonces la actitud esa de los principios, pese a alucinar me fue devolviendo la luz, no? De empezar a ver la diferencia entre locura y bueno cordura”, concluye por fin Engler, tras el minucioso escrutinio de esos íconos delirantes hechos en cautiverio.

Conclusión: un viaje circular literal y metafórico que lleva hacia la luz

El círculo es una imagen sugerente y polisémica, una de las circularidades o retornos sobre sí mismo está en el hecho de que Henry Engler haya elegido especializarse en el estudio de la mente y del mal de Alzheimer, la patología que obstruye la mente y que le impide funcionar con normalidad. La cura consiste en mantener la savia del recordar fluyendo, precisamente tras haber sufrido tanto en su propia mente durante el cruel cautiverio de trece años. Hay algo circular en su trayecto vital, y también de justicia poética para quien fue sometido a un castigo enloquecedor, cuya finalidad era que el enton-

ces rehén perdiera la razón y terminara alienado de sí mismo, se haya re-encontrado consigo mismo y con su entorno. También es circular el que el ex rehén dedique hoy su esfuerzo creativo y científico a desentrañar uno de los grandes males que acechan a la humanidad, a saber, una capacidad esencial, la de auto-conocerse, la de tener el necesario auto-control como para actuar en el mundo de modo autónomo. La batalla pacífica actual de Engler en pos del poder ser dueños de nosotros mismos refleja especularmente aquella otra lucha en la que él puso tanto esfuerzo, más allá del margen de la razón, para no perderse para siempre en esas mazmorras del alma en la que lo hundieron.

En un breve e iluminador ensayo titulado ‘Los cuatro círculos,’ Jorge Luis Borges (1989 [1972], p. 504) propone que habría apenas cuatro grandes relatos de la humanidad, cuatro “historias”, como el escritor argentino las llama, que “Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas.” Pienso que la segunda historia que postula Borges se asemeja a la trama elaborada para representar el testimonio de Henry Engler en *EC*: el azaroso regreso de Odiseo a su Ítaca natal. En el caso de *EC*, contemplamos el retorno del muerto-en-vida, del condenado que casi perdió la razón, de alguien cuyo destino era extraviarse para siempre en los laberintos de la locura, hacia una doble enseada apacible, a la paz recuperada de sus dos Ítacas: la de su tierra sudamericana de origen, y la del país escandinavo que lo acoge tras la salida de la prisión.

El documental *EC* representa una serie de reencuentros con ex guerrilleros y con compatriotas de su tranquila vida juvenil provinciana uruguaya; también vemos a Engler llegar con nostalgia a la comarca de su dorada niñez, al pequeño pueblo donde se establecieron sus abuelos cuando vinieron de Rusia, a inicios del siglo 20. Pero el filme comienza con la escena de la apacible existencia cotidiana de Engler en su tierra de adopción, muy al norte de su pago latinoamericano, en la ciudad de Upsala, en Suecia. Allí rehace y reinventa su vida aquel hombre olvidado y aplastado en las celdas infames de la dictadura uruguaya. El gobierno sueco le permitió retomar sus estudios de medicina, y allí se volvió un exitoso científico, cuyo nombre fue incluso mencionado para el prestigioso Nobel en medicina; también es esposo y pintor aficionado. Una doble Ítaca entonces para este sobreviviente de una aventura cuyo inicio

es luminoso – una utopía juvenil que, según Engler narra, buscaba redimir a los más oprimidos de su tierra – pero que culminó en una crónica tenebrosa, con él como víctima casi absoluta de las ignominias ideadas por la dictadura militar para someter el cuerpo y la mente del ‘enemigo’.

En la última escena de *EC*, lo vemos enfrascado en la (re)lectura del *Libro del Mormón* – uno de los raros libros que le permitieron leer en cautiverio – instalado en su casa de Upsala; lo oímos afirmar con gran convicción que aún si esas palabras o creencias fueran locuras, en aquel tiempo del encierro, él estaba dispuesto a defender esas convicciones con su vida. Creo que la analogía con el desgarrado caballero de La Mancha, el Don Quijote creado por Cervantes no es gratuita o forzada. Sin tener a su lado un fiel escudero que aporte el sentido común prosaico y terreno, la figura trágica y estoica de Henry Engler reúne a ambos personajes literarios, el estoico Caballero de la Triste Figura y el materialista Sancho Panza, su rústico acompañante. En vez de libros de caballería con andanzas imposibles creídas al pie de la letra, la mente de Engler se nubló con alucinaciones, con fantasías que extrañamente protegieron su cordura mediante ese viaje por la sinrazón, por la locura apenas controlada, que lo llevaba a contemplar “el circulito”, un pequeño círculo imaginario en la pared durante días sin fin. Sólo así, instalado en el no-lugar de la razón, ese hombre maltrecho, oprimido física y psíquicamente al límite, podía recobrar cierta medida del control de sí mismo, el bien más precioso para quien estaba privado de todos sus derechos humanos.

El documental uruguayo *EC* procuró representar como la batalla primordial librada por Henry Engler su lucha sin tregua contra y con la locura, con la alienación que fue su enemiga letal, pero también su insólita aliada. Así como don Quijote descubre mundos encaramado a su insania, a su delirio literario, Engler se evadió de la falta completa de autoría de sí mismo, de la capacidad para decidir alguna cosa por mínima que fuese sobre su propia existencia, gracias al diálogo ficcional con su alucinación, a su esfuerzo denodado e irracional por controlar sus pensamientos, que, él creía, eran vigilados por la CIA o por seres extraterrestres. Esta forma de paranoia máxima – la implantación de un dispositivo panóptico interno a su organismo – parece la iconización de la pérdida de auto-control, del dominio sobre sus funciones más elementales.

A lo largo de todo el documental, sólo vemos a Engler y jamás a sus interlocutores – a Charlo o a Garay, los dos directores de *EC* – por eso, él no parece responder a preguntas, como ocurre con todos los testimonios en *Shoah*, sino que librado a su memoria y a su imaginación, lo vemos mientras hace el esfuerzo de construir con materiales indiciales la epifanía icónica que recibe el espectador de *EC*. La visión final de este cuaderno de bitácora oral no sólo reconstruye sin énfasis pero con precisión las estaciones del suplicio sufrido por Engler, sino que dibuja el sinuoso camino hacia la razón recuperada, hacia la salvación de lo humano en él que fue el blanco del incesante castigo.

El relato fílmico culmina su representación celebrando la visión del trabajo denodado sobre la identidad deteriorada del ex rehén, de su imaginación desaforada que creó un foso, un círculo protector en torno al cual los innumerables golpes y feroces agresiones no conseguirían destruirlo, *si él no lo quería*, si él se proponía rechazar esos embates poderosos y desmesurados contra su estado de víctima impotente, frágil, silenciosa. Por eso, quiero dejarle la última palabra al hombre que se encuentra en el centro del círculo de las epifanías que el filme reserva al espectador, al final del camino. Luego de que lo notifican oficialmente de su pérdida de la razón – en uno de los cuarteles le dan para que lo firme un escueto documento con el diagnóstico “Sufre de psicosis delirante crónica” – pero él se niega a aceptarlo. Lo curioso y revelador es su reflexión hecha ya en el presente. Junto a la llegada de esta primer noción de su locura, en uno de los raros énfasis del testimonio, Engler afirma “¡Es la primera luz! Es la luz de la recuperación, porque yo empiezo a luchar contra todo lo que es alucinación o extraño.” Nos quedamos con la epifanía del lento pero seguro trayecto desde las tinieblas a la luz del sobreviviente Henry Engler, un camino semejante al que recorrió su guardia, el ex soldado Solari, para alcanzar una doble visión de libertad, más allá y a pesar del vasto aparato diseñado para el suplicio y la oscuridad sin retorno.

Referencias

ANDACHT, F. “Vers une écologie de l’altérité au Brésil et au Canada: une analyse sémiotique comparative des représentations indicielles dans le film documentaire”. In: IMBERT, P. & BERND, Z. (eds.). *Envisager les rencontres transculturelles Brésil-Ca-*

- nada. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2015a, p. 73 – 100.
- _____. “Elogio da filokinossia. Sobre um estranho encontro de *Pretty Woman* e *Lixo Extraordinário*”. *Revista Livre de Cinema*, v. 2-3, p. 4-32, 2015b.
- _____. “Embodied witnessing: on the use of indexical mimesis in a documentary film”. *Epistêmê*, n. 6, p. 91 – 142, 2011.
- _____. “Indicios ficcionales para un testimonio singular: *Shoah* o la búsqueda de un relato histórico indecible”. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 1, n. 6, 2010. <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigofernando-israel.html>
Acesso em: 28 mar. 2016.
- _____. “Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho”. *Devires. Cinema e Humanidades*, v. 4, n. 2, p. 42 – 61, 2007.
- _____. “Iconicity revisited: an interview with J. Ransdell”. *Recherches Sémiotiques-Semiotic Inquiry*, n. 23, p. 221-240, 2003.
- _____. e MICHEL, M. “La Representación de la Identidad como Proceso Semiótico en Peirce”. *DeSignis*, n. 15, p. 91 – 100, 2010.
- BORGES, J. L. “Los cuatro ciclos”. In. *Obras completas*, Barcelona: Emecé Editores, v. 2, [1923-1985], p. 504.
- BUTAZZONI, F. *Las Cenizas del Cóndor*. Montevideo: Planeta, 2013.
- BRUZZI, S. *New documentary*. A critical introduction. London: Routledge, 2000.
- CARROLL, N. *Engaging the Moving Image*. New Haven & London: Yale University Press, 2003.
- CARUTH, C. “Introduction”. In. CARUTH, C. (ed.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, p. 3-12.
- _____. “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History”. *Yale French Studies*, n. 79, p. 181-192, 1991.
- CULBERTSON, R. “Embodied Memory, Transcendence, and Telling: recounting trauma, re-establishing the self”. *New Literary History*, v. 26, n. 1, p. 169-195, 1995.
- DEELY, J. *Basics of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- DI LEO, J. “Peirce’s haecceitism”. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, v. 27, n. 1, p. 79-109, 1991.
- FELMAN, S. “In an era of testimony: Claude Lanzmann’s *Shoah*”. *Yale French Studies*, n. 79, p. 39-81, 1991.
- HIRSCH, J. “Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary”. In. KAPLAN, E. A. e WANG, B. (eds.). *Trauma and cross-cultural cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008, p. 93-122.
- JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997 [1916].
- _____. *Stephen Hero*. New York: New Directions, 1963 [1944].
- KAPLAN, E. A. e WANG, B. “From Traumatic Paralysis to the Force Field of Moder-

- nity". In: KAPLAN, E. A. e WANG, B. (eds.). *Trauma and cross-cultural cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008, p. 1-22.
- LANZMANN, C. et al. "Seminar With Claude Lanzmann, 11 April 1990". *Yale French Studies*, n. 79, p. 82-99, 1991.
- PEIRCE, C. S. *Collected Papers of C. S. Peirce*, HARTSHORNE, C. WEISS, P. e BURKS, A. (eds.). Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958.
- PLANTINGA, C. "What a Documentary Is, After All". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 63, n. 2, p. 105-117, 2005.
- RANSDELL, J. "On Peirce's concept of iconic sign". In: BOUISSAC, P. et al. (eds.) *Iconicity: Essays on the nature of culture*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1986, p. 51-76.
- ROBIN, R. *Annotated catalogue of the papers of C.S. Peirce*. Worcester: The University of Massachusetts Press, 1967.
- SARLO, B. "Subject and Experience: A Critique of the First Person". *Review: Literature and Arts of the Americas*, v. 40, n. 2, p. 331-342, 2007.
- SAXTON, L. "'Tracking shots are a question of morality' Ethics, aesthetics, documentary". In: DOWNING, L. e SAXTON L. (eds.). *Film and Ethics: foreclosed encounters*. New York: Routledge, 2010, p. 22-35.
- WEST, D. "Hungering for haecceity". In: PELKEY, J. e SBROCCHI, L. G. (eds.), *Semiotics 2013. Why semiotics?* Ottawa: Legas Publishing, 2014, p. 247-256.

Referências Audiovisuais

- EL Círculo* (2009), de José Pedro Charlo, e Aldo Garay.
- SHOAH* (1985), de Claude Lanzmann.

ALEGORIA, DISTANCIAMENTO E IRONIA: A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA TRILOGIA DE PABLO LARRAÍN SOBRE A DITADURA CHILENA

Vinícius de Araújo Barreto¹

Tomando-se como *corpus* a trilogia do diretor chileno Pablo Larraín sobre a ditadura de Pinochet (1973-1990) – *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), *Post mortem* (Post Mortem, 2010) e *No* (No, 2012) –, pretende-se investigar, por meio da análise fílmica, de que diferentes maneiras os sentidos são produzidos em cada um dos filmes. Assim, a problemática nasce da constatação de que o engendramento de tais sentidos não se dá igualmente ao longo da trilogia; e o que se nos impõe como objetivo é justamente rastrear tal variação de estratégias significantes empregadas pela instância enunciativa, apontando para uma progressiva abertura à participação espectral na atribuição de significados e para uma ressignificação da posição autoral.

Um marco teórico maior nos é dado por Jacques Rancière em seu livro “A partilha do sensível”, no qual o filósofo opera uma distinção entre os regimes “mimético” e “estético” das artes (RANCIÈRE, 2005). No primeiro regime, a obra se coloca como produção de uma instância autoral marcada, atribuído-ra plena de sentidos. O autor, desde sua posição majestática, emana os significados, restando ao público funcionar como mero anteparo de recepção passiva

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília com a dissertação *Sentidos da narrativa cinematográfica na trilogia de Pablo Larraín* (2015). Especialista em regulação da atividade audiovisual na Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Email: vinicius_barreto@hotmail.com

(RANCIÈRE, 2012). A autoria afirmada como valor – pela expressividade da *mise en scène* e o uso da alegoria, como se verá – seria um traço de *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, o primeiro filme da trilogia.

Já no regime estético das artes, o que emerge é um dissenso em torno da interpretação dos sentidos – e não mais uma atribuição segura e indevasável destes pela instância enunciativa do filme. Como nos aponta, algo didaticamente, Rancière,

o desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996, p. 11).

Ora, a citação acima é oportuna porque vai ao encontro daquilo que é uma estratégia de produção de sentidos amplamente empregada no último filme da trilogia, *No* (No, 2012), de Pablo Larraín: a ironia. Portadora de uma ambiguidade intrínseca, a ironia instaura justamente esse dissenso em torno de seus significados. Com ela, os sentidos se tornam deslizantes, instáveis – e já não se pode afirmar com certeza o que o autor quer dizer.

Mas onde se enquadraria *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, o filme intermediário, dentro desse mesmo movimento significativo? Propriamente coincidindo com sua posição na trilogia: o meio. É que *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, oscilaria entre o regime mimético e o estético. Na medida em que se propõe a ser um exercício autorreflexivo, sobre as próprias condições de produção do filme, *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, se filia à tradição do cinema político moderno, que pressupõe a presença do autor enquanto denunciador da ilusão fílmica (vide os filmes brechtianos da dupla Straub e Huillet). Por outro lado, o exercício de decupagem paramétrica, associado à própria *mise en scène* distanciada, contém o germe de uma abertura significativa, uma indefinição de sentidos imprevista no alegórico *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín.

Este marco teórico balizador se amparará, por certo, em outros conceitos que serão arregimentados ao longo da análise de cada um dos filmes. De fato, será incontornável falarmos, mais detidamente, do que, até aqui, foi

apenas esboçado, como expressividade, alegoria, distanciamento, narração paramétrica, ironia etc. Tudo de modo a que se possa captar aquela oscilação maior, que funciona como nossa hipótese de trabalho: a de uma progressiva abertura de sentidos.

Ainda assim, a análise fílmica permanece como método, e seu critério de validade fulcral – o de sempre se retornar ao filme após a interpretação, evitando-se uma extrapolação que transcenda seu objeto – deverá ser perseguido. Como asseveram Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété a respeito da imanência da análise fílmica, “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada” (VANOYE E GOLIOU-LÉTÉ, 2012, p. 15).

Tony Manero: expressividade e alegoria

O filme acompanha a trajetória de Raúl Peralta (Alfredo Castro), de 52 anos, a partir de sua ida a um show de variedades da TVN, a televisão estatal chilena, para participar de um concurso de sósias do personagem Tony Manero, interpretado por John Travolta no filme *Saturday Night Fever* (Os embalos de sábado à noite, 1977), de John Badham. Ele deverá retornar ao programa na semana seguinte, já que se equivoca quanto ao dia de gravação – o que já demonstra sua inépcia para entender os códigos de funcionamento do *show business*, do qual pretende, ingenuamente, tomar parte. Paralelo a esse intervalo entre uma gravação e outra, acompanhamos as idas recorrentes de Peralta ao cinema, para ver o filme com John Travolta, e seu ensaio para um espetáculo de dança numa casa de shows da periferia de Santiago, onde trabalha (espetáculo que também é uma imitação das danças do filme *Embalos...*).

Ora, é interessante notar que todas as desventuras de Peralta são acompanhadas por uma câmera que se poderia definir como que fascinada pela expressividade do protagonista. Peralta, encarnado pelo ator Alfredo Castro, é um *serial killer* de aspecto febril, com o olhar vago e perdido típico dos psicopatas – e que, num rompante, irá matar, por exemplo, uma idosa que há pouco havia ajudado na rua. E o que faz a câmera de Larraín? Segue o protagonista em seu encalço, como que atada a ele. De fato, é como se a expressividade do protagonista fosse mimetizada pela instância enunciativa, ela também se expressando intensamente com seus *jump cuts* e a insistente câmera na mão.

O que se pretende com esta expressividade é ressaltar uma mensagem, elevar o tom de denúncia que a instância autoral pretende fazer sobre as mazelas do Chile pinochetista, em que a violência atravessa o corpo social – e da qual a psicopatia de Peralta seria um sintoma, uma manifestação. Assim, o filme deixa de tomar o Estado como monopolizador da violência para trazer a discussão para o plano da sociedade – e a cumplicidade desta para com as ilegalidades do terrorismo de Estado. Tudo isso não pela eleição de um tipo médio como protagonista, mas de um psicótico. Se, à primeira vista, ele não seria representativo de um comportamento social padrão, pois que é um tipo doentio, excepcional, será preciso repensá-lo como uma figura, dentro de uma chave de leitura alegórica que se define justamente por “carregar nas cores” de modo a ressaltar uma relação analógica entre o sujeito e a nação.

Pelo lado da enunciação, a expressividade funciona como afirmação de uma vontade do autor, este sujeito do saber que pretende nos revelar um “sentido profundo da realidade” (AUMONT, 2002): nesse caso, a psicopatia como sintoma de uma doença maior, o terrorismo de Estado. O autor, enquanto demiurgo de um mundo doentio, originário e brutal, se vale das imagens expressivas e assim se afirma como instância que nos *desvela* os sentidos que estão em jogo. De fato, ainda segundo Jacques Aumont, a “imagem expressiva é a que exprime seu autor através de uma forma enérgica” (AUMONT, 2002, p. 291).

Em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, a expressividade estabelece uma relação intrincada entre o sujeito-autor e o sujeito-protagonista do filme, num jogo dialético de aproximação e afastamento que pode ser compreendido à luz do conceito de “subjativa indireta livre”, tomado de Pasolini (1982). Por analogia com o “discurso indireto livre” da literatura – essa “imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, do autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143) –, a subjativa indireta livre é esse aproximar de duas visões: a do autor e a do personagem filmicos.

Um exemplo da subjativa indireta livre é-nos dado por Pasolini a respeito do filme *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964, Michelangelo Antonioni), em que o autor “olha o mundo identificando-se com a sua protagonista neurótica [Giuliana, interpretada por Monica Vitti], revivendo os aconteci-

mentos através do olhar dela” (PASOLINI, 1982, p. 147). Mas em se tratando da subjetiva indireta livre, diferentemente do que ocorre com o discurso indireto livre em literatura, inexistente uma adesão plena e total autor-personagem, pois que há sempre uma diferença entre o olhar de um e de outro.

Se a língua escrita permite que o autor literário mimetize eficazmente seu o personagem – pelo uso do discurso indireto livre, já que a gramática uniformiza ambas as escritas –, em se tratando do olhar (que é “pré-gramatical”, segundo Pasolini), não é possível nunca que a mirada de um emule plenamente a de outro. A título exemplificativo, Pasolini afirma que “o ‘olhar’ de um camponês (...) e o ‘olhar’ de um burguês culto compreendem tipos de realidade diferentes em relação a uma mesma coisa contemplada” (PASOLINI, 1982, p. 145).

Ora, esse parece ser propriamente o caso de *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, em que o protagonista (este pária social) é enquadrado como um ser doentio pelo olhar do autor do filme, este sujeito do saber. E assim, é como se a câmera trêmula e os *jump cuts* do filme fossem meros artifícios para tentar simular a anomalia do personagem. Ainda segundo Pasolini, “quando pertencem [as personagens], de fato, a outro mundo social, surgem mitificadas e são assimiladas segundo as categorias da anomalia, da neurose, ou da hipersensibilidade etc.” (PASOLINI, 1982, p. 152).

Esse intervalo entre o autor Pablo Larraín e seu personagem Raúl Peralta, existente no emprego da subjetiva indireta livre no filme, é, pois, também um intervalo de classe que se poderia compreender em termos de uma “substituição estilística” (PASOLINI, 1982): o delírio do personagem encobre um outro: o delírio estético do autor, que é da ordem da crença megalomaniaca na autoria enquanto espaço de genialidade. E o “subfilme mítico e infantil” (PASOLINI, 1982, p. 141) que se desenrolaria subjacente à trama da loucura de Peralta é esse que nos fala das neuroses de um autor que se toma como demiurgo potente, criador de um mundo fílmico original e expressivo.

Esse tema da loucura como um duplo da genialidade já estava presente no primeiro filme de Larraín, *Fuga* (2006). Nele, Montalbán, o protagonista, é um músico aturdido por um trauma do passado (a morte de sua irmã) e que encontra na composição de uma sinfonia (uma obra-prima, para todos os efeitos) uma forma de expurgar seus demônios interiores. Assim, o tema caro

a Larraín no primeiro filme, o do gênio autoral, volta em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, pelo exercício estilístico da subjetiva indireta livre que se, aparentemente, aponta para uma simbiose da instância autoral com seu personagem, na verdade reafirma uma cisão entre o sujeito assujeitado ao espetáculo do cinema hegemônico – Raúl Peralta – e o sujeito do saber que realiza um cinema autoral, genuíno – Pablo Larraín.



Figura 1. Expressividade e subjetiva indireta livre: aproximações e afastamentos entre instância autoral e protagonista.

Fonte: *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín.

Muito dessa distinção está ainda plasmada no tratamento alegórico do personagem pela instância enunciativa do filme. A alegoria, do grego *allos* (outro) + *agoureuein* (falar em público), é um recurso retórico que consiste em dizer alguma coisa por meio de outra. Pressupõe, portanto, que há um sentido oculto, a ser revelado. Aqui, Peralta pode ser tomado como uma alegoria da crise identitária do Chile sob o jugo da violência e do neoliberalismo encampados pela ditadura de Pinochet. Não é muito difícil captar a alegoria da crise da identidade nacional plasmada na patológica obsessão de Peralta pelo

ídolo estrangeiro², pela forma contundente com que ela se apresenta. Quando não bastasse a aparição recorrente do espelho ao longo da trama – recurso rotineiro em narrativas para se falar da identidade –, esse chegará a ponto de ser estilhaçado pelo protagonista, em dada cena, tornando o motivo do cisma identitário ainda mais evidente.

De fato, é próprio da alegoria, enquanto convenção de linguagem, promover um engessamento da significação, segundo Walter Benjamin (1984). E o convencionalismo da alegoria, em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, tende a enquadrar o protagonista numa condição figural, tornando-o apenas um dos polos da relação significante *indivíduo/nação em crise de identidade*. O preço desse ímpeto alegórico do autor, a nosso ver, seria uma redução das possibilidades de interpretação da “excentricidade” do sujeito-protagonista. Interpretação, por exemplo, da dança como forma de emancipação e da mimese como estratégia de se romper com o processo de individuação imposto pelo projeto neoliberal. Segundo Benjamin,

o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, *entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer*. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; *ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista* (BENJAMIN, 1984, p. 206, grifo nosso).

Assim, pelo crivo do verniz alegorizante de *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, querer ser como um “gringo” só pode ser, afinal, um gesto de loucura.

2 Segundo Jorge Larraín (2001), o dilema da identidade chilena se dá sempre às voltas com o processo de modernização do país, tomando-se como paradigmas os EUA e a Europa. O debate, para Larraín, tende para um dualismo redutor, que coloca a tradição (a “chilenidade”) como oposta à modernidade. Nesse sentido, o caminho para a modernização seria incompatível com os valores tradicionais do “ser chileno”. Assim, em momentos de modernização profunda (como foi o da implantação radical do neoliberalismo durante a ditadura de Pinochet), o tema da identidade nacional fica relegado a uma posição secundária, já que seria um entrave ao avanço modernizante. Ainda segundo Larraín, a discussão colocada nesses termos desconsidera que haja uma via própria ao Chile e à América Latina para se inserirem na modernidade, sem que se siga o receituário dos países do Norte: uma via híbrida.

Post mortem: o modo de narração paramétrico e o efeito de distanciamento

Aqui o protagonista é Mario Cornejo (novamente Alfredo Castro), funcionário do necrotério de Santiago às vésperas do golpe de 11 de setembro de 1973. Tipo psicótico, Cornejo divide seu cotidiano apático entre o trabalho e sua obsessão pela vizinha Nancy Puelma, vedete anoréxica e decadente de um teatro de revista. O ensimesmamento do protagonista atinge o paroxismo quando, no dia do golpe, pilhas de corpos mutilados começam a chegar ao necrotério para que lhes seja feita uma autópsia oficial, que oculte as verdadeiras razões das mortes sob tortura. Cornejo permanece impassível, jamais esboça alguma reação ao que se passa; nada contesta.

O golpe também é a oportunidade para o protagonista subir de cargo na hierarquia, passando a se valer disso para exercer alguma ascendência sobre Nancy, que agora se esconde da repressão pinochetista. Dependendo da proteção de Cornejo, Nancy procura agradá-lo com falsas promessas de amor ou mesmo favores sexuais. Mas, descoberta por ele em seu esconderijo com um amante, desperta a fúria de Cornejo: o plano-sequência final do filme, emblemático e de longa duração, mostra o protagonista colocando entulhos à porta do esconderijo, de modo a impedir que Nancy e seu amante Víctor possam sair dali, morrendo de inanição, como saberemos em um dado momento do filme.

A carga alegórica, até então rebaixada no filme, ressalta-se neste plano-sequência final para nos falar do recalçamento do trauma a partir do ato de obstrução da saída do esconderijo. A opacidade é, assim, um motivo que atravessa o filme: o ocultamento de uma ferida que insiste em transbordar: as violações aos direitos humanos cometidas na ditadura.

Ainda, o plano-sequência final configura-se como um exercício estilístico que procura trabalhar com a tensão campo/fora-de-campo dos elementos visuais e sonoros. A câmera, posicionada a uma certa distância e a uma altura abaixo da usual (que nos faz lembrar alguns planos dos filmes de Yasujiro Ozu), apanha apenas o tronco de Cornejo. Com um ritmo monótono e angustiante, o plano de maior duração do filme vai acompanhado o paciente trabalho de Cornejo em acumular entulhos junto à porta do esconderijo. Num constante entrar e sair do plano, a figura de Cornejo vai transitando entre o espaço *in* e *off*, coletando os móveis da casa de Nancy para, retornando ao espaço

do plano, os lançar na porta do cativeiro³ onde se encontram aprisionadas suas duas vítimas. Quando vai ao interior da casa, podemos ouvir o som em *off* de Mário pegando uma cadeira, um colchão, uma estante etc.

Aqui são exemplarmente trabalhados os seis espaços fora-de-campo apontados por Noël Burch em seu livro *Práxis do cinema*: os quatro para além de cada uma das margens do quadro – já que Cornejo, além de escapar pelas laterais, à medida em que sai do quadro transborda também acima e abaixo deste –; e outros dois, menos explorados no cinema: o que está além do cenário e o que se encontra atrás da câmera. O espaço além do cenário é justamente o interior do esconderijo/cativeiro de Nancy e Víctor: local abscondito, interstício daquilo que é recalcado, essa espécie de armário embutido é meramente entrevisto durante o filme. Já a zona aquém da câmera coincide com o espaço do interior da casa, para onde Mário se desloca para pegar alguns entulhos da casa recém-invadida e destruída pelas forças de repressão.

De fato, esses dois espaços imaginários – o além-do-cenário e o aquém-da-câmera – guardam uma zona da *irrepresentabilidade*, da opacidade daquilo que não pode ou não deve ser visto dentro do regime de verossimilhança do cinema clássico. Espaços de engendramento da ilusão fílmica, onde se encontra a equipe técnica, eles nos remetem à própria práxis do filme, que é produto do trabalho humano e não um mundo evidente *per se*.

Esta tensão do campo/fora-de-campo, que permeia *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, faz dele um filme exemplificativo daquilo que David Bordwell, a partir de Noël Burch, definiu como “modo de narração paramétrico” (BORDWELL, 1996): aquele em que o exercício do estilo prepondera sobre a condução do argumento. Não se trata mais de contar uma história – ou de, ao menos, contá-la de forma clara, didática – mas de promover um uso dialético de determinada técnica. Segundo Bordwell,

Burch organiza as técnicas fílmicas em parâmetros ou processos estilísticos: as manipulações espaço-temporais da montagem, as possibilidades de enquadramento e enfoque etc. Constrói cada parâmetro como um conjunto de alternativas: às vezes como

3 De fato, ao mesmo tempo em que serve de refúgio à repressão pinochetista, o esconderijo de Nancy e Víctor funciona também como uma espécie de cativeiro, já que ambos ficam sob a permanente vigilância de Cornejo.

oposições (iluminação suave/iluminação intensa, som direto/som mesclado), às vezes como conjuntos (os quinze tipos de emparelhamentos espaço-temporais, as seis zonas de espaço exterior à tela) (BORDWELL, 1996, p. 279, tradução nossa).

A decupagem, portanto, deixa de servir à mera exposição da história para se tornar uma sistemática de organização da forma fílmica. Daí que os parâmetros técnicos assumem a mesma preponderância que a linha argumental na constituição de um filme. No caso de *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, além do parâmetro campo/fora-de-campo, outro bastante recorrente é aquele que procura flexionar as diferentes posições dos atores em relação ao eixo da câmera: oscilando desde uma frontalidade total do rosto, típica do cinema político de vanguarda dos anos 60 (pensemos em alguns *closes* faciais de *A chinesa* (*La chinoise*, 1967, Jean-Luc Godard)) à posição de perfil, nas quais o rosto do protagonista fica destituído de qualquer profundidade. De fato, Cornejo é esse sujeito da platitude psicológica, em cuja psique não conseguimos penetrar porque, de fato, ela nunca existiu.

De *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, poder-se-ia dizer a máxima muito utilizada no cinema político modernista dos anos 60: a de que todo filme de ficção é um documentário de si, na medida em que, através de recursos autorreflexivos (como o olhar do personagem para a câmera), o filme denuncia os artifícios da ilusão ficcional. Dessa maneira, a representação fílmica é problematizada e a incompletude daquilo que se mostra no quadro (pedaços de corpos “mutilados” por planos muito fechados, posicionamentos de câmera que ocultam personagens atrás de outros personagens) aponta para o esgotamento das possibilidades de se expor claramente os danos da História, neste filme da trilogia que retrata – ou, talvez, se recuse a retratar – um dos momentos mais traumáticos da ditadura: o dia do golpe de 11 de setembro.

Se comparado, por exemplo, a *A batalha do Chile* (*La batalla de Chile, primera parte: la insurrección de la burguesía*, 1975; *segunda parte: el golpe de estado*, 1977; *tercera parte: el poder popular*, 1979), de Patricio Guzmán, antológico documentário sobre os últimos dias do governo da *Unidad Popular*, por meio do qual as famosas imagens dos aviões bombardeando o *La Moneda* ficaram gravadas na memória coletiva, pode-se afirmar que *Post mortem* (Post

Mortem, 2010), de Pablo Larraín, opera justamente por um caminho inverso: o da recusa da inscrição de uma imagem forte na retina de seu espectador. Não se trata aqui do registro documental verificativo, que apanha os fatos a quente para expô-los em toda sua potência de *pathos* – estratégia, de resto, recorrente no expressivo *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín –, mas justamente de uma recusa em apreender a evidência do pró-filmico, optando, antes, pela insinuação do elemento fora-de-campo (som e imagem). Em *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, não haverá imagens de caças sobre o *La Moneda*, mas tão-somente o som em *off* de seus rasantes sobre o palácio presidencial.



Figura 2. O exercício paramétrico de exploração dos espaços fora-de-campo.
Fonte: *Post mortem* (Post Mortem, 2010) de Pablo Larraín.

E assim como a decupagem paramétrica, a encenação, em *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, funciona como um exercício estilístico eminentemente analítico: trata-se de, novamente, “fatiar” a representação, desnaturalizando-a; agora pelo emprego do efeito de distanciamento brechtiano (*Verfremdungseffekt*). Todo o filme é permeado por uma atuação desdrama-

tizada, anti-naturalista, cuja matriz pode ser rastreada nas técnicas brechtianas para um teatro épico. Neste sentido, *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, adota uma *mise en scène* radicalmente oposta à expressiva de *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín. É que a crítica à ilusão do espetáculo, que aparece como questão de fundo no primeiro filme da trilogia, parece ser aqui trazida para o plano da forma.

De fato, *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín resvalava numa certa antinomia: tecia uma crítica ao impulso mimético de seu protagonista mas reiterava um modo de encenação ainda tributário da poética aristotélica, em que o ator “encarna” o personagem de modo a provocar justamente um envolvimento do público com esse. A solução encontrada por Larraín para sair desse impasse da *mimesis* e aprofundar sua crítica ao espetáculo enquanto ilusão parece ter sido se apoiar nas ditas técnicas brechtianas⁴.

A “citação” do personagem, no lugar de sua encarnação pelo ator, é uma dessas formas fundamentais de provocar esse distanciamento em relação ao público. A citação é como uma atuação em terceira pessoa, em que o ator antes *mostra* do que interpreta. Pela citação, é como se o ator pronunciasse as falas dos seus personagens “entre aspas”. De fato, em *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, parece haver um intervalo entre o ator Alfredo Castro e seu personagem Mario Cornejo – um distanciamento que, de resto, se aplica a todos os demais atores do filme, funcionando como um programa estético balizador da obra. Essa reificação do gestual contém um germe dialético, que abre as possibilidades interpretativas para o espectador. Como explica Brecht,

uma vez em cena, em todas as passagens essenciais, o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, *tudo o mais que não faz*. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, *de forma que a re-*

4 Brecht não deixa de retomar a crítica platônica ao espetáculo, quando propõe, por meio do distanciamento, que o público rompa com uma certa passividade diante da cena e assumam uma postura ativa e analítica. Segundo o filósofo Eric Havelock, para Platão, “ela [a *mimesis*] é agora o nome da identificação pessoal ativa mediante a qual o público estabelece uma empatia com a representação. É o nome da nossa *submissão* à sedução. Ela não mais descreve a visão imperfeita do artista, seja ela qual for, mas a identificação do público com aquela visão” (HAVELOCK, 1996, p. 4). Cotejando Brecht e Platão, Jameson aponta, por seu turno: “Os ataques de Brecht à empatia da representação, que podem algumas vezes parecer um pouco obsessivos, poderiam muito bem ser reposicionados e reavaliados quando justapostos ao ataque de Platão à arte imitativa (a recitação e atuação de uma cultura ainda essencialmente oral, de acordo com Eric Havelock) na *República*” (JAMESON, 2013, p. 65).

apresentação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma entre as variantes possíveis (BRECHT, 2005, p. 106, grifo nosso)

Nesse sentido, *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, caminha para uma progressiva abertura às interpretações, em relação ao primeiro filme, sendo um momento de passagem entre um regime mimético e um estético. Talvez as ambiguidades do filme não recaiam tanto sobre a temática – está relativamente claro que Cornejo é um tipo desajustado, como Peralta, para tempos igualmente desajustados –, mas sobre a sua própria execução. Além do exercício estilístico paramétrico⁵, a encenação reificada dos atores nos deixa indecisos sobre como avaliar determinadas cenas, como a do choro copioso e inesperado dos protagonistas Mario Cornejo e Nancy Puelma na casa daquele. Segundo Brecht, o distanciamento visa justamente a “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos” (BRECHT, 2005, p. 103).

Ainda, o emprego da citação em terceira pessoa do personagem não deixa de resignificar a questão da relação entre o sujeito-autor e o sujeito-protagonista, já presente em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, pelo emprego estilístico da subjetiva indireta livre. Ali, pudemos constatar que tal emprego do discurso indireto recaía numa “substituição estilística” do olhar delirante do personagem pelo olhar delirante do autor.

Aqui nos parece que o quietismo da câmera de Larraín não mais traz uma certa apatia de seu protagonista, embora Larraín assim o afirme⁶. É que o mimetismo, a analogia de gestos câmera/personagem, é o que parece ter justamente sido colocado em crise pelo autor ao se optar pela técnica do distanciamento. Este crava um intervalo na relação que fora, em *Tony Manero*

5 No modo de narração paramétrico, segundo Bordwell (1996), o autor tende a funcionar muito mais como um operador dialético de diferentes parâmetros. O exercício de estilo paramétrico, portanto, não é propriamente a afirmação da autoria enquanto instância majestática, mas, sim, a conversão do autor numa instância maquinal, operativa. Nesse sentido, se comparada ao “modo de narração de arte e ensaio” (BORDWELL, 1996), por exemplo, em que o autor é uma figura de suma importância, a narração paramétrica representa um rebaixamento de tal figura, implicando num *desatamento* dos sentidos, que já não são dados mais claramente desde uma fonte.

6 De acordo com a entrevista dada por Larraín ao site *Film Comment*, o autor afirma que “o nosso ponto de vista [do filme] é o seu comportamento [de Mario Cornejo] e eu acredito que eles são muito próximos” (LARRAÍN, 2012, tradução nossa). Em nosso entender, é preferível imaginar que essa neutralização da expressividade antes se distribui uniformemente entre a instância enunciativa e seu protagonista, como um projeto estético para o filme, do que se transmite mimeticamente de um a outro.

(Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, figural, analógica e direta: a enunciação fílmica não emula, em *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, um comportamento do seu protagonista, assim como Alfredo Castro não mais “encarna” seu personagem (como o fez em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín) e assim como Cornejo não é mais apenas a figura alegórica que remete a um país em crise. Ele pode até ser isso, mas o estranhamento de sua interpretação causa como que um ruído nessa relação alegórica, que com Raúl Peralta foi direta e cristalina. De fato, Cornejo, da forma como é interpretado, remete muito mais às condições de produção e encenação do filme, ao trabalho do ator, do que a um universo histórico extra-diegético: o do Chile da ditadura. Em *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, é como se a representação se fechasse sobre si mesma, abandonando o elemento referencial – algo que será aprofundado nas estratégias significantes de *No* (No, 2012), de Pablo Larraín.

No: pastiche e ironia

René Saavedra (Gael García Bernal) é um publicitário exitoso, recém-chegado do exílio, procurado pelo coordenador da campanha do “não” à continuidade de Pinochet no poder, conduzida pela *Concertación*⁷ durante o plebiscito de 1988. Saavedra, após alguma resistência, aceita assumir sua condução. Como se sabe, o plebiscito já estava previsto na Constituição decretada pela ditadura em 1980 e referendada por um processo plebiscitário duvidoso, à sua época – o que aponta desde já para o caráter problemático também do plebiscito de 1988 quanto a ser um legítimo processo de abandono do regime ditatorial para entrada na democracia. O plebiscito como procedimento formal que evidencia a transição pactuada chilena é a grande questão de fundo em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, dentro do que Tomás Moulian chamou de processo de “transformismo” (MOULIAN, 2002): passagem do regime ditatorial à democracia, mas com a manutenção das estruturas econômicas e de poder daquele.

7 A *Concertación de Partidos por el no* foi uma agremiação de partidos políticos de centro-esquerda firmada em 2 de fevereiro de 1988, por conta do eminente plebiscito, a ser realizado no dia 5 de outubro daquele ano. As siglas que compõem o agrupamento, destacadamente o *Partido Demócrata Cristiano* (PDC) e o *Partido Socialista* (PS), se unem em torno do “não” a Pinochet e saem do plebiscito como a principal força política do país (MOULIAN, 2002).

De fato, o que há também em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, é uma passagem imperceptível entre dois regimes: o das imagens de arquivo e o das imagens ficcionais. Ao optar por rodar seu filme usando o formato de vídeo *u-matic*, o mesmo utilizado para gravar os anúncios da campanha de 1988, Larraín provoca alguma confusão no espectador, que já não pode distinguir mais claramente o que é o universo diegético e o que é material de arquivo⁸.

A campanha, como se sabe, foi exitosa, com uma vitória de 56% de votos para o “não” – o que redundou na convocação de eleições livres para o ano seguinte, com a vitória do candidato pela Concertação, Patricio Aylwin. A linha editorial da campanha, todavia, gerou grande polêmica à época, já que se optou por “vender” a democracia como um produto, valendo-se de uma estética publicitária que acabou por obliterar o debate sobre as violações aos direitos humanos cometidas durante a ditadura. Sob o *slogan* “a alegria já vem”, que procurava lançar a democracia num horizonte de esperança vindouro, deixando o passado para trás, a campanha pelo “não” é emblemática dos acordos entre a elite partidária da Concertação e o regime de Pinochet, dentro de um processo de transição pactuada à democracia¹⁰.

Saavedra é o primeiro dos protagonistas da trilogia capaz de provocar alguma simpatia no público, a despeito de seu baixo engajamento no combate à ditadura, não sendo propriamente um tipo heróico. Neste sentido, seu acozardamento é muito similar aos de Raúl Peralta e Mario Cornejo, mas deles se afasta radicalmente por não apresentar traços de psicopatia, tão notório nos protagonistas anteriores. A peculiaridade da trilogia está justamente nessa sua

8 Larraín afirma, em entrevista à CNN Chile, em 10 de agosto de 2012, a respeito do formato escolhido para o filme: “A ideia de se filmar em *u-matic* era não haver distinção entre a ficção e o arquivo. O que é arquivo se transforma em ficção e vice-versa” (LARRAÍN, 2012).

9 O grande ideólogo por trás do *slogan* “a alegria já vem” é o sociólogo Eugenio Tironi, que aparece no filme atuando como ele próprio. Tironi, que nos anos da Unidade Popular foi membro do *Movimiento de Acción Popular Unitaria* (MAPU), personificou a figura do intelectual de esquerda “integrado”, que, em dado momento, optou pelo pragmatismo, se engajando no processo de transição estabelecido nos termos pinochetistas.

10 Além do já mencionado *Chile actual: anatomía de un mito*, de Tomás Moulian, em que o autor faz uma crítica radical ao processo de transição chilena e ao “branqueamento” da memória dos traumas da ditadura daí decorrentes, confira-se *Chile, un país dividido. La actualidad del pasado*, de Carlos Huneeus. Apesar da maior complacência deste autor para com o pragmatismo político da Concertação, suas pesquisas de opinião, contidas no livro, apontam para o enorme descrédito da população chilena para com a democracia implantada a partir de 1990, muito por conta de uma percepção de que não houve real ruptura com a institucionalidade implantada pela ditadura. Para uma maior compreensão sobre o realismo político como estratégia de saída possível à democracia, frente às rígidas condicionantes impostas pelo pinochetismo, conferir *Los patios interiores de la democracia*, de Norbert Lechner.

recusa de retratar o tipo heroico – o militante ou a vítima das torturas –, tão caro a alguns outros filmes que falam das ditaduras no Cone Sul.

É, assim, possível pensar nos deslizamentos de sentido irônicos de *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, em perspectiva com outro tipo de discurso de memória mais unívoco: o testemunho da vítima/militante. Segundo Nelly Richard, o testemunho entra, no campo dos usos e abusos de memória, como um discurso totalizante da vitimização/heroificação, que tende a anular qualquer voz dissonante a essa reificação da imagem heroica do militante. E, nesse sentido, o discurso testemunhal seria tão perigoso quanto aquele da transição pactuada da Concertação, também totalizante e que procurou silenciar as vozes que buscavam abrir velhas feridas, em prol de um pretense ambiente de maior estabilidade institucional para a retomada da democracia (RICHARD, 2010).

No entanto, a própria Nelly Richard tece sua crítica ao longa de Larraín tachando-o de uma “paródia pós-modernista”, “um filme que recorre ao simulacro publicitário para conotar o enfraquecimento do significado histórico num mundo relativista e intranscendente” (RICHARD, 2014, tradução nossa). O uso do simulacro suscita, em Richard, o seguinte questionamento: a paródia pós-modernista de *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, ao simular a estética publicitária dos anos 80 com o uso do vídeo *u-matic*, não a replica acriticamente, podendo inclusive reforçar tal estética de forma cínica? Segundo ela, o uso do formato *u-matic* funcionaria como um “operador de anacronismo” (RICHARD, 2014, tradução nossa) que produz um falso reconhecimento do passado no presente e vice-versa.

Em suma, tal artifício seria um logro de fundo conservador, que aplaiaria passado e presente num tempo imobilizado – um eterno presente de pós-transição – e que desconhecera as convulsões sociais por que passou o Chile nesses mais de 20 anos pós-plebiscito¹¹. Não ocorre a Richard, todavia, que se os protestos de 2011 se deram, é justamente porque o neoliberalismo atravessou o Chile desde a ditadura até os tempos democráticos enquanto ideologia do Estado mínimo – e é justamente esse continuísmo que o filme de Larraín resalta com sua mimetização da estética publicitária.

11 Para Richard, o filme, impregnado de um “presentismo”, desconsidera, por exemplo, os protestos estudantis de 2011, quando a reivindicação por ensino público e gratuito procurou romper com a lógica neoliberal de privatização de serviços básicos no país (RICHARD, 2014).

A questão de fundo parece ser mesmo a da “paródia pós-modernista” de que nos fala Richard e que Fredric Jameson define como “pastiche”, justamente por oposição à paródia, esta enquanto estratégia de produção de sentido eminentemente moderna. Segundo o marxista norte-americano,

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e *sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística* (JAMESON, 1996, p. 44, grifo nosso).

Assim, se a paródia tece sua crítica ao *status quo*, à linguagem reificada da comunicação de massa, desde uma posição segura, que acredita num retorno à “saudável normalidade linguística” de uma arte crítica, o pastiche procura, por seu lado, mimetizar aquilo que pretende criticar, abolindo qualquer intervalo entre sua própria linguagem e aquela a ser mimetizada.

Segundo Linda Hutcheon (1991), a crítica pós-modernista opera num movimento de distanciamento que não é mais o da postura modernista – o *Verfremdungseffekt* brechtiano, por exemplo. Não se trata de fazer a crítica desde uma posição externa, de um *locus* de saber marxista que, por meio de um procedimento dialético, desnude as forças econômicas e as disputas de classe por trás dos fenômenos culturais, como propunha o dramaturgo alemão. Pelo contrário, o pastiche atua se imiscuindo na linguagem rebaixada das comunicações de massa, para, a partir daí, tecer sua crítica. Segundo Hutcheon,

talvez o pós-moderno tenha a tendência de explorar, bem como de subverter, mais do que Brecht jamais haveria permitido: ele [o pós-moderno] costuma inserir a posição consumidora de sujeito e depois debilitá-la conscientizando o receptor a respeito das modalidades de representação que atuam no texto (HUTCHEON, 1991, p. 277)

E, de fato, como afirma Renato Luiz Pucci Jr. sobre o pós-modernismo no cinema, “os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionis-

mo clássico e distanciamento modernista” (PUCCI JR, 2006, p. 372). *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, se enquadra no pós-modernismo justamente pela sua proposta de incorporar as imagens esteticamente “degeneradas” da publicidade à sua diegese. Não quer fazer a crítica do cinema hegemônico, como em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, nem quer promover uma autorreflexão sobre o fazer fílmico nos termos brechtianos de *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín. Decide operar com o ilusionismo – na medida em que a mistura de regimes de imagens funciona como um artifício que pretende confundir o espectador – para justamente questionar tal ilusionismo: o Chile de 1988 não prosseguiria vivo no Chile de 2012, pela reutilização das imagens de arquivo junto ao fluxo diegético do filme? O transformismo de que nos fala Moulian não é justamente a permanência desse passado violento no presente?

A avaliação que Idelber Avelar faz do romance do escritor Roberto Santiago, *Em liberdade* (um pastiche da escrita de Graciliano Ramos que conta, em pretenso tom autobiográfico, a hipotética história de vida do autor após sua saída da prisão), é bastante elucidativa do caráter peculiar dessa estratégia de mimetização do pastiche

Mas o que significa “repetição” num pastiche como o de Santiago? Em que medida a repetição representa uma resposta à tarefa da aceitação de um legado? A resposta depende da compreensão de que uma repetição, ao contrário de uma relação de identidade, implica algo singular, sem nenhum equivalente possível (...). Uma repetição só pode ter lugar dentro da diferença: a repetição leva consigo, necessariamente, o imperativo da autodiferenciação (...). Um pastiche não é uma paródia do mesmo modo que uma repetição não é uma identidade, ou que uma diferença não é uma contradição (AVELAR, 2003, p. 168).

Assim também o pastiche de *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, deveria ser compreendido não como uma identidade entre passado e presente, numa relação fatalista de necessidade, que toma o “presente como consequência natural do passado” (AVELAR, 2003, p. 187). O pastiche é mais bem entendido como essa *repetição diferencial* que produz um intencional anacronismo ao recolocar o passado, artificialmente naturalizado pela técnica do pastiche, no

tempo presente. O passado das imagens *u-matic* brota assim como uma presença anômala e incômoda, denunciando uma certa permanência no presente. Retomando Avelar, pela técnica do pastiche

o que se restitui não é a possibilidade de que o presente possa narrar o passado [esta, a técnica da paródia] (...), mas de que o passado possa narrar-se a si mesmo *enquanto passado* no presente, sendo este o pré-requisito para que o presente possa narrar-se a si e ao futuro (AVELAR, 2003, p. 189).

De fato, o que parece estar em jogo é a distinção entre uma leitura alegórica e outra, irônica, do filme. Richard tende a enxergar um certo fatalismo na visão de Larraín, que estaria equalizando o tempo passado e o tempo presente e desconsiderando as fissuras produzidas durante esse intervalo. Essa percepção da história tornada natureza, e que se imobiliza por um olhar melancólico, é típica da alegoria barroca, que tende a ver tudo como degradação e ruína: o mundo como uma grande ilusão intranscendente, decaída (BENJAMIN, 1984).

A leitura teria uma validade para *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, pelo que dele já se falou aqui. Ocorre que em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, a ironia parece ser uma estratégia significativa mais dominante. Ao operar por meio da ambiguidade, a ironia entende que a relação com o passado não é mais direta – daí o emprego das imagens de arquivo: fala-se, em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, não propriamente do plebiscito de 1988, mas das imagens desse plebiscito. A relação intertextual se torna mais relevante, portanto, que o fetiche pelo referencial e que a busca por reconstruir o passado tal qual ele foi. Como afirma Linda Hutcheon sobre a percepção histórica do pós-modernismo, “aquilo que ‘já foi dito’ precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica” (HUTCHEON, 1991, p. 62).

Mas, afinal, o que é a ironia? É esta relação semântica entre um dito e um não dito (HUTCHEON, 2000). Nesse sentido, ela se aproxima da alegoria (um X remetendo a um Y), com a diferença de que a relação entre os dois termos, na alegoria, é de uma inabalável identidade, conforme já se colocou. Ao passo que, na ironia, o trânsito semântico entre os dois termos da significação guarda um intervalo de indefinição, uma “dimensão diferencial” que “mantém

em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela* [a ironia] e *em acréscimo a ela* que permanece não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 98).

À guisa de comparação, podemos pensar, primeiramente, no espelho partido de *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, como essa alegoria que nasce do olhar melancólico, decaído do autor sobre a crise de identidade do Chile pinochetista. Em segundo lugar, em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, temos o micro-ondas, que é introduzido no mercado consumidor chileno na época do plebiscito, e sobre o qual Saavedra fará um comercial. Mas o tratamento dado ao micro-ondas, aqui, não é solene ou alegórico. Ele é mais esse elemento risível, apreendido de uma forma galhofeira e ao mesmo tempo terna pela instância enunciativa: o micro-ondas como esse emblema irônico da modernidade, da passagem de um Chile retrógrado, ensimesmado e militarizado para um Chile da democracia alegre, agora civil e “civilizado”, inserido no mercado global do consumo *high-tech*.

De fato, a chegada do micro-ondas ao país, concomitantemente ao processo de abertura política, como nos é mostrado pelo filme, não deixa de ser abordada desde uma mirada irônica e zombeteira: o deslumbre dos personagens com uma tecnologia hoje já banalizada nos parece um tanto quanto cômica. Essa defasagem anacrônica nos revela quão envelhecido é o sabor da novidade depois de passada a comoção provocada pelo *frisson* das promessas de modernização trazidas pelo consumismo.



Figura 3. Da alegoria do espelho partido à ironia do micro-ondas: a oscilação de sentidos na trilogia de Larraín.

Fonte: *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, e *No* (Pablo Larraín, 2012).

Em última instância, a ironia se manifesta em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, por meio da oscilação do tom do filme, no que diz respeito ao processo de transição: ao mesmo tempo em que os pactos são desnudados e a estética publicitária é apontada como frívola e desmobilizadora, não se deixa de criar uma certa empatia pela trajetória do protagonista René Saavedra. Vencer o plebiscito torna-se um desafio com o qual nós, os espectadores, acabamos nos solidarizando. O próprio tratamento do personagem pelo autor tem muito de irônico, nessa ambivalência que ora o mostra como um publicitário alienado e venal, ora o pinta como uma espécie de herói tímido, que se propõe a ganhar o plebiscito mas se recusando a assumir algum protagonismo.

À guisa de conclusão

Do que se expôs até aqui, é possível depreender como o dissenso se instaura em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, quando o filme opta por uma abordagem irônica do passado. A crítica de Nelly Richard ao filme como exer-

cício memorialístico desmobilizador nos deu prova das divergências que a obra instaura no campo da interpretação. De fato, a relação com o passado parecia bem mais “segura” em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín. A simulação de uma apreensão documental, no primeiro filme, com os *jump cuts* e a câmera na mão, dá como pacífico o universo diegético situado no passado: o ano de 1979 com seus shows de calouro e a repressão da ditadura são fatos cristalinos, que pedem para ser apreendidos pela câmera, apenas. Nesse sentido, a representação não é problematizada, aqui, a um nível tal como será nos filmes posteriores.

O mesmo já não pode ser dito de *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, em que o estatuto de ficção daquilo que se filma é trazido a primeiro plano. A câmera não está mais ali para apreender os fatos a quente; até porque tais fatos são construções fictícias. É como se a instância autoral tomasse distância do mundo diegético, estabelecendo com ele não mais uma relação que se pretenda transparente. Aqui, a representação passa a ser problematizada como essa camada, esse intervalo que se interpõe entre a realidade e sua reconfiguração ficcional. O passado já não está mais à mão, bastando captá-lo. *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, parece finalmente decodificar aquele “duplo grau de irreabilidade” dos filmes de ficção, conforme definição de Marc Vernet.

O filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores) (VERNET, 2013, p. 100).

A solução encontrada por Larraín no segundo filme consiste em se apartar daquilo que é retratado, seja se valendo das técnicas brechtianas de distanciamento, seja desnudando a própria execução do filme por meio do uso reiterativo de determinadas técnicas (o modo de narração paramétrico). Como se viu, isso implicou numa progressiva abertura dos sentidos, consequência da dialética intrínseca à atuação desdramatizada, em que o naturalismo é

substituído por uma atuação ambígua, que chama o espectador para participar da atribuição de sentidos.

Aqui cabe uma observação sobre a filiação do filme *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, à poética brechtiana. Pensada a partir do marxismo, essa poética é fruto de um projeto radical para tempos revolucionários, como queria Brecht. Em última instância, a missão era criar um teatro participativo que revelasse a ideologia burguesa que perpassa as relações sociais. Não sendo Larraín propriamente um cineasta de verve marxista, militante, é de se perguntar quão genuína é tal adesão a uma poética revolucionária. Ora, não se está aqui a exigir um atestado ideológico do autor para certificar a qualidade de sua produção, por certo. Não é o caso de patrulha ideológica. Ao empregarmos o termo “genuíno”, queremos apenas sugerir que o pode estar em jogo aqui – e o que demandaria uma pesquisa mais aprofundada – é um gesto maneirista por parte do autor.

O maneirismo, esta “forma tardia” (OLIVEIRA, 2013) de se fazer cinema, surge nos anos 1980 como resposta ao esgotamento tanto do classicismo quanto da experimentação modernista. Ela tende a se apropriar das fórmulas desgastadas desses cinemas precedentes, numa chave que não é mais inocente, mas que reconhece que tudo já foi feito em termos de linguagem. A compreensão de *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín, como um filme maneirista poderia produzir apontamentos interessantes – e poderia se expandir para uma compreensão geral da trilogia enquanto gesto maneirista, a se confirmar. *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, por exemplo, não quer se filiar também, tardiamente, a uma tradição do cinema moderno, “de arte e ensaio” (BORDWELL, 1996)? *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, vai ser, assumidamente, o único dos três filmes que se reconhece como pastiche, como cópia; e nesse sentido confessa e admite um certo maneirismo seu.

É propriamente no terceiro filme da trilogia que parece ocorrer um salto entre modernismo e pós-modernismo. Não há mais aqui a preocupação com a relação identificação/distanciamento entre espectador e representação. Como vimos, ela permeou os dois filmes anteriores, que tomavam, via de regra, como perniciosa a mimetização, a adesão à ficção – seja à ficção do cinema hegemônico, em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, seja à

ficção *lato sensu* do cinema, em *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín.

Pelo contrário, em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, o pastiche é a própria admissão da mimetização enquanto estratégia de produção de sentidos. Aqui, o autor pode se entregar ao livre jogo da emulação sem maiores pudores: constrói seu filme a partir da colagem, da apropriação do material alheio. Assim, a própria ideia de autoria (também um traço do cinema moderno) é colocada em perspectiva, na medida em que o universo diegético – essa tradução da genialidade do autor, segundo a *politique des auteurs* dos *Cahiers du Cinéma* de fins dos anos 50 – não é mais controlado pelo diretor do filme. Pelo contrário, o filme é “maculado” pelo material de arquivo.

Subsidiariamente, o pastiche retoma aquela relação entre o sujeito-autor e o sujeito-protagonista que perpassa a trilogia: a subjetiva indireta livre em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín – com uma relação mimética que se poderia dizer como que falseada entre ambos, como se viu – e a recusa de tal simbiose entre as duas instâncias, por meio do distanciamento de *Post mortem* (Post Mortem, 2010), de Pablo Larraín. Falseada, em *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), de Pablo Larraín, porque vem na esteira de uma distinção de classes: o autor burguês tratando um tipo marginal como excêntrico, patológico. Mas é certo que em *No* (No, 2012), de Pablo Larraín, a distinção de classes entre autor e protagonista inexiste: Saavedra, como Larraín, é um burguês e um realizador de filmes publicitários¹².

Entre eles não há mais estranhamento e o pastiche é a admissão dessa aproximação das condições de ambos: as imagens produzidas por Saavedra se confundem com aquelas produzidas por Larraín. Mas o pastiche, somado à ironia, não deixa de desautorizar também a ideia de um gênio criativo: Saavedra não é propriamente o sujeito do saber que, de posse de sua racionalidade, toma decisões assertivas. Pelo contrário, ele vacila boa parte do tempo e age de um modo pueril. Ele não está propriamente no controle (de fato, essa relação entre o sujeito-autor e o sujeito-protagonista, na trilogia, permite um maior aprofundamento em estudos vindouros).

12 Pablo Larraín é filho de Hernán Larraín, um eminente senador pelo partido conservador *Unión Demócrata Independiente* (UDI), saído das fileiras pinochetistas; sua mãe, Magdalena Matte, foi ministra do governo Sebastián Piñera. Também a empresa produtora de Larraín, *Fábula*, se dedica à realização de filmes publicitários.

Para atender os objetivos elencados na introdução basta, por ora, assinalar que com o pastiche e a ironia, o último filme da trilogia se abre para maiores interpretações e os dissensos daí decorrentes. Nossa análise procurou apontar o caminho até se chegar num tal dissenso, passando pela avaliação dos dois filmes anteriores: a trajetória entre a alegoria e a ironia, ambas relações de sentido que operam entre dois significantes, mas de formas distintas – mais e menos fechada, respectivamente. Entre elas, o distanciamento como esse intervalo, essa suspensão entre dois polos.

A análise da linguagem não se aparta da dimensão da memória, por certo, já que essa se efetiva justamente naquela. É na matéria de expressão fílmica e na sua sintaxe que se poderia identificar a relação que o autor estabelece com a memória dos tempos da ditadura – ou, mais propriamente, com a pós-memória. Esse conceito, desenvolvido por Marianne Hirsch, apreende o fenômeno de rememoração imaginativa de um trauma social por uma geração que não o vivenciou, mas que sucede imediatamente a geração vitimada por uma tal violência. A pós-memória é assim “um tipo de memória poderosa e muito particular, precisamente porque a conexão com seu objeto ou fonte é medida não através da recordação, mas pela inversão imaginativa e criativa” (HIRSCH apud RAMÍREZ, 2010, p. 48, tradução nossa).

Portanto, pelo conceito de pós-memória, pode-se entender como eminentemente imaginativa, e não rememorativa, a relação do autor com um passado não vivido por ele. E, de fato, os filmes de Larraín escapam ao tom heroico, à rememoração que oscila entre o vitimizante e o triunfante. Não há ali testemunhos da militância e da tortura, mas relatos sobre tipos menores, acovardados, e mesmo coniventes com o terrorismo de Estado. Isso, por certo, desperta um certo incômodo, quando se espera algum acerto de contas com o passado de arbítrio que se espalhou na América Latina nos anos 60 e 70, com as ditaduras civil-militares. Mas o que parece estar em discussão nesses filmes, com todas as contradições e ambiguidades a eles inerentes, é a atuação ou, antes, a não-atuação do sujeito-médio durante os tempos da ditadura.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2002.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. Lisboa: Estampa, 1973.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papirus, 1996.
- HUNEEUS, C. *Chile, un país dividido: la actualidad del pasado*. Santiago: Catalonia, 2003.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LARRAÍN, J. *Identidad Chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- LARRAÍN, P. *Entrevista à CNN Chile*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=p-5JDulbgIn0. Acesso em: 16 nov. 2015.
- _____. *Entrevista ao site Film Comment*, publicada em 19/04/2012. Disponível em: <http://www.filmcomment.com/entry/projecting-the-past-an-interview-with-pablo-larrain>. Acesso em: 16 nov. 2015.
- LECHNER, N. *Los patios interiores de la democracia*. Santiago: FLACSO, 1988.
- MOULIAN, T. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.
- OLIVEIRA Jr., L. C. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PUCCI Jr., R. L. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- RAMÍREZ, E. “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura”. *Revista Aisthesis*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 47, p. 45-63, 2010.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RICHARD, N. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

_____. *Memoria contemplativa y memoria critico-transformadora*. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformado-ra/675>. Acesso em: 16 Nov. 2015.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 2012.

VERNET, M. “Cinema e narração”. In: AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2013. p. 89-156.

Referências Filmográficas

A BATALHA do Chile, primeira parte: a insurreição da burguesia. Direção: Patricio Guzmán, 1975. DVD, Rio de Janeiro: Videofilmes, preto e branco, 97 min, NTSC, 2005.

A BATALHA do Chile, segunda parte: o golpe de Estado. Direção: Patricio Guzmán, 1977. DVD, Rio de Janeiro: Videofilmes, preto e branco, 88 min, NTSC, 2005.

A BATALHA do Chile, terceira parte: o poder popular. Direção: Patricio Guzmán, 1979. DVD, Rio de Janeiro: Videofilmes, preto e branco, 80 min, NTSC, 2005.

A CHINESA. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1967. DVD, São Paulo: Silver Screen, colorido, 98 min, NTSC, 2009.

NO. Direção: Pablo Larraín. Brasil, 2012. DVD, São Paulo: Imovision, colorido, 117 min, NTSC, 2012.

OS embalos de sábado à noite. Direção: John Badham. EUA, 1977. DVD, São Paulo: Paramount, colorido, 118 min, NTSC, 2011.

POST mortem. Direção: Pablo Larraín, 2010. DVD, Nova Iorque: Kino Lorber, colorido, 98 min, NTSC, 2012.

TONY Manero. Direção: Pablo Larraín, 2008. DVD, Nova Iorque: Kino Lorber, colorido, 98 min, NTSC, 2012

MEMÓRIAS DA DITADURA CHILENA NO FILME BRASILEIRO A COR DO SEU DESTINO (1986)

Júlio César Lobo¹

Para

Ismail Xavier

Moacyr Cirne e

Ferreira Gullar

Aquela geração de jovens políticos tinha uns dez anos menos que eu. Minha revolta se curtiu no triângulo familiar, nas lutas para ter os amigos que quisesse, escolher a carreira que me parecesse melhor, chegar em casa mais tarde. Esses jovens se chocam na adolescência com um problema inédito para nós: a ditadura militar [...]. Alguns não tinham tido nem sua primeira namoradinha e já estavam inscritos numa organização. Lembro-me de Dominginho, o mais doce e inteligente de todos, que vinha com sua sacolinha de plástico, às vezes com um revólver calibre 38, às vezes com um conjunto de documentos sobre o foco guerrilheiro.

¹ Autor do livro *Cinema e sociedade no Brasil*: análise de mensagens (EDUFBA, 2015), dentre outros ensaios. Doutor em Estética do Audiovisual pela Universidade de São Paulo, com a tese Rede de representações: configurações do correspondente estrangeiro em situações de comunicação intercultural no cinema internacional, 1968-1988. Professor-titular aposentado do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: jclobo2000@yahoo.com.br

- *Dominguinho, por que é que você não compra um álbum e não vai colecionar figurinhas? Por que você não arranja uma namoradinha e vai acaricia-la num banco de jardim?*
- *O que é isso, companheiro?*
Fernando Gabeira, O que é isso companheiro?, 2009.

Introdução

O objetivo desse artigo é analisar o filme brasileiro de ficção *A cor do seu destino*, (1986, dir. Jorge Duran), destacando os modos pelos quais ele dramatiza as consequências do golpe de Estado no Chile em 1973 na formação de um adolescente de classe média, chileno, vivendo no Rio de Janeiro, cujo irmão mais velho, um militante clandestino, foi executado no governo de Augusto Pinochet. Para a consecução do nosso objetivo buscamos evidenciar como a dramaturgia desse filme internaliza elementos fundamentais da Psicologia da adolescência ao passo em que evidencia o gradativo e justificado processo de conscientização política do protagonista, mobilizando-o, afinal, a voltar ao Chile para uma participação mais efetiva na luta pela redemocratização daquele país latino-americano.

A disposição dessa narrativa, com acessos intermitentes a fatos da memória dele, tornou pertinente o destaque para a análise das funções dramáticas do *flashback*. Busca-se nessa proposta a articulação de uma análise fílmica (interpretação, montagem, edição, fotografia, trilha sonora etc.) associada à ênfase na discussão contextualizada do seu “conteúdo” (enredo). A lembrança constante do irmão mais velho, principalmente durante a infância do protagonista, através de *flashbacks*, sonhos e devaneios, lembrança essa associada a fatos das crises da adolescência, fá-lo progressivamente tomar uma consciência política, até então, desprezada, fazendo com que, ao final, ele prometa partir para uma ação efetiva contra a ditadura no próprio Chile.

Esse filme brasileiro de ficção, a partir das suas sequências iniciais, incorporando fragmentos de um documentário famoso – *A batalha do Chile parte I* (1976), de Patricio Guzmán -, pretende, através da rememoração frag-

mentada dos momentos mais sangrentos da instalação da ditadura militar em um país do Cone Sul, evidenciar os instantes decisivos na formação da personalidade do protagonista, na configuração do adolescente, ou de um adolescente vivendo no Rio de Janeiro nos anos 1980, como um agente de reforma social, como se verá ao final dessa narrativa.

A justificativa principal para o enfoque proposto deve-se ao fato de que se trata de pura ficção - e não uma adaptação de memórias ou de livro-reportagem. Sendo assim, achamos mais pertinente analisar a estruturação de seu roteiro a partir de aspectos específicos da construção de sua personagem principal mais do que na busca de correspondências pontuais ficção *versus* realidade imediata.

Chile, 1971-1973; Brasil, 1986

Tela de televisão: imagem em preto e branco de Salvador Allende, quando presidente do Chile, discursando. Locutor em voz *off* informa que, no início do ano de 1971, a popularidade desse mandatário havia aumentado. A sequência seguinte é no Estádio Nacional, com Fidel Castro presente, e Allende tornando pública a estatização de grandes empresas internacionais. Assim começa *A cor do seu destino* (Rio de Janeiro, 1986), de Jorge Duran. A narração em voz *off* dá lugar a um solo de guitarra (a cargo de Heitor TP), elemento sonoro que, doravante, vai marcar as passagens “brasileiras” desse filme. Após aproximadamente dois minutos, corta-se para o interior de um apartamento e sabe-se quem está assistindo àquele documentário. Na verdade, trata-se de um trecho do programa *Chile* (dir. Walter Salles Jr.), produzido pela Video-filmes. Voltam as imagens do televisor relativas aos meados de 1972: trechos de reportagens em que setores da classe média chilena vão às ruas protestar contra o governo, principalmente com relação à falta de alimentos. Para o locutor da narração do citado documentário, essas pessoas, representantes dos setores mais conservadores daquele país, são parte do concerto das “estratégias desestabilizadoras” do governo da Unidade Popular, que, em maio de 1973, conseguiria 43 por cento de votos nas urnas. Mais adiante, informa-se que, em setembro daquele ano, tivera início em Valparaíso o levante militar que deporia Allende, concluído com o bombardeamento do Palácio de La Moneda.

Voltam à cena as imagens da televisão: flagrantes famosos do assassinato de um repórter-cinematográfico, que somente para de filmar isso após receber o terceiro tiro, que o leva ao chão. Em seguida, tem-se a posse presidencial do general Augusto Pinochet em 11 de setembro de 1973. Essa sequência é encerrada quando o locutor-apresentador do programa *Chile*, o jornalista carioca Roberto D'Ávila, refere-se ao terrorismo de Estado implantado naquele país a partir daquela data. O último plano dessa sequência de documentário é assinalado por um letreiro, identificando o responsável pela direção de arte de *A cor do seu destino*. Esse detalhe técnico – uma superposição de registros narrativos – sugere, logo de início, uma extrema vinculação entre o documentário-base do programa de televisão e a ficção que vai se desenrolar. Uma vinculação que pode ser lida também como inspiração, homenagem ou recriação.

Logo após a citada superposição, têm-se mais imagens – sem o áudio original, acompanhadas, na trilha sonora de estúdio, por acordes estridentes de guitarra-, mostrando o Estádio Nacional, palco do discurso acima de Allende, cheio de presos ao tempo em que se veem também imagens das barricadas no centro de Santiago com a respectiva repressão militar. Tem-se mais um plano de Paulo assistindo ao citado programa. A tomada se amplia do rosto dele para a mesa de jantar do apartamento. Vemos o pai dele, Victor (Franklin Caicedo), que tem mesmo nome do seu primogênito, lendo o *Jornal do Brasil* enquanto sua mãe (Norma Bengell), brasileira, folheia o “Caderno B” daquele extinto matutino carioca. O pai observa silenciosamente uma manchete de página: “Onda de protesto deixa um morto e 50 feridos em Santiago”. O casal denota ter estado pouco interessado no programa da televisão porque, se saberá depois, a rememoração, mesmo midiática, dos tempos pós-Allende, não o interessa no momento: o chefe de família é um exilado político chileno.

Sendo assim, os quase quatro minutos do programa *Chile*, de Walter Salles Jr., são uma espécie de resumo do contexto do passado, no Chile, e do presente, no Brasil e também naquele país vizinho, em torno do qual a narrativa ficcional, que se segue, girará. Aqui temos um exemplo bem pontual do uso da mídia – mais propriamente o cinejornalismo – como uma fonte para a memória histórica. Para sermos mais precisos, aqueles quase quatro minutos estão ali mais para informar ou relembrar o público de *A cor do seu destino*, em

1986, do que para informar o protagonista desse filme, um adolescente nascido no Chile e que veio para o Brasil aos seis anos de idade.

Na verdade, a narrativa que se seguirá no drama *A cor do seu destino* estará mais centrada na subjetividade de Paulo com relação a episódios familiares seus do que na objetividade dos fatos sumariamente arrolados nos trechos do documentário de Walter Salles Jr.

1986: ditadura lá, redemocratização aqui

Paulo mantém-se quieto em seu canto. O telefone toca: é do Chile. O pai do protagonista conversa com o seu irmão, Jaime: a filha deste, Patrícia (Júlia Lemmertz), 18 anos, havia sido presa ao protestar publicamente contra o assassinato de um professor seu pela ditadura local. Há uma certa tensão no casal com essa notícia diante dos precedentes, que o levaram a se exilar no Brasil. Há constantes contraplanos de Paulo, ouvindo a conversa de seu pai sem entender bem o que se passa, nem nós também. Quando Paulo é informado do que se falara ao telefone, ele diz agressivamente que ela, a prima, de quem se lembra vagamente, deveria ser uma pessoa bastante burra “*prá* entrar numa dessas”. A mãe chama a atenção dele para não falar do que não sabe. A resposta dele é taxativa: “Eu não queria morar num lugar desses nem a pau”. A mãe retruca, indagando incisivamente: “Por que você fala tão mal do lugar em que você nasceu?”

As mudanças de reflexão que vão ocorrer no protagonista de *A cor do seu destino* com relação ao passado de seus pais e de seu irmão são construídas muito lentamente a medida em que as suas lembranças, principalmente aos seis anos de idade, do seu jovem irmão Victor (Chico Diaz) vão ficando frequentes e mais nítidas. A visão dessas cenas recorrentes, algumas que teriam ocorrido, ou seja, em *flashback*, outras associadas a sonhos e a pesadelos, é, de certa forma, marcada para o espectador pelos ruídos de ventos fortes, associados a pequenos trechos melódicos (trilha de David Tygel) em flautas em dó e em sol, simulando o som de flautas “andinas” (executadas por Danilo Caymmi). Esse é o *leitmotiv* que introduz a quase totalidade das 15 sequências em que Victor aparece. Vale lembrar que, em geral, registra-se sete funções para o uso do *flashback* no cinema (TURIM, 1989), sendo que, no filme em

pauta, torna-se mais nítida aquela relacionada com a obsessão com o passado: “O *flashback* está intimamente ligado à maneira como o cinema pensa poder traduzir os mecanismos psíquicos das personagens, bem como ao efeito psicológico, que daí resulta para o espectador” (NACACHE, 2010, p. 76).

Sonho, desenho e sintoma

O enredo começa a se desenvolver propriamente mais ou menos aos nove minutos de filme quando se tem a primeira imagem de uma estrada de barro, a qual é superposta ao desenho [de divagação, consequência do sonho] que o protagonista faz durante uma prova e que não se presta à avaliação. O áudio introduz efeitos, que procuram dar conta de uma ventania. De certa forma, esse som funcionará como uma espécie de *leitmotiv*, introduzindo a deixa para suas memórias da infância no Chile, início de sonhos ou pesadelos ou meditações/desejos sobre o país natal dele. Do desenho corta-se para estrada sinuosa [esboçada o desenho durante prova]. A tosca representação gráfica de uma estrada, de certa forma, é um registro de um sonho que ele tivera e ilustra também uma teoria freudiana: “Parte da dificuldade de se contar um sonho decorre do fato de termos de traduzir essas imagens em palavras. O sonhador nos diz com frequência: ‘Eu poderia desenhar o que sonhei, mas não sei como relatá-lo’” (FREUD, 2014, p. 119). Essa espécie de tradução é “a terceira realização do trabalho do sonho”, considerada pelo citado pensador como aquela que é “a mais interessante psicologicamente”, pois, no seu entendimento, “imagens visuais não são a única forma na qual se convertem os pensamentos, mas elas são, por certo essencial, na formação do sonho (FREUD, 2014, p. 236).

O mencionado desenho que Paulo faz durante uma prova é apenas um dos sinais do impacto nele mesmo de um certo sonho. Mais adiante, enquanto alguns colegas seus elaboram um trabalho em equipe, ele dorme e sonha: madrugada, Paulo, aos seis anos, andando sozinho pelo corredor, chama pelo irmão, Victor, que está guardando panfletos em mochila, e lhe diz carinhosamente que, “olhando-me assim, parece que você viu um fantasma”. O menino pergunta o que ele recolhe ao que Victor responde tratar-se de um segredo. Ele pede a mochila ao militante. Põe-na nos ombros. “Sou forte como você”, diz orgulhoso. Esse é um dos momentos mais intensos na representação da forte ima-

gem que o primogênito tem sobre o caçula, chamado de “Rei do meu coração”. O sonho se interrompe bruscamente porque a namorada de Paulo o acorda. Ela nota que ele está chorando, consequência de um pesadelo: “Sonhei com meu irmão. Vou me ferrar”. Aqui, aponta-se para a relação entre sonho e angústia.

Esse sonho de Paulo, à tarde, estudando com colegas, parece retomar aquele que o fizera desenhar uma estrada em vez de responder aos quesitos de uma prova, comprovando que “múltiplos sonhos em uma mesma noite costumam ter, todos eles, o mesmo significado e indicam o empenho por lidar de cada vez melhor com um estímulo de intensidade crescente” (FREUD, 2014, p. 239). Além disso, tem-se também o aspecto da reverberação dos sonhos: “Sabemos que o estado de espírito em que despertamos de um sonho pode se estender pelo restante do dia; médicos já observaram casos em que uma doença mental teve um sonho como ponto de partida, retendo uma ideia delirante, originária desse mesmo sonho [...]” (FREUD, 2014, p. 113).

Novo sonho de Paulo. Há um corte seco, e temos então o mesmo Paulo menino correndo, ainda de pijama, numa estrada na periferia de Santiago pela manhã ao encalço do irmão, que já se encontra ao longe numa bicicleta. A despeito dos cortes secos, temos a impressão que essa sequência é a continuação da anterior, suposição que encontra amparo teórico: “Um breve sonho inicial com frequência relaciona-se com o sonho principal pormenorizado, quer lhe sucede à maneira de uma introdução ou da exposição de um motivo” (FREUD, 2014, p. 239) Voltam os sons de flauta “andina”, que, doravante, serão recorrentes quando a ambientação for o Chile, juntamente com ruídos de ventania. Paulo grita. Victor desce da bicicleta, acena, dá um *tchau* e segue seu caminho. Segundo a interpretação simbólica dos sonhos, tal como formulada na teoria psicológica freudiana, sabe-se que [...] “no sonho, partir em viagem significa morrer. Quando uma criança pergunta pelo paradeiro de um morto, de quem sente falta, é costume dizermos que a pessoa falecida foi viajar. [...] Também no cotidiano é corriqueiro falarmos em ‘última viagem’ (FREUD, 2014, p. 217-218).

Numa sequência mais adiante, à noite, Paulo detém-se em frente ao Consulado do Chile. Vê que o cônsul está de partida, posta-se em frente ao portão desse prédio como se fosse tentar impedir a saída do carro. Permanece assim por segundos e vai embora. A sequência seguinte traz novas imagens do

Chile, mais propriamente de montanhas, que circundam a capital, e neve. Mais um sonho. Dessa vez, o irmão morto surge com o protagonista já adolescente, no presente da narração, em suma. Afetos. Há uma série de gestos de carinhos do mais velho para o caçula, mostrando a atenção do roteiro para um aspecto importante da afetividade da criança.

Mídia e memória histórica

A frequência das sequências de sonhos de Paulo com Victor é também uma espécie de ilustração dramatizada dessa tese: “Quando alguém perde um de seus parentes mais queridos, os sonhos que essa pessoa tem por algum tempo são de um tipo especial em que a consciência dessa morte estabelece um notável compromisso com a necessidade de trazer de volta à vida o ente querido” (FREUD, 2014, p. 252). O fato é que os sonhos constantes de Paulo com Victor fazem com que ele, aparentemente pela primeira vez, procure obter com seu pai informações sobre o primogênito.

Em casa, Paulo escuta escondido diálogos dos pais sobre o que poderia estar acontecendo com a prima Patrícia no Chile de Pinochet. Há uma televisão ligada, mas num canal que se encontra fora do ar. Tem-se uma pintura em transparência, remetendo ligeiramente ao irmão morto do protagonista, que é afixada à frente da tela do aparelho. A luz do tubo cinescópico produz vazamentos na imagem no lugar dos olhos. Essa colagem sinalizaria como uma espécie de protesto visual de Paulo ao documentário da abertura? Era essa a pessoa que ele desejaria ter visto no documentário da televisão?

Flashback: Paulo sonha com o irmão, vindo de não se sabe onde, no meio da noite, apenas para acariciar os seus cabelos. No dia seguinte, ao seguir no carro do seu pai para o colégio, esse adolescente volta a criticar o governo Allende, quem lutou por ele e diz agressivamente que a Unidade Popular chilena era “a maior bagunça”. Aproveitando o embalo, ele indaga sobre o irmão morto – sobre quem seus pais mantêm um silêncio – ao que Victor-pai responde que ele era um dirigente estudantil com ideias socialistas, como o mesmo tinha sido:

- Por que mataram ele?
- Por pensar.

- Só por isso?
- Ditadura militar é assim.
- Entendi.

Paulo sonha que, quando criança, em uma determinada noite, Victor vem lhe fazer um carinho. Pelo o que os sonhos, pesadelos e lembranças de Paulo revelam parece que somente o seu irmão era a pessoa que lhe dava atenção afetiva. O fato é que as demonstrações de afetividade do irmão mais velho pelo mais novo se encaixam nas teorias psicológicas: “Para a maioria das crianças, entre oito anos e meio e 10 anos, o problema é quase exclusivamente o de *ser amada* – de ser amada pelo que se é. A criança até essa idade ainda não ama: ela corresponde com gratidão e alegria ao fato de ser amada” (FROMM, 2015, p. 50). O retorno ao estado desperto de Paulo é marcado pela contemplação que ele faz de uma foto do Palácio de La Moneda em chamas. Ele a queima. A destruição dessa memória emoldurada da morte de Allende por parte do protagonista encontra explicação na psicologia do adolescente: “Quando o adolescente não se sente livre para expressar abertamente a sua cólera contra o ofensor, ele, tal como o adulto, irá dirigi-la contra uma pessoa ou um objeto qualquer (JERSILD, 1973, p. 265). É claro que isso aplica também a alguns adultos...”

Aproximadamente aos 30 minutos de narrativa, tem-se o que acreditamos ser um flashback, acionado pela memória de Paulo: agora, há muita ação com jipes militares parando à frente de sua antiga morada em Santiago. Soldados e oficial invadem aquela residência em meio à madrugada. O menino Paulo tem a sua boca tampada por um militar, que o segura pelas costas. Victor fora levado embora arrastado pelos cabelos, tendo antes queimado vários panfletos para espanto de seu irmão caçula. A memória histórica – a morte de Allende – funde-se à memória da criança Paulo. Para Turim (1989, p. 2) se o flashback nos fornece imagens da memória e arquivos pessoais do passado, ele nos fornece também imagens da história, o passado recordado e compartilhado: “De fato, o flashback no filme frequentemente funde dois níveis de lembrança do passado, fornecendo à experiência singular relembrada e ficcional de um indivíduo uma história sociopolítica ampla”. No caso de *A cor do seu destino*, há um entrelaçamento entre mídia, memória e História.

Rio de Janeiro, anos 1980, Paulo adolescente. Solos de guitarra. Ondas na praia do Flamengo. O protagonista as contempla. Ele está ao centro na parte mais inferior da composição numa proporção de aproximadamente 1/12 da tela, ou seja, a representação de uma figura diminuta – que é como ele se sente após encontro com a namorada, que é compartilhada, contra sua vontade, com um professor dela (Antônio Grassi) – diante da imensidão da Baía da Guanabara. *Fade in*. Cordilheira dos Andes na metade da tela, com uma fusão, que ocupa brevemente metade do “oceano”, remetendo à parca memória que ele tem do Chile. Vem à sua mente a lembrança do irmão, relaxado, deitado no chão, cantando em espanhol. O ruído de ventania – que quase sempre se associa ao *leitmotiv*, que introduz sonhos, pesadelos e *flashback* – é visualizado pelo balançar das cortinas da sacada da casa. Volta à imagem de Paulo na praia para confirmar a função de lembrança evocada. Mais solos de guitarra, que fecham essa sequência de devaneio. Talvez não fosse muito temerário apostar numa linha de pensamento em que o choque afetivo pela súbita traição amorosa teria uma “compensação” (positiva) nas boas lembranças – que são a maioria – de seu irmão mais velho, nas lembranças do carinho, que ele lhe dedicara.

Após tantos sonhos – alguns pesadelos – e tantas rememorações e desiludido com a namorada, Paulo diz para a mãe – o que vai se tornar uma ideia-fixa até o término da narrativa – que quer voltar ao Chile, não nas férias escolares, mas para lá residir, o que parece para ela pouco motivado. Ato contínuo, começa a aborrece-la, querendo saber como ela conheceu o pai dele etc. Paulo continua indagando mais e mais até associar o destino fatal de seu irmão com a possibilidade da repetição disso com a desconhecida prima. A instância narradora não tem pressa em colocar a chamada conscientização política na cabeça do protagonista. Mais adiante, em frente ao Consulado do Chile, veremos grupos de manifestantes contra ditadura naquele país, ato que conta com a participação dos pais dele. Aqui, indiretamente, a instância narradora compara o Chile de Pinochet com o Brasil de 1986 – segundo ano do governo José Sarney –, uma vez que não há repressão àquele ato. De certa forma, agindo assim, ficou suprida uma eventual falta de uma sequência em torno da visão da estrangeira recém-chegada sobre o país de exílio.

Atormentado por várias crises, Paulo encontra no desenho, na pintura e na escultura momentos de distensão ao tempo que, neles, volta e meia, busca representar o que se lembra do Chile –os Andes, neve e rostos do irmão assassinado. Antes de constatar o triângulo amoroso, ele já havia sido levado a desconfiança daquela situação desagradável – para ele – por seu melhor amigo, Raul (Marcos Palmeira), que sugerira que ele desse “uma conferida” no boato. É possível que Paulo não tivesse levado muito a sério a insinuação do amigo devido a um certo senso comum a respeito do relacionamento docentes-alunos durante a adolescência, uma vez que, em geral, “[o]s professores servem como modelos de comportamento ético e antiético. As regras da sala de aula e as reações com os pares na escola transmitem atitudes em relação à trapaça, mentira, roubo e considerações pelos outros” (SANTROCK, 2014, p. 257). Segundo esse mesmo autor, “a atmosfera moral é criada pelas regras da escola e da sala de aula, pela orientação moral dos professores e administradores da escola e pelo material dos textos”.

O modo como as intervenções artísticas do protagonista são acionadas – quase imediatamente a situações de tristeza, raiva ou desconforto –, de certa forma, aponta para uma ilustração daquilo que se conceitua como sublimação: “Um mecanismo de defesa no qual impulsos sexuais inaceitáveis ou agressivos são inconscientemente canalizados para modos de expressão socialmente aceitos”, consequentemente “os impulsos e energias inaceitáveis são redirecionados para comportamentos novos, aprendidos, que indiretamente fornecem alguma satisfação para os instintos originais”. A isso se acresce que, “além de permitir a substituição de satisfações, essas saídas parecem proteger os indivíduos da ansiedade induzida pelo impulso original” (APA, 2010, p. 879).

Cena traumática: a prisão de Victor

Flashback: interior, noite, veem-se perfis de dois soldados, portando metralhadoras, invadindo a casa deles no Chile. Paulo criança nota o irmão recolhendo rapidamente papéis da Unidade Popular para serem queimados. Um civil amordaça o garoto. Outro paisano grita para Victor com folhetos em que está escrito *NO AL FASCISMO. ABAJO LA DICTADURA!*: “Não seja imbecil! Não se sacrifique inutilmente. Isso pode ficar entre você e eu. Ninguém saberá.

Diga-me os nomes dos seus companheiros, e iremos embora”. Torturam pai e irmão à frente da criança. O convite à delação de companheiros de insurgência será repetido, em pesadelo, quando o protagonista se encontra hospitalizado próximo ao final do filme. O irmão dele é levado por policiais.

No dia seguinte à ocorrência do trauma acima, Paulo abruptamente fala para a sua mãe que quer voltar para o Chile, de onde saiu quando criança. Não se tem até então qualquer dramatização que sirva como motivação para essa vontade. Paulo percebe claramente um dos elementos que mostram que ainda é o adolescente, que depende dos pais, inclusive legalmente, e não o adulto, que era seu irmão. Menor de idade, precisa da autorização dos genitores para embarcar bem como do dinheiro dele para as despesas. Em duas oportunidades, o pai nega-lhe ambos. Na última vez, ele chega a ofender o genitor diante da resistência dele à sua ideia. Como a psicologia do adolescente já defendeu, “[...] para o filho, o pai incorpora toda a pressão social suportada a contragosto; o pai impede-lhe o acesso ao exercício da própria vontade, ao prazer sexual precoce e, no caso de bens familiares comuns, ao gozo desses bens” (FREUD, 2014, p. 277).

A mãe de Paulo atribui a inconstância do estado emocional dele pela proximidade de mais uma celebração católica anual pela passagem do óbito de seu irmão ao que ele a rebate agressivamente: “Meu irmão ficou jogado lá, e ninguém se importa com isso. Você acha que uma missa por ano é suficiente. *Prá mim, isso é burocracia*”. O fato é que Paulo vai à missa em memória do primogênito. Durante a homilia, o celebrante compara o Chile de “hoje” com o Brasil “de ontem”. Em momento de cochilo durante esse evento, vêm à lembrança do protagonista imagens de policiais de bicicleta, perseguindo o irmão, que pula um muro e, assim escapa à prisão. O sucesso dessa empreitada de Victor – dentro do sonho de Paulo – é uma tradução audiovisual dessa tese: “[t]odos os sonhos são sonhos infantis; todos eles trabalham com o material infantil, com os impulsos psíquicos e os mecanismos infantis” (FREUD, 2014, p. 288). Em outro ambiente, ainda no Chile de Pinochet – mais um sonho do protagonista-, tem-se um policial à paisana, pedindo que Victor filho delate companheiros em troca de sua liberdade. Isso em frente aos pais dele e de Paulo. O pai deles também é espancado pelo meganha, que cinicamente diz: “Tal pai, tal filho”, “bandido”. O protagonista desperta assustado durante a homilia.

O dia seguinte de Paulo é marcado por duas coisas: cronologicamente, a primeira diz respeito ao término do seu namoro ou do triângulo amoroso involuntário. Em casa, ele recebe a notícia de que a prima, que havia sido detida em Santiago do Chile, chegou ao Rio de Janeiro e vai ficar com ele por uns tempos. Tão logo a conhece, Paulo a sobrecarrega de perguntas, revelando um misto de curiosidade - sobre o que ela teria feito no Chile para ter sido presa - e uma certa vaidade de ser parente de uma militante. Esse dilema às vezes é traduzido por uma atmosfera de tensão e agressões verbais dele à recém-exilada até que ele confessa estar querendo saber indiretamente o que poderia ter acontecido a seu irmão. Com a passagem do tempo e a criação de um ambiente de afetividade entre os primos, Paulo acaba por verbalizar algo que pode nos indicar o motivo para tantos pesadelos: “Quando me recordo de Santiago, só vejo montanhas e neve. Às vezes, lembro de meu irmão. Como se eu pudesse ter feito algo por ele e não fiz”.

O que uma criança de seis anos – ou seja, nos anos pré-escolares - poderia ter feito contra a ditadura de Pinochet e associados? Segundo Santrock (2014, p. 46-47), durante essa época, a chamada segunda infância, as crianças “aprendem a se tornar mais autossuficientes e a se cuidarem. Elas desenvolvem prontidão para a escola (seguir instruções, identificar letras) e passam muitas horas brincando e com os amigos”. Era isso que Victor-filho fazia aos seis anos. Para Anna Freud (1982, p. 60), por exemplo, “o ego de uma criança de tenra idade vive ainda de acordo com o princípio do prazer; muito tempo decorrerá até que ela esteja treinada a suportar a ‘dor’ [...]; a criança é fisicamente impotente para fugir, e seu entendimento ainda está limitado demais para ver o inevitável à luz da razão e a ele se submeter.

A voz do morto

Decorrida aproximadamente uma hora de filme, o protagonista confessa à prima a síntese daquilo que estamos acompanhando desde o momento em que decidiu interpor-se à saída do cônsul chileno do seu trabalho: “Estou me sentindo um quebra-cabeças. De repente, a minha cabeça fica cheia de cores, sons. Para que servem? Para onde vão? Não sei, não tenho a menor ideia”. E não é para menos: as aulas no seu colégio parecem desinteressantes, a garota

que ele ama– e que garante também amá-lo – está apaixonada pelo professor (que é casado, não quer se separar e nem pedir demissão do colégio), seus amigos de escola não estão nem um pouco preocupados com política ou mais precisamente com a situação no Chile. Muito menos com a sua melancolia a propósito do trágico fim de seu irmão. E essa distância da turma dele com relação a esse aspecto é importante se considerarmos que Paulo se encontra na fase da adolescência em que é fundamental o papel do grupo, da *tchurma*: “O adolescente estabelece grupos com companheiros e a consciência de pertencer a tais grupos. Comporta-se segundo o código do grupo, que sofre frequentes alterações” (PFROMM, 1977, p. 36). E esse grupo talvez tivesse sido de ajuda para Paulo, se seus componentes não estivessem mais preocupados com namoro, baladas, passeios de bicicleta, clube etc. Um bom exemplo disso ocorre quando Paulo havia apresentado sua prima argentina ao seu melhor amigo, Raul, e ele apenas dissera: “Nunca namorei uma presa política”.

Mais um (aparente) *flashback*: enquanto Paulo, aos seis anos, brinca com um amiguinho, uma dupla de soldados do Exército, com capacetes de polícia de choque, entra na casa dele com uma maca, depositando-a no chão com seu irmão morto. O protagonista olha fixamente para o cadáver, que, surpreendentemente, dirige o seu olhar de esguelha para ele e sorri discretamente. O garoto retribui com uma piscadela. Com relação a essa sequência, há que se observar o seguinte: somente uma “licença poética” muito forte, por parte da instância narradora, poderia tornar verossímil o que se viu: militares latino-americanos devolvendo um corpo torturado e morto a parentes. Talvez tivesse sido necessário aqui um dispositivo plástico qualquer para indicar que essas imagens são fruto da imaginação de Paulo-criança, que pensa “ter visto” aquilo. O que talvez seja o mais importante nessa sequência é o fato de o morto ter se dirigido ao irmão. Por outro lado, independente da mencionada licença poética, essa anomalia encontra respaldo teórico nas ciências do comportamento: “[...] nesses sonhos, por vezes, o falecido está morto e, no entanto, segue vivendo porque não sabe que ele está morto: morreria, sim, se soubesse disso. Outras vezes, apresenta-se semimorto e semivivo e cada um desses estados tem seus indícios particulares” (FREUD, 2014, p. 253). Caso esse episódio tenha sido real, teremos então uma pista na direção de uma articulação entre

sonhos e lembranças que o protagonista tem de seu irmão e os acontecimentos que levaram à prisão e exílio de sua prima argentina, uma vez que, se sabe, “[u]m sonho de formação regular apoia-se, por assim dizer, em duas pernas, uma das quais está em contato com a causa atual essencial e a outra, com algum acontecimento relevante da infância” (FREUD, 2014, p. 73).

Telejornalismo e memória histórica

Mais telejornal: continua a repressão militar no Chile no presente da narração. Enquanto Victor-pai acha que isso seria mais um motivo para Patrícia continuar no Brasil, ela retruca, dizendo que gostaria de voltar àquele país e continuar a sua luta. Victor vira-se para ela e diz confiante: “Não falei?” Longe dos progenitores, Paulo comenta a fala de seu pai com a agressividade, que vai sendo aumentada ao longo da história à medida em que sua crise também vai intensificando: na escola, na rua, em casa. Paulo já havia decidido que gostaria de voltar ao Chile – desejo nunca manifestado antes. E ele quer fazê-lo juntamente com a prima chilena, agora sua namorada também. Em suma, Paulo quer correr riscos, o que está bem de acordo com certo pensamento de que, entre os 14 e 16 anos, em geral, os adolescentes acreditam que “os benefícios de correr riscos superam as consequências negativas potenciais [pois] estar aberto a novas experiências e desafios, mesmo que arriscados, pode ajudar o adolescente a ser flexível para aprender a respeito de aspectos do mundo que ele não teria encontrado se tivesse se esquivado de tal exploração” (ALLEN; ALLEN, 2009, p. 139).

O lado *aborrescente* de Paulo continua a se manifestar: ele inquire agressivamente sobre a ida de sua mãe ao Chile quando solteira, faz-lhe perguntas a respeito de sua intimidade sexual – ‘Onde foi que você transou com meu pai pela primeira vez? Você gostou? Antes dele, foram quantos? Deu *prá* segurar marido? Você ainda trepa com meu pai? Você ainda goza?’ Enfim, são palavras e atos, que culminam com uma bofetada, que ela lhe aplica. Em mais uma outra atitude típica de *aborrescentes*, Paulo chantageia a mãe: “Você quer me ver tranquilo? Então, me dá a minha passagem” [para o Chile]. Esse diálogo tenso, agressivo e desrespeitoso por parte do protagonista é um bom exemplo de uma teorização, que propõe que “amor, nostalgia, ciúme, mortificação, dor e pesar

acompanham os desejos sexuais, ódio, cólera e furor nos impulsos de agressão” (FREUD, 1982, p. 39). Em outras palavras, para outro autor, o comportamento agressivo pode se manifestar “como uma resposta normal a experiências frustradoras ou a situações nas quais se vê vítima de injustiças, quando a afirmação de si mesmo é perturbada ou obstaculizada” (PFROMM, 1977, p. 115).

Mais sonhos: Paulo, já adolescente, conversa com o irmão morto e o acusa de tê-lo traído. Não fica claro o que ele entende por traição e onde ela estaria. No entanto, “não se deve esquecer – lembra-nos Freud - que os sonhos são invariavelmente o produto de um conflito, que eles são uma espécie de estrutura de conciliação”. Consequentemente, “algo que é uma satisfação para o *id* inconsciente pode, por essa mesma razão, ser causa de ansiedade para o *ego*”. E mais: “A tese de que os sonhos são realizações de desejos facilmente despertará ceticismo quando é lembrado quantos sonhos possuem um conteúdo realmente aflitivo ou chegam até a despertar a pessoa que sonha em ansiedade, inteiramente à parte dos numerosos sonhos sem qualquer tom de sentimento definido” (FREUD, 1978, p. 217).

Tinta no lugar do sangue

De volta às aulas, Paulo desiste de ser um ressentido: o aparente ponto final nesse sentimento é quando ele esmurra de surpresa o professor-amante de sua (ex) namorada. Por tabela, ele dá um tabefe nela, que rebate na mesma forma e na mesma quantidade. Sai, considerando-se vingado. Fim do ressentimento. Como vimos, tempos antes, ele já havia também saldado imaginariamente a sua conta com o irmão, que, no seu entendimento, o traíra. O protagonista passa de novo em frente ao Consulado do Chile. Sequência seguinte, os primos se beijam. Feitas as pazes com a (ex) namorada, ela, Paulo e Patrícia seguem para o citado consulado. Eles se aproveitam de Helena, argumentando que ela estava precisando de dados sobre o Chile para um trabalho escolar, e invadem o gabinete do cônsul. Antes que essa autoridade estrangeira esboce maiores reações, ela é alvo de um galão de tinta, que é jogado também sobre um retrato de Pinochet na parede. Talvez pudéssemos associar esse ato infrator como uma metáfora: como se o banho de tinta –vermelha - que ele dá naquela autoridade pudesse compensar o banho de sangue que a ditadura chilena tinha imposto a quem se lhe opusesse. Acuado, o cônsul atira em Paulo.

A agressão ao cônsul chileno deu vazão à uma crescente rebeldia do protagonista, ação entendida também como “[o] momento de confronto com os dispositivos sociais – e suas fissuras – inicialmente amortecidos pela instituição familiar no hiato entre a autoridade parental e as que a substituem no meio social”. Tem-se, então “[o] momento em que se torna presente de modo particular o ideal de participação no corpo social, demandando de cada jovem uma solução conforme sua organização psíquica prévia e os dispositivos sociais acessíveis” (MATHEUS, 2010, p. 208-209).

Como Paulo está acompanhado no estranho *happening* de sua atual (Patrícia) e de seu ex-namorada e amigos mais próximos do colégio, de certa forma, tem aqui um microcosmo de seu grupo, dado essencial para um certo referendo de seu ato uma vez que o reconhecimento de um adolescente, muitas vezes, é obtido por um ato transgressivo, como o relatado acima, uma vez que “[...] quanto mais o comportamento infrator encontrar reconhecimento imediato pelos outros, tanto mais vai se estender, se tornar complexo e se distanciar das normas [uma vez que] a transgressão demonstra afastamento dos adultos, [mas] adesão e fidelidade ao grupo” (CALIGARIS, 2013, p. 38-39). Como vimos anteriormente, o protesto dos adultos em frente ao citado consulado não envolvia agressão física ao cônsul, mas, sim, exibição de faixas e gritos de palavras de ordem.

Um novo modo de militância?

Internado, Paulo não está livre dos pesadelos. Num deles, tem-se uma sequência que, em termos de conteúdo, praticamente remete à prisão de Victor quando um policial indaga o pai do militante, aos berros: “Isto não é nada?” Agora, volta o mesmo policial, exibindo a primeira página de um jornal do Rio de Janeiro em que há uma foto de Paulo, ilustrando uma reportagem sobre a invasão do Consulado do Chile pelo protagonista e namoradas. De certo modo, essa semelhança de práticas contestatórias entre os dois irmãos foi trazida por esse pesadelo e sugere fortemente que Paulo, agora, parece prestes a assumir o lugar do irmão morto na luta contra a ditadura. Melhor ainda: o pesadelo o põe simultaneamente no lugar de seu pai – que não pode voltar ao Chile – e de Victor. É claro que o caminho percorrido pelo protagonista até

esse pesadelo “substitutivo” foi longo, atormentado, incluindo, como vimos, com uma bala no seu próprio peito. Por essa linha de raciocínio, concordamos com a análise proposta de que “a ação realizada e o ferimento sofrido libertam Paulo da culpa e permitem-lhe assumir as rédeas do [seu] próprio destino” (LEME, 2013, p. 229).

Vale ressaltar que essa espécie de troca de guarda, na resistência contra a ditadura chilena, acabou se dando devido a um sutil e original processo de conscientização política do adolescente Paulo. Inicialmente, há um questionamento compulsivo sobre a memória de seu irmão morto junto aos pais, há uma longa sequência de sonhos e pesadelos com Victor. Mas, quando tudo parecia indicar que a insistente busca de seu passado infantil poderia se dar apenas por motivos afetivos, há uma espécie de peripécia no drama individual do protagonista, virada essa política e certamente influenciada pela passagem da prima chilena pelo Brasil, que, mesmo tendo sido presa pela ditadura chilena, pretendia voltar para Santiago do Chile e continuar a luta.

Corte. Hospitalizado, Paulo recebe a visita dos genitores. O pai dele contempla-o com um misto de susto – ele poderia ter morrido violenta e precocemente, como o irmão – e de orgulho, como se o filho tivesse feito aquilo que ele secretamente gostaria, não fora um exilado político, regido pelas condições legais a que tem que se submeter uma pessoa nessa condição. Ainda com relação ao susto, teríamos aqui um bom exemplo ficcional de como “os adultos receiam as irrupções transgressivas, que os adolescentes podem escolher como maneiras de se afirmar” e, quanto ao orgulho, podemos então notar como “os adultos sabem confusamente que o que há de mais transgressor nos adolescentes é a realização de um desejo dos adultos, que estes pretendiam reprimir e esquecer. Se a adolescência é uma patologia, ela é então uma patologia dos desejos de rebeldia reprimidos” (CALIGARIS, 2013, p. 34). Em síntese, estamos lidando aqui com o conceito de “moratória”, tal como proposto por Erik Erikson em sua teoria do desenvolvimento psicosssexual: “O período experimental da adolescência no qual, durante a tarefa de [se] descobrir quem é – como indivíduo separado da família de origem e como parte do contexto social mais amplo –, o jovem testa papéis alternativos antes de se comprometer permanentemente com uma identidade” (APA, 2010, p. 623).

As últimas cenas de *A cor do seu destino* contém mais uma imagem de sonho: Paulo convalescente imagina retornar àquela sequência em que ele corria pela madrugada de Santiago do Chile atrás do seu irmão. O detalhe é que, agora, Paulo adolescente se dirige na direção de Paulo criança na mesma estrada de barro daquela outra sequência similar. Na primeira ocorrência dessa sequência, após se despedir de Victor, Paulo criança voltava e esbarrava numa cerca, que o impedia de retornar à sua casa. Agora, não há mais cerca: Paulo, menino de seis anos, aproxima-se de Paulo adolescente. Apertam-se as mãos. Não há mais porque voltar aos sonhos/pesadelos, pois o Paulo adolescente, enfim, parece ter se reconciliado com o Paulo criança ou, pelo menos, com a sua memória de criança. Como consequência disso, a imagem de Victor não aparece nessa sequência, como se Paulo efetivamente já o tivesse enterrado, ou seja, se ele, por fim, estivesse definitivamente livre de seu fantasma. Separado dessa forte imagem, talvez ele pudesse ter a partir daquele momento um novo modo de contribuir pela redemocratização de seu país de origem. Um modo que excluísse, pelo menos, a suicida militância clandestina, que vitimara Victor.

Referências

- ALLEN, J.; ALLEN, C. "Escaping the endless adolescence". In. SANTROCK, J. *Adolescência*. Porto Alegre: Artmed/McGraw-Hill, 2014.
- APA, *Dicionário de Psicologia*. Porto Alegre: Artmed/McGraw-Hill, 2010.
- CALIGARIS, C. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2013.
- FREUD, A. *O ego e os mecanismos de defesa*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 [1946].
- FREUD, S. "Esboço de Psicanálise". In. *Os Pensadores – Freud*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Conferências introdutórias à psicanálise [1916-1917]*, trad. S. Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FROMM, E. *A arte de amar*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GABEIRA, F. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [1979].
- JERSILD, A. *Psicologia da adolescência*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- LEME, C. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp/Anpocs, 2013.
- MATHEUS, T. C. *Adolescência*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.
- NACACHE, J. *O cinema clássico de Hollywood*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

PFROMM, S. *Psicologia da adolescência*. 6ª ed., São Paulo: Pioneira, 1977.

SANTROCK, J. *Adolescência*. 14ª ed., Porto Alegre: Artmed/McGraw-Hill, 2014.

TURIM, M. *Flashbacks in film*. New York: Routledge, 1989.

Referências audiovisuais

A batalha do Chile (La batalla de Chile). Direção e roteiro de Patricio Guzmán. Duração de 97 minutos. Lançamento em 1975.

A cor do seu destino. Direção e argumento de Jorge Duran. Roteiro de J. Duran, Nelson Nadotti e José Joffily Filho. Montagem de Dominique Paris. Duração de 100 minutos. Músicas de David Tygel. Lançamento em 1986.

A LONGA NOITE DO MEDO E DO ESQUECIMENTO

Cid Vasconcelos¹

As I reconstruct my parents' debate, it went like this: MOTHER: The jews were irretrievably destroyed. What is left is just a pitiful remnant of the great Jewish people [which for her meant European Jewry]. The only honorable role for the Jews that remain is to form communities of memory - to serve as "soul candles" like the candles that are ritually kindled in memory of the dead.

FATHER: We, the remaining Jews, are people, not candles. It is a horrible prospect for anyone to live just for the sake of retaining the memory of the dead. That is what the Armenians opted to do. And they made a terrible mistake. We should avoid it at all cost. Better to create a community that thinks predominantly about the future and reacts to the present, not a community that is governed from mass graves.

(*The Ethics of Memory*, Avishai Margalit, p. 8)

Os filmes de Florestano Vancini (1926-2008) recorrentemente voltaram ao período fascista. Vancini é relativamente desconhecido no Brasil, sobretudo entre as gerações mais jovens, mesmo as mais cinéfilas – um bom indicador é a ausência de qualquer filme seu no site MakingOff, termômetro

¹ Professor adjunto do Depto. de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: nickmovie@hotmail.com

razoável dessa cinefilia e que inclui a presença de vários cineastas e filmografias relativamente obscuras. Pretendo abordar nesse artigo, e de modo exploratório, a produção *La Lunga Notte di 43'* (A Noite do Massacre, 1960), em diálogo ocasional com duas outras produções que tiveram como motivações centrais ou secundárias aspectos do fascismo, seja através de narrativas que se passam no momento do próprio regime, como é o caso do longa metragem de estreia do cineasta ou *Il Delitto Matteoti* (O Delito Matteoti, 1973), seja em um momento posterior, caso de *La Stagioni del Nostro Amore* (Enquanto Durou o Nosso Amor, 1966).

Embora os filmes que obtiveram maior reconhecimento internacional nos idos da década de 1960, um dos períodos mais férteis da cinematografia italiana, não tenham tematizado o passado fascista, um importante ciclo de filmes, tanto pela quantidade, como pela relevância de alguns títulos passou a ser produzido no período². Tal movimento, evidentemente, não passa despercebido do historiador-mor do cinema italiano, que resume a pretensão de tal ciclo ao de “lançar sondas na memória de um passado que não passa.” (BRUNETTA, 2003, p. 215)

Não é muito difícil compreender a opção pela adaptação da obra de Giorgio Bassani³ *La Notte di 43'*, um dos “cinco contos ferrareses” por Vancini

2 *Camicia Nera – Un Eroe del Nostro Tempo* (1960), de Sergio Capogna, *Una Vita Difficile* (Uma Vida Difícil, 1961) e a comédia *La Marcia su Roma* (1962), de Dino Risi, *La Mano sul Fucile* (1963), de Luigi Turolla, *Tiro al Piccione* (Dilema de um Bravo, 1961), de Giuliano Montaldo, cineastas em início de carreira. E também obras de realizadores que já produziam ao menos a cerca de uma década como *Gli Anni Ruggenti* (1962), de Luigi Zampa, *Il Carro Armato dell'8 de Settembre* (A Derradeira Missão, 1960), do veterano roteirista e realizador Gianni Puccini, *La Ciociara* (Duas Mulheres, 1960), de Vittorio De Sica, *Il Generale delle Rovere* (De Crápula a Heroi, 1959) e *Era Notte a Roma* (Era Noite em Roma, 1960), de Roberto Rossellini, *Tutti a Casa* (Regresso ao Lar, 1960), de Luigi Comencini, *Il Gobbo* (1960) e *Il Processo de Verona* (1963), de Carlo Lizzani e *Dicie Italiani per un Tedesco* (1961), de Filippo Walter Ratti, a comédia dramática *I Due Marescialli* (1961), de Sérgio Corbucci, *Gli Eroi del Doppio Gioco* (1961), de Camillo Mastrocinque, *Legge di Guerra* (1961), de Bruno Paolinelli, *Un Giorno da Leone* (1961), de Nanni Loy, *Il Federale* (1961), de Luciano Salce, as produções franco-italianas *Estate Violenta* (Verão Violento, 1959), de Valerio Zurlini e *Che Gioia Vivere* (Que Alegria de Viver, 1961), de René Clement e os documentários *All'armi Siam Fascisti* (1962), de Lino Del Fra, Lino Micciché e Cecilia Mangini, *Benito Mussolini* (1962), de Pasquale Prunas, *Benito Mussolini: Anatomia di un Dittatore* (1962), de Mino Loy e *Giorni di Furore* (1963), de Alfieri e Giovanni Canavaro, Gianni Dolino e Isacco Nahoum.

3 A obra de Bassani, reescrita ao longo de vinte e cinco anos, possuía já no momento da produção do filme ao menos quatro versões distintas, fazendo o autor o uso de constantes “revisões”, tal como o seu colega português Carlos de Oliveira. Segundo o autor “[c]ontinuar a viver, portanto, continuar a corrigir, deixar pulsar a escrita como substância vital, precisamente não fixá-la na dimensão fúnebre da versão definitiva.” (VELLA, 2010, p. 177, tradução minha como todas as presentes no texto). Oliveira defende um princípio similar. Vancini se atém a segunda e mais célebre versão, publicada em 1956 nos *Cinque Stori Ferraresi*. Sobre Oliveira escrevi a respeito de *Uma Abelha na Chuva*, assim como de sua adaptação cinematográfica

já que ele próprio nasceu em Ferrara e vivenciou alguns de seus anos de juventude durante a Segunda Guerra – nasceu em 1926, sendo dez anos mais novo que Bassani, outro ferrarese e tendo realizado muitos curtas documentais em Ferrara e cercanias (37 em 10 anos segundo sua própria contabilidade) (NAPOLITANO, 2008, p. 9), tornando-se posteriormente assistente de direção de Valerio Zurlini.

Uma das atitudes diferenciadas que o filme de Vancini trouxe foi o de explorar excessos cometidos pelos fascistas, tema praticamente tabu na produção do imediato pós-guerra, sendo o exemplo mais paradigmático a transformação em alemães do comissariado de polícia cujo superintendente era, na verdade, italiano e cujos torturadores eram comandados por Pietro Koch, italiano de mãe alemã (OLIVA, 2007, p. 20) em *Roma Città Aperta* (Roma, Cidade Aberta, 1945), de Roberto Rossellini. Assim como a improvável aliança entre um padre católico e um líder comunista da Resistência no mesmo filme, refletindo mais o momento de frente única democrática (ao qual a própria esquerda aderira) que o filme foi produzido que aquele ao qual retrata⁴.

A referência a uma tendência revisionista em relação ao passado recente em um ciclo de filmes nos idos da década de 60 não significava que a maior parte deles, sobretudo os associados mais fortemente a gêneros tradicionais, se aproximasse do tema focando no envolvimento dos próprios italianos em ações criminais. E tampouco que na primeira leva de filmes a fazer uso do tema, então ultra-recente, não houvesse filmes que se detivessem de modo menos conciliatório com os eventos em questão. É o caso, sobretudo, de *Anni Dificile* (1948), de Luigi Zampa, como perceberam à época de seu lançamento críticos como Pietro Sacchia ao afirmar que o filme “mostra objetivamente sem eufemismo a miséria e a crueldade do regime e o papel cúmplice da Igreja” (*Via Nuove* n.45, 11/11/48 apud PEZZOTTA, 2012, p. 130)⁵. E, alguns anos de-

por Fernando Lopes em *Uma Janela (Embaciada) para o Mundo* (no prelo).

4 BAZIN, inclusive, não sem uma ponta de ironia, observa o quão frágil, evidentemente, seria tão coalizão em termos de futuro próximo quando desloca-os para um exercício de imaginação sobre a diegese de *Roma, Cidade Aberta*: “É possível que amanhã o vigário de *Roma, Cidade Aberta* não se entenda tão bem com o ex-resistente comunista. (...) É possível que em tudo isso haja algumas meias-verdades.” (1991, p. 256, nota 3) E tampouco o momento que lhe seguirá, quando as cisões e conflitos ideológicos logo se tornarão salientes, inclusive com a cassação de três ministros comunistas em 1947 e o atentado fascista contra o líder comunista Palmiro Togliatti no ano seguinte.

5 Mesmo reconhecendo alguns méritos na obra, Vancini, então crítico de cinema, tem uma postura bas-

pois, de *Cronache di Poveri Amanti* (Os Amantes de Florença, 1953), de Carlo Lizzani.⁶

A história de *A Noite do Massacre* é ambientada em novembro de 1943, na mesma Ferrara natal do realizador, embora bastante distinta do recorte rural, miserável e algo pitoresco apresentado em seus curtas documentais prévios. A cidade se encontrava então na região sob influência da recém-fundada República Social Italiana, mais popularmente conhecida como República de Salò⁷. Anna, atraente esposa do paraplético Pino Barilari, possui como máximo de intimidade compartilhada as injeções que lhe aplica nas nádegas. Certa noite, quando vai ao cinema, encontra um amigo da juventude, Franco Villani, e uma tensão sexual surge entre ambos de imediato. Anna passa a viver uma relação extraconjugal com Villani. O líder fascista local, Bolognesi, é morto numa emboscada planejada por outro fascista que lhe usurpa o posto, o sanguinário Carlo Aretusi. Aretusi utiliza a morte de Bolognesi igualmente como pretexto para falar em conspiração antifascista, ordenando a prisão de vários moradores locais, dentre eles o pai de Franco, o advogado Attilio Villani. Embora alguns deles acreditem que serão deportados para a Alemanha, são mortos à queima-roupa diante da janela de Pino Barilari. Anna se encontra com Franco na madrugada do crime e quando retorna pela manhã cedo é provavelmente a segunda a testemunhar o massacre, correndo desesperada para junto do marido, que ela acredita ter visto tudo e apela para que sirva

tante negativa afirmando nele a "(...) ausência de uma visão profunda e aguda do fascismo que é observado talvez apenas como uma estúpida coreografia de uniformes e botas." (*La Nuova Scintilla*, 12/02/1949 apud MICALIZZI, 2002, p. 22).

6 Também se trata de uma adaptação literária de uma narrativa que tem como ação dramática primordial um massacre perpetrado por fascistas. Sobre o filme de Lizzani e o romance de Vasco Pratolini que lhe serviu como fonte ver BETELLA (2012), ainda que a autora se detenha relativamente pouco sobre ambos. Sobre um estudo mais minucioso que envolve além de ambos a obra de Giorgio Bassani e o filme de Vancini aqui discutidos ver PARDI (2014). O filme de Lizzani foi um dos prejudicados pela censura, tendo seu visto de exportação negado, mesmo ganhando um prêmio em Cannes. Perceba-se que a reprodução de um desenho do artista plástico Mario Capuzzo (1902-1972), que participou da mostra que lembra os 70 anos do massacre retratado no filme aqui discutido traz uma referência a Hitler e a suástica (Figura 5), associando o episódio mais diretamente aos alemães que seus equivalentes italianos. No caso do filme de Vancini não se observa qualquer referência a Hitler e nem tampouco qualquer suástica.

7 A República de Salò abrangia uma área de pouco menos da metade do território italiano, então sob controle nazista, ao centro-norte, e teve como líder mais uma vez Mussolini, que havia sido liberto da prisão em 12 de setembro de 1943 por uma ação alemã. Possuía como sede a pequena cidade de mesmo nome, embora fosse de fato o poder administrativo dividido em várias cidades como Maderno, Cremona, Verona, Treviso e o cinema em Veneza, sendo instaurada no dia 23 do mesmo mês e durando até abril de 1945. (OLIVA, 2007)

como testemunha. Esse, duplamente abatido por ter testemunhado não apenas o massacre como igualmente a prova de traição da esposa, confirmada por ela, silencia tanto para Anna quanto da visita de Aretusi, desconfiado de seu provável testemunho, mesmo sob o peso de se sentir ainda mais atormentado. Anna corre então atrás do amante, afirmando saber tudo sobre a morte de seu pai e dos outros, mas Franco não lhe dá ouvidos e pede que saia do local. Anna decide não mais morar com Barilari, inconformada com sua atitude de silenciar diante do que testemunhara. Muitos anos depois, morador da Suíça, onde partiu para o exílio logo após a morte do pai, Franco retorna, de passagem para Roma, à cidade natal, com mulher e filho. Afastando-se brevemente da família, faz uma rápida indagação sobre Pino e sua então esposa junto ao balconista da farmácia que era propriedade do primeiro e na qual Anna trabalhava. O balconista nada sabe a respeito de Anna e lhe diz que Pino já morreu. Ao aguardar uma refeição com sua família é abordado por Aretusi e o cumprimenta.

O filme não oferece, seja através de qualquer recurso convencional (voz over, cartelas, etc.) extra-diegético, seja internamente, através de diálogo, muitas das informações contidas no livro. Não se fica sabendo que a beleza de Anna encantara um produtor cinematográfico romano, por exemplo. Ou que Barilari irá testemunhar posteriormente no julgamento dos pretensos autores do massacre, apenas afirmando que dormia no momento. A opção pela história narrada em tempo presente não possibilita comentários que façam alusão a um distanciamento dos eventos vividos, tal como no livro. “Quem não recorda, em Ferrara, a noite de 15 de dezembro de 1943? Quem esquecerá nunca as lentíssimas horas daquela noite?” (BASSANI, p. 12⁸). Tende-se, portanto, a uma menor assertividade e uma maior compreensão do tempo narrado enquanto “processo”, não ainda delimitado e fechado a partir da visão retrospectiva, tal como no conto de Bassani⁹, que afirma sobre situações posteriores ao evento

8 Trata-se de uma versão digital e não paginada de *Cinque Storie Ferraresi*, da qual faz parte o conto *La Notte di 43*; portanto, fiz uso do primeiro numeral indicando se tratar do quinto conto e o número equivalente da página do mesmo em relação ao início do conto e não ao livro como um todo.

9 Algo enfatizado por VELLA (2010, p. 21) que afirma em sua obra a presença de “um passado (...) que se resolve substancialmente com a distância justa do olhar, pondo-se à distância para se afixá-lo melhor, para se chegar a algo assumindo uma perspectiva justa, ativando uma espécie de potência ilimitada.” Cumpre enfatizar que aqui, tal como defendido por Paolo Bernardi, não se busca uma hierarquia lógico-cronológica entre fato histórico-conto-filme. O evento histórico que ficou conhecido como Massacre do Castelo Estense ocorreu em novembro de 1943, quando onze homens foram fuzilados diante do muro do referido

principal, trazendo inclusive dados objetivos, como na referência ao processo, três anos após, contra “duas dezenas dos presumidos autores do massacre”. Ou ainda: “Em 48, apenas passadas as eleições de abril, Anna Barilari deixou a casa do marido, começando de imediato os procedimentos para obter a separação legal (...)” (BASSANI, p. 44).

A única incisão de uma temporalidade posterior a do principal evento narrado no filme é bastante focada – e apenas aqui, ao final, tem-se a impressão de um narrador similarmente consciente àquele presente em todo o conto de Bassani, não se diluindo em informações “desnecessárias”, o que parece ser o principal objetivo e ironia final do filme. E todas as “reservas de didatismo” parecem se concentrar mais fortemente nas fotos fixas que acompanham os créditos iniciais do mesmo – estratégia a ser repetida em *O Delitto Matteoti*, recurso que soa mais orgânico no caso desse, de longe o mais didático em sua apresentação dos eventos históricos, assim como o único a ter como tema não apenas um episódio histórico envolvendo figuras públicas como também de ruptura na história do fascismo italiano.

Esses dois movimentos que se destacam na narrativa, de “prólogo” e epílogo tal como observados por Vella, “inexistentes no romance”, levam-no a um “olhar objetivo, onisciente, exterior a história” (2010, p. 180-181). Duas ponderações, no entanto, podem ser lançadas a essas observações. Primeiro, a identificação irrestrita das cartelas iniciais com um prólogo, quando a efetiva diegese apenas inicia após o final dessas, servindo antes como moldura histórica na qual essa se inserirá. Segundo, e mais importante, que tais observações, mesmo válidas para o epílogo do filme, como eu próprio já havia considerado, aproximar-se-iam mais da própria perspectiva do conto, em que tal onisciência surge a todo momento com os comentários do narrador acima citados, alinhados com um discurso indireto livre que Bassani afirma Vancini não ter conseguido um equivalente cinematográfico à altura.

Outra característica do filme de Vancini, mesmo que involuntária, foi a de evitar a propensão à metáfora do texto literário. Sobre a paralisia sofri-

castelo, naquilo que é considerado como o primeiro massacre da guerra civil italiana, não será aqui objeto de discussão. Ver o texto de Bernardi em www.comune.bologna.it/iperbole/isrebo/.../r_la_lunga_notte.htm#sthash.5C8L47zN.dpuf Acesso em 10/09/2015. Bernardi defende a ideia que o filme, inclusive, faria maior referência ao fato histórico que a obra de Bassani. Com relação ao episódio histórico ver, dentre outros, GANDINI (1994) e GUARNIERI (2005).

da por Barilari, por exemplo, sabe-se apenas muito secundariamente ter sido contraída por doença venérea durante a Marcha Sobre Roma¹⁰. O que se pode fabular mais incisivamente a partir do filme é outro elemento ressaltado pela autora, uma predisposição edipiana que acolhe sem grande revolta a situação de dependência em relação à mulher enquanto postura regressiva à infância. E mesmo essa segunda camada de metáfora, a da regressão do povo italiano com a ascensão fascista, soa como discreta alegoria, já que plenamente cabível e realista que se esgota na própria esfera do universo privado, com a adequação de um perfil psicanalítico a uma vicissitude sofrida.

Dos diálogos entre os personagens, como o de Anna ao reencontrar Franco após a malsucedida sessão de cinema, cria-se um interessante filtro que não apenas apresenta a relatividade com que os eventos da guerra são assimilados. Franco observa com incredulidade que ela não se dá conta das prisões e deportações efetuadas pelos alemães em Bolonha, e de seu destino à Alemanha. Anna rebate afirmando que em Ferrara não se vê alemães, dando um dimensão que rompe com o imaginário didático de uma Itália do centro ao norte homogeneamente subjugada aos alemães. Tal sutileza nem sempre ocorre no filme, no entanto, e existem momentos que sinalizam para o oposto. Como a cena que ocorre imediatamente posterior ao acima referido. Um grupo de pessoas na rua discute sobre qual rota será tomada pelos alemães e se comprazem ao observar que, no final de contas, em nenhuma das duas opções discutidas virão a Ferrara. Tudo soa um tanto esquemático não apenas porque o povo nas ruas está discutindo o que Franco acabara de conversar com Anna como – e principalmente – porque soa como posto somente para ilustrar a tese de Franco sobre o egoísmo humano, algo que certamente poderia ser aplicado a própria Anna em seu recente descaso para com a sorte dos bolonheses.

É curiosa a forma como o enlevo do casal é visualmente elaborado, pois o momento em que o flerte entre ambos é mais intenso é acompanhado por uma câmera fluida que, pelas colunas, observa o casal na travessia de uma galeria repleta de cartazes justamente dessa produção mais romanesca e esca-

10 Manifestação fascista de grandes proporções e com aura de golpe de estado ocorrida em 28 de outubro de 1922 que consagrou Mussolini como novo governante pelo rei Vittorio Emanuel III em detrimento do Partido Liberal então eleito; a Marcha é símbolo de degeneração político-social da Itália de Mussolini como posto por PARDI (2014, p. 103).

pista, como que criando uma blindagem temporária contra o mundo exterior que possibilita uma reprodução, em acorde menor, dos romances entrevistados nas telas e sugeridos pelos cartazes. Posteriormente, numa inversão dessa cena, essa mesma galeria será cruzada por Anna em sentido oposto quando retorna a casa após o encontro com o amante se deparando justamente com a cena do massacre, corte brutal e definitivo com o universo róseo do cinema e, como logo mais perceberá, igualmente com seu simulacro.

Permeado por referências midiáticas – são os noticiários radiofônicos escutados pelo pai de Franco, Attilio, e por Pino Barilari, o jornal lido por um fascista em um café, a ida ao cinema de Anna, os cartazes de espetáculos nos muros, as referências a astros da época e revistas que ajudavam a erigir o *star-system* à italiana, emulando o modelo referencial de Hollywood, tais como *Film e Cinema*, as referências aos cantores Ernesto Bonino e Oscar Carboni¹¹, etc. Ou ainda a presença da canção *Vincere, Vincere*, reproduzida em momento de exaltação fascista, ou *Il Barattolo*, que surge ao final numa evocação de uma leveza inconsequente dos tempos de afluência econômica. Outras, mais sutis, dizem respeito à escolha de locações, com as cenas às margens do Pó evocando *Ossessione* (Obsessão, 1943), numa situação que igualmente envolve uma mulher a trair seu marido¹². E também uma tomada a partir do carro em movimento, enquadrando através do para-brisa a estrada estreita, evocativa dos planos iniciais da célebre produção de Visconti¹³. Se o conto a determinado momento faz referência aos livros de vários autores (p. 21) na prateleira de Pino, as referências ao próprio meio cinematográfico são muito mais presentes no filme de Vancini. E é justamente nessa ida ao cinema que discute anteriormente com o marido que ela reencontrará o amigo do qual se tornará aman-

11 Carboni talvez fosse o cantor mais popular da Itália então, e o fato de também ser de Ferrara devia ser motivo de grande orgulho local. Ver: https://it.wikipedia.org/wiki/Oscar_Carboni. Acesso em: 23 ago. 2015.

12 As margens do rio no filme de Vancini representam uma breve esperança de concretização de amor entre Anna e Franco, enquanto em Visconti, desde os planos iniciais, estas se encontram associadas à tensão e, posteriormente, à desistência da protagonista, Giovanna em seguir seu amante Gino, assim como ao crime cometido por ambos e à morte posterior e acidental de Giovanna. Tal contraposição parece sugerir, igualmente, em um quadro mais amplo, o deslocamento da história de amor para um plano mais secundário no filme de Vancini, assim como a recusa ao fatalismo daquele.

13 O filme de Visconti provocou um forte efeito sobre o então adolescente Vancini, tanto por ter acompanhado parte das filmagens (o filme teve várias locações na região de Ferrara) quanto pelo choque provocado pela sua exibição na tela, resultado tão distinto do que observava das filmagens. Representou, igualmente, “um grande momento de amadurecimento cultural e político.” (MICALIZZI, 2002, p. 9-10)

te, Franco. Na discussão sobre qual filme assistir, o marido lhe alerta contra *O Judeu Süß*, filme de propaganda alemão, “provavelmente um lixo”. Noutro “ainda passa” *La Cena delle Beffe* (A Farsa Trágica, 1942), dirigido por Alessandro Blasetti, um dos filmes mais lembrados do período, ao qual ela já tinha assistido, chegando por fim a escolha de *Violette Nei Capelli* (1942), de Carlo Ludovico Bragaglia, citando a dupla de atores principais e Pino destacando o talento vocal da atriz¹⁴. Embora com perfil algo intelectual, Barilari gosta de cinema, meio sobre o qual somente contemporaneamente passa a ser mais sistematicamente assumido como digno de ser discutido, em certa medida, pela intelligentsia cultural italiana. Ou, ao menos demonstra um interesse que advém justamente da falta de opções e de uma forma algo agônica de lidar com sua própria reclusão, gozando antecipadamente das narrativas sobre os filmes que lhes são trazidas pela esposa¹⁵. Em um momento posterior, será bem menos condescendente com a produção nacional, ao afirmar que eles “não são nada além de lixo”, e se lembrar saudoso das produções norte-americanas, sentimento compartilhado por boa parte da população¹⁶.

14 Tais referências demonstram o relativo sucesso da recém-estabelecida indústria cultural italiana que, além de ter alavancado a produção, conseguiu um espaço de distribuição inédito devido à Segunda Guerra Mundial e, antes mesmo disso, ao boicote das produtoras norte-americanas frente às crescentes políticas protecionistas italianas, vivenciando o seu auge justamente no período em questão. Quando se observa a programação de uma cidade como Turim, das 29 salas, 20 (ou praticamente 2/3) se encontram ocupadas com produções italianas, sendo o restante ocupadas com produções dos países aliados de guerra, dominados pelo Eixo (caso da França) ou neutros (Suécia, Argentina), sendo que somente uma produção norte-americana é exibida (*Rebecca*, de Hitchcock) (La Stampa, 30/05/1942). A referência ao *star system* italiano tem um caso curioso na revista *Cinema* citada, editada pelo próprio filho de Mussolini, Vittorio, uma das que possuía maior consistência teórica e que lançaria as bases para o debate sobre a necessidade de um cinema realista, de cunho nacional-popular, sem descuidar do culto ao divismo, que domina praticamente todas as suas capas e boa parte dos artigos. A diminuição das capas e artigos com/sobre estrelas norte-americanas e sua gradual substituição por suas equivalentes italianas também é um bom termômetro desse momento de exceção. Porém o domínio do mercado provoca uma falsa sensação de vitória, já que essa somente ocorre devido à lacuna proporcionada pela ausência do cinema americano. Essa situação se transforma rapidamente com a queda, mesmo que parcial, do fascismo e o armistício com os aliados. Na Roma liberta do jugo nazi-fascista há apenas poucos meses, por exemplo, das 49 salas citadas na programação, 35 exibem filmes norte-americanos, a maior parte produções da década anterior, e 9 filmes italianos. À exceção de uma produção franco-britânica, todos os outros filmes que são exibidos em 2 salas são norte-americanos. Há um destaque grande para comédias românticas e musicais, com Fred Astaire em vários títulos presentes (Il Popolo, 09/12/1944).

15 Como se o personagem se resignasse com a janela enquanto “espetáculo”, uma condição menos circunstancial que a de Jeff em *Rear Window* (Janela Indiscreta, 1954), de Alfred Hitchcock; por outro lado, se o filme não apresenta nenhuma cena explícita nesse sentido, pode-se pensar que sua imagem refletida no vidro da janela – motivada pelo resguardo do vento frio, mesmo dificultando um pouco a eventual comunicação – traz uma dimensão potencial algo amarga ausente em Hitchcock, a do espelhamento de sua solidão e enfermidade como posto por PARDI (2014, p. 115). Sobre o filme de Hitchcock e sua metáfora do espetáculo ver, dentre outros, XAVIER (2003).

16 Escrevi sobre a relação ambígua com os Estados Unidos sobretudo no que diz respeito ao cinema em



Figura 1. Os italianos se deliciam com os filmes escapistas de sua então recém-criada Indústria Cultural. Anna (Belinda Lee) emocionada em primeiro plano.

Anna vai ao cinema, como de praxe. Pouco depois, no entanto, a projeção é cancelada e os espectadores têm que se resignar com um mundo não tão róseo dos alarmes antiaéreos¹⁷. Para Anna, no entanto, é justamente a projeção defeituosa e não fruída plenamente que lhe possibilitará o reencontro com Franco (um amor do passado) após cerca de meia década. E que lhe proporcionará fantasiar a vivência algo de similar ao observado nas telas ou a continuidade dessa possibilidade de evasão do aborrecido cotidiano. Trata-se de

Era uma Vez a América: A Sombra de Hollywood Sobre a Cinecittà (ainda não publicado).

17 Aqui, evidentemente, Vancini comenta a discrepância entre a maior parte da produção, escapista, e a cada vez mais crítica situação contemporânea. Para LANDY (1998) parece ficar implícita que a notoriedade internacional alcançada pela produção neorrealista acabe por comprometer qualquer compreensão dessa produção “frívola” que, a seu ver, ao fazer uso da explícita encenação, teatralização e duplicação da característica de espetáculo no próprio corpo dos filmes, era capaz de apresentar com maior complexidade muitos dos elementos pertinentes à sociedade italiana do momento como, por exemplo, as questões de gênero, geracionais, de relação entre classes e etnias (caso dos dramas e filmes de guerra ambientados nas colônias africanas), etc. Mesmo que LANDY provavelmente se encontre com razão ao apresentar a riqueza das representações trazida por essa produção “frívola”, sobretudo quando observada não em termos formais, mas associada ao contexto social de sua recepção, tal compreensão dessa produção não justifica uma equivalente “demonização” da produção realista. A autora parece simplesmente inverter a leitura habitual da tradição crítica, contando para isso com uma metodologia que lhe auxilia nessa empreitada, focando menos na análise dos filmes como um todo que dos resumos de seus enredos.

uma relação com a fantasia do mundo midiático (não apenas o filme, mas a revista de cinema que folheia ao chegar em casa e a radionovela melodramática em que uma mulher fantasia ser o último amor de uma longa lista prévia) que não se esgota em si mesma, e não deixa de ser irônico que diante da dispersão da mulher após a sessão, Pino a indague se pensa em Roberto Villa, o galã do filme, quando pensa em Franco.

A criação do personagem de Franco, ausente no conto original, ao mesmo tempo que possibilita a explicitação de uma história de amor algo trivial e de apelo cinematográfico, sinaliza para questões como a do esquecimento e do *trasformismo*¹⁸, sendo endereçadas igualmente para uma realidade que se configura mais nitidamente no momento da produção do filme que da escrita do conto. E, evidentemente, para certo destaque aos elementos subjetivos em relação aos eventos históricos mais amplos.

A terceira sequência, após a cena doméstica entre Anna e Pino e a ida ao cinema da primeira e seu encontro com Franco, apresenta-nos Carlo Aretusi. Desde o início seu personagem ganha uma aura de antipatia. O apelido pelo qual é conhecido, Sciagura¹⁹, tão pouco sutil quanto a representação que lhe é dada pelo filme, significa algo como “carnificina”, “massacre”, antecipando seu próprio personagem e demonstrando que, apesar de centrado em um italiano, possui uma representação quase tão unilateralmente vilanesca e grotesca quanto o Koch de *Roma, Cidade Aberta*. O fato de ser interpretado por Gino Cervi, um dos atores emblemáticos da época do cinema produzido durante o fascismo, traz uma rica carga de implicações que transcendem muito o fato dele ser pai do produtor do filme (GAMBETTI, 2000, p. 40). Para além da infinidade de tipos que representou para o cinema italiano, Cervi surge num registro que aparenta maior convencionalidade dramática que o restante do

18 Termo-chave da cultura do pós-guerra, mas bastante enraizado na história italiana, sobretudo nas décadas que se seguem a unificação do país, que designa a capacidade de mudar de lealdade de acordo com as mudanças nas estruturas de poder como condição de sobrevivência (BRUNETTE, 1996, p. 37), numa convergência de interesses sobretudo entre a classe média proprietária e culta e a aristocracia liberal (LANDY, 1998, p. 35), observada impiedosamente de forma contemporânea no cinema de Luigi Zampa (*Anni Dificile*) e sob uma perspectiva menos implacável e mais generosa, na literatura de Ítalo Calvino (*Il sentiero dei nidi di Ragno* [No Brasil, *A Trilha dos Ninhos de Aranha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004], ambos de 1948 e 1947 respectivamente).

19 O personagem de Aretusi, através de seu sombrio apelido, é referido em outro conto da coletânea *Cinque Storie Ferraresi, Gli Ultimi Anni de Clelia Trotti* (BASSANI, p. 7).

elenco, apresentando um ar de empáfia, cinismo e dissimulação (Figura 2). Retrospectivamente, o recado que deixa passar nesse momento é o de sua aversão aos burocratas que, a seu ver, equivocadamente, não se juntaram à Marcha Sobre Roma. Ou seja, um fascismo demasiado conivente com a diversidade social e incapaz de se opor de forma mais enfática, violenta, aos elementos que considera contrários aos ideais que compartilham. Enfim, em suas palavras, a necessidade de “limpar os lugares”. Tudo isso se endereçaria à figura do contador, que era então o representante federal fascista em Ferrara e que virá a ser eliminado por ele.

Aqui, no caso, nem de longe se explicita didaticamente tal *transformismo* – com exceção do personagem de Aretusi, absorvido de algum modo pela sociedade pós-fascista. O que se observa, antes, é uma relativa inversão de papéis, com Anna, testemunha moral, senão exatamente do massacre mas de seu produto, tomando uma posição de engajamento tentando motivar a seu marido assumir seu testemunho ou que seu amante tenha noção do que exatamente ocorreu. Isso parte de uma jovem aparentemente “alienada” do mundo ao seu redor, mas de postura ativa quando tais episódios passam a fazer parte de seu próprio horizonte de “experiência” – e que antes disso já havia demonstrado uma postura ativa seja quando concorda em oferecer guarida para um homem desconhecido se refugiar da repressão fascista nas ruas ou quando liga para Franco para alertá-lo da mesma. Trata-se de um movimento que não é realizado por nenhum dos dois homens, de posições políticas à esquerda (Franco) ou centro (Barilari). Aqui, o narrador evidencia seu descontentamento com a narrativa padrão sobre a resistência. Nenhum dos dois homens efetua qualquer ato que repercuta sobre o episódio histórico e não apenas Barilari como posto por Boschi (2002, p. 74). Sim, é verdade, como esse aponta, que nada vinculado ao saber de Barilari se reflete em algo que o ultrapasse. Ou seja, nenhum ensinamento, seja de sua cultura, seja do momento político tenso que vivencia, é transmitido para qualquer pessoa. Porém, o mesmo se pode aplicar a Franco, que prefere não saber com detalhes o que se passou, algo que não se limita aparentemente a uma estratégia de se por a salvo nesse momento crítico, mas igualmente em sua trajetória posterior²⁰. Quando ressurgir, muitos anos após,

20 Essa ausência de “heróis positivos” parece-me algo incomum em narrativas sobre períodos totalitários

de passagem por Ferrara, com mulher e filho e numa situação economicamente nada problemática, não esboça nada que vá além de uma visita protocolar ao monumento aos mortos no massacre, que inclui seu pai. O comentário, mesmo que implícito, parece sinalizar para um conformismo que a fluência material associada ao Milagre Econômico incentiva. O golpe de misericórdia se dá quando do encontro casual vivido com Carlo Aretusi.

Tudo parece contrapor, ao menos em potência, duas concepções de memórias discutidas por Margalit. Àquela do monumento e a das “comunidades naturais de memória”. Enquanto a primeira, encontra-se expressa no filme no monumento relativamente simples, uma placa com o nome dos falecidos no massacre, a segunda, a da “memória compartilhada”, é aquela ao qual o personagem de Franco parece conscientemente resistir fazer parte. Aproximando-se, por esse viés, de um movimento que, se vinculado a uma determinada “comunidade imaginada” e/ou credo – a dimensão de se tratarem de vítimas judias é escamoteada ou secundarizada do filme de Vancini –, poderia se adequar a necessidade de um voltar as costas para o passado e pensar sobretudo a respeito de um futuro que Margalit representa no discurso reconstituído e esquemático do pai sobre o que acreditaria ser mais positivo para o povo judeu presente na epígrafe desse artigo. Mesmo tendo pouco ou quase nenhum acesso à subjetividade do personagem, fica-se com a impressão que esse movimento de recusa sobre o que de fato ocorreu no episódio do massacre, apresentando ao filho a placa no local onde o pai tombara, e programando uma visita a sua tumba, porém poupando qualquer tipo de explicação sobre o

quando se observa cinematografias como a brasileira, alemã ou a própria italiana – como é o caso do “antecessor” *Amantes de Florença*, de Lizzani, que tem como herói-mártir Maciste, além de vários outros personagens positivados. Como em parte da filmografia de Rossellini os personagens parecem mais sofrer com os eventos que se delineiam do que terem uma função de intervenção mais premente neles como é a praxe no cinema clássico. Tal ausência de “heróis positivos” não passou despercebida para parte da crítica que resenhou o filme quando de seu lançamento. Como comenta este crítico favorável ao mesmo, realizando um sumário de outras críticas: “(...) trata-se de um filme faccioso que reacendeu o ódio entre os italianos e, por outro lado, afirma-se que é uma obra árida em que não são postos com o devido valor os ideais da Resistência e em que falta um personagem positivo que faça um contraponto dialético aos negativos.” (Anônimo, *Il Nuovo Spettatore Cinematografico*, n. 15, set. de 1960 apud MICALIZZI, 2002, p. 49). Vancini argumenta que a Resistência começa a se organizar justamente no período em que a narrativa do período fascista finda e acrescenta: “É fato que a maioria da população prefere não participar ativamente dos eventos. E é dessa maioria, e da longa noite que a caracteriza, que fala o meu filme.” (NAPOLITANO, 2008, p. 22) Ou ainda: “Provavelmente a minha é uma visão pessimista, mas o cinema celebrativo não me interessa. Não sou dado a esse tipo de impostação ‘positiva’ e considero talvez que os filmes históricos importantes não são celebrativos.” (NAPOLITANO, 2008, p. 27)

episódio, diz respeito à necessidade de se continuar a vida. Porém, seu conformismo trai o oposto de seu perfil até o referido massacre, apresentado como mais salientemente interessado em questões do mundo da política, inclusive, que o aparentemente mais intelectualizado Pino Barilari.

Ao contrário da fala representada do pai posta por Margalit e reproduzida como epígrafe aqui, não se trata de uma estratégia para pensar coletivamente o futuro de um grupo social ou do país, mas sim exclusivamente voltada para sua própria trajetória. E não deixa de ser irônico que, através de um tropo visual, Vancini orquestre a sua demonstração do “esquecimento” no mesmo café onde, nos tempos do Fascismo, Aretusi confabulava com seus colaboradores e onde surge pela primeira vez na narrativa (Figura 3). A partir de um enquadramento bastante similar, observa-se o algoz do pai vitimado e seu filho, para quem o local o força menos a indagar sobre o que realmente ocorrera ao seu pai, que de inquirir sobre o destino que tivera sua então amante e o marido dela. Ao fundo de ambas as imagens percebem-se pontos em comum, como a loja de camisas (Figuras 2 e 3).

Existe a possibilidade de se argumentar que o fato da tomada com Franco ser diurna e em período de clima mais ameno se tratar de uma imagem menos sombria que a de Aretusi, em ambiente enevoadado e escuro, e com toda a área de tensão-atração voltada para sua imagem ao centro, enquanto na imagem posterior percebe-se uma relativa autonomia nas ações dos personagens mas a semelhança entre local e pessoas que pertenceram a esse mesmo passado, que parece resistir de alguma forma no presente, sugerem um descompasso entre o evidente desejo de apagamento da memória por Franco e o oposto por parte da encenação apresentada pelo narrador. Ou, numa



Figuras 2 e 3

linguagem figurada, que a longa noite ao qual se refere o título do filme – numa opção concebida desde o início do projeto de Vancini em adição ao título do conto – ainda não se encontrar plenamente finita, deitando arestas mesmo para os dias mais ensolarados como os entrevistados nas imagens finais.

De forma mais didática, ao final, no último diálogo apresentado pelo filme, Franco afirma algo sobre Aretusi – “pobre homem, não creio ter feito mal algum” – enquanto a encenação o desmente, com a câmera se aproximando da placa em homenagem aos mortos, destacando-se nela embaixo e num alinhamento diferenciado dos outros o nome do pai de Franco e sua profissão.

Se *Enquanto Durou o Nosso Amor* parece dar peso semelhante ao mundo subjetivo e dos afetos, assim como o da história mais ampla, talvez até mesmo ocorrendo um “hipertrofiamento” da dimensão subjetivo-existencial nos termos em que a história é narrada (tendo como explícito ponto de vista o do seu protagonista, Vittorio), aqui parece existir algo que aponta para certa iniquidade das relações amorosas, cujo grau de fantasia e fragilidade se esboroa rapidamente diante do choque propiciado pela história, no caso o massacre. E, do mesmo modo, o narrador parece criar uma correspondência implícita entre a secundarização do olhar para a história coletiva (inclusive diretamente pessoal, no caso de Franco) diante do mundo dos afetos exclusivamente privados, representado por sua preocupação com o paradeiro da ex-amante e descaso para com o que de fato ocorreu ao pai, em movimento inverso ao sugerido pelo próprio filme.

Pode-se falar em dois tipos de testemunho moral segundo Margalit. Aquele vivido “na própria pele” e o que é testemunhado, muito proximamente e cujo exemplo citado pelo autor é bastante evocativo do personagem de Pino Barilari, que é o da freira que observou da janela (tal como Barilari), em Istambul, um massacre de armenios. No caso do personagem de Vittorio de *Enquanto Durou o Nosso Amor*, mesmo o personagem se referindo ao fato de ter compreendido o motivo de viver como testemunho de uma dignidade, a do pai morto, essa se dá em completa segurança e no máximo se tem acesso aos comentários que velhos colegas do pai afirmarem sobre seu destemor diante dos fascistas. Sem falar que, evidentemente, trata-se de níveis diversos de ocorrências, um brutal massacre a sangue frio em um caso e, ao menos sobre o pouco que é oferecido pela trama, o enfrentamento com resmungos do pai contra soldados fascistas. Ou seja, definitivamente, Vittorio não se enquadraria dentro da concepção de testemunho moral de Margalit.

O que fica ainda mais evidente quando relembra, de forma algo marginal, em suas evocações (e, por conseguinte, na narrativa fílmica), um epi-

sódio que ele justamente afirma ter “sido contado por outros, que não havia vivido.” Trata-se de um grupo de jovens próximos a um de seus amigos que, flagrados fazendo proselitismo marxista junto aos camponeses, será perseguido, um deles morto.

Já Barilari, mesmo próximo do exemplo citado por Margalit, poderia ser pensado, no máximo, enquanto “testemunho moral” apenas para si próprio já que, ao contrário da freira do exemplo referido, não testemunhou diante do ocorrido, seja informalmente (mulher, Carlo Aretusi), seja (até onde apresentado pelo filme) formalmente diante de algum tribunal.

Aqui o filme toma partido de algo que no livro é apenas sugerido como possível através do discurso indireto livre, que Barilari teria sido não apenas o testemunho do ocorrido, como o único – algo não muito verossímil, já que outras pessoas moravam nas redondezas e no próprio edifício de Barilari e a quantidade de disparos é grande e ruidosa; menos verossímil ainda por tampouco ninguém se manifestar ao longo do tempo que separa o massacre da chegada fortuita de Anna. Mesmo não existindo planos que atestem Barilari ter assistido por completo a cena e quando esse surge, suas janelas se encontrem fechadas ele, no máximo, pode como Franco, ter voluntariamente decidido não ser testemunho ocular da mesma. Estava com as janelas abertas e decidiu fechar com o tiroteio ou após esse concluído? Ou simplesmente não as abriu senão após findos os tiros, inclusive para se preservar a si próprio e só então observou os corpos diante de seu parapeito? E, ainda aqui, o filme se nega a fazer qualquer tipo de *raccord* visual, não havendo coincidência entre o olhar do personagem e o da câmera²¹, não possuindo nenhuma motivação o deslocamento da câmera até o parapeito que dá acesso à macabra cena que não uma explicitação do próprio narrador de trazer ao espectador a imagem entrevista provavelmente pouco antes por Barilari. Algo que curiosamente vai contra outros momentos em que Barilari era um observador à janela.

21 Ao contrário, portanto, do que VELLA (2010, p. 182) afirma que “[n]aturalmente no filme *o uso da subjetiva* também faz do espectador, através de Barilari, testemunha.” (grifo meu). E, ainda mais importante que isso, a rigor as imagens apenas oferecem subsídios de que Barilari testemunhou o resultado do massacre e seus momentos prévios. Presunção tida como certa igualmente por críticos do filme, como Ugo Casiraghi, que se refere a janela de Barilari, donde teria testemunhado o massacre (*L’Unita*, 29/08/1960 apud MICALIZZI, 2002, p. 50). Evidentemente que a visita posterior de Carlo Aretusi para sondá-lo, como tudo que observa anteriormente – inclusive uma das vítimas gritando “assassino” contra Aretusi – não deixaria dúvidas quanto a autoria do mesmo, mesmo que tenha se recusado a observar a execução do massacre.



Figura 4. Fotografia de placa em tributo aos que morreram no Massacre do Castelo Estense, em novembro de 1943, coberta por pichações

Mesmo não tão próximo do crime quanto o personagem de Barilari, porém certamente mais do que o Vittorio de *Enquanto Durou o Nosso Amor* – cujo “retorno ao passado”, também associado ao espaço físico de sua cidade natal, sugere uma comparação com Franco – encontra-se Franco; Vittorio, no entanto, ao contrário do último, quando retorna a sua cidade natal parece partir de um princípio inverso de ir com o intuito de uma espécie de “ajuste de contas” com esse passado, e com muitas das pessoas que o povoaram, enquanto em Franco, como visto, sua curiosidade ao retornar parece se direcionar somente a sua experiência afetiva com a então amante.

Quando se extrapola o universo diegético dos filmes em questão, pensar o conceito de Margalit continua sendo algo possível, já que o próprio Vancini, como igualmente Giorgio Bassani e o pintor Mario Capuzzo, testemunharam os cadáveres do massacre. Sobre ele, Vancini comenta: “Numa manhã cinza de novembro de 1943 enquanto ia para a escola havia na estrada um grupo de mortos. Guardei essa imagem e não mais a esqueci. Senti um ódio do qual me nutri raivosamente.” (MICALIZZI, 2002, p. 11).

Margalit vai na contracorrente da relativização entre o que há de verdadeiro e falso nos testemunhos, negando-se em contemplar escritos nos quais os autores “profundamente afetados” pelo Holocausto, realizaram obras tão dignas de seu testemunho quanto as de qualquer outro “testemunha moral” do evento. Torna-se, portanto irredutível para ele a utilização de categorias objeti-

vas da experiência “autêntica” e falseada, pouco importando, por exemplo, se o “efeito de real” ou, ainda mais importante, de “produção de sentido” (WHITE, 1987) pode ser muito mais mobilizador em uma narrativa ficcional ou outra forma de representação que na de um testemunho moral ou mesmo que ambas seriam nuances, em última instância, de ficcionalizações distintas tal como posto pelas relativamente recentes teorias do discurso²². Nuances estas que se tornam algo centrais na obra de um realizador como Vancini que com 13 longas-metragens em sua filmografia, possui sete voltados para a reconstrução cinematográfica da história, justamente aquela porção de sua obra tida como mais consistente e autoral e menos “ocasional” (BOSCHI, 2002, p. 71).

O ponto de vista é trabalhado de forma diversa nos dois filmes igualmente. Se no segundo sempre fica ao lado de Vittorio, ressaltando uma dimensão subjetivo-existencial que parece grandemente devedora não apenas dos filmes da Nouvelle Vague, mas sobretudo de Michelangelo Antonioni – ainda que com a marcante diferença de mesmo essa dimensão subjetiva oferecer elementos para uma crise que engloba relações afetivas e história coletiva, observada de modo mais oblíquo por Antonioni²³, aqui esse ponto de vista parece flunar. Além de não se fixar em nenhuma personagem, em alguns momentos evidencia ainda mais um narrador relativamente “autônomo” de seus personagens. Como no plano talvez mais elaborado de todo o filme, quando se passeia pela residência dos Villani, detendo-se em seus adereços e mobiliário, antes de adentrar na sala onde jantam. E, igualmente, não sendo dependente de Franco quando apresenta os Magnozzi, que moram na vizinhança e saem de sua moradia para a do pai de Franco e apenas posteriormente cruzam com esse. Ou seja, inexistem aqui em vários momentos a “aderência espacial” típica de um ponto de vista e assinalada por THOMPSON (1988). Não se pode, portanto, ainda que idealmente, recriá-lo, mesmo que sem marcas de enunciação

22 Quanto ao processo de ficcionalização Hayden White traz uma argumentação bastante clara sobre a narrativa como base tanto para a escrita ficcional quanto a histórica (na qual se poderia enquadrar, de certo modo, o testemunho moral discutido por Margalit), ou seja, entre o evento histórico e sua descrição e [no caso do historiador] análise existe um processo de mediação efetuado pela narrativa. Também inexistem qualquer alusão, em Margalit, por mais secundária que seja, à construção da imagem e som ou pictórica como possibilidade de testemunho moral, sendo todos os exemplos citados provenientes de obras literárias.

23 Para uma boa descrição da grande quantidade de referências históricas em um filme como, por exemplo, *O Eclipse*, ver SITNEY (2013).

típicas como a voz over, como a possibilidade de uma rememoração de algum personagem ou grupo de personagens, pois nenhum deles sequer se aproxima da representação de um “ego mantenedor do discurso” tal como posto por WHITE (1980). Parece haver uma distância entre o que nos é apresentado pela narrativa e o conhecimento de cada um dos personagens. Dois potenciais candidatos a serem, de algum modo, detentores do ponto de vista não o poderiam assim ser considerados. O primeiro seria Pino Barilari, com sua posição privilegiada de observador à janela, porém se sua figura atravessa todo o conto, não se pode dizer o mesmo em relação ao filme como o faz BOSCHI (2002, p. 74), desaparecendo, juntamente com Anna de seu epílogo e dele apenas se sabendo que já se encontra morto. E, mesmo quando se encontra presente, existem longos momentos do filme em que permanecemos com Anna ou com Franco. Então apenas se poderia assumir tal consideração de forma figurada, como se a partir do alto de sua janela ele pudesse ter um domínio bem mais amplo sobre tudo e todos. Quanto a Anna, quem potencialmente mais se aproximaria dessa figura no filme, inclusive por ser a única que trafega entre dois dos três núcleos ficcionais, não tem acesso, por exemplo, ao mundo de Aretusi mesmo sabendo ter ele sido o autor do massacre e desaparece igualmente de seu epílogo – mesmo com toda a discussão sobre a ausência de personagens positivos no filme, Anna ganha um perfil bem mais interessante no filme que no conto, onde finda como prostituta e não possui nem de longe a mesma relevância; e mesmo Barilari sendo a expressão de uma pequena burguesia inerte diante do Fascismo como no livro, em seu encontro com Aretusi não deixa de apresentar certa postura digna, afirmando não se encontrar nem com eles (fascistas) nem com os outros (a Resistência) e chamando-o pelo apelido de Sciaigura, algo que a maior parte dos ferrareses não teria coragem como o próprio Aretusi ressalta.

Porém fica bastante demarcado que a ausência da lida com personagens históricos nos dois filmes, no caso de *A Noite do Massacre* ao não coincidir o nome de nenhum personagem com qualquer das figuras de pertencimento ao mundo histórico envolvidas no episódio, como aliás já havia sido a opção do conto no qual se apoia e em *Enquanto Durou o Nosso Amor* por sequer incorporar qualquer episódio histórico preciso em sua diegese torna-os

menos esteticamente engessados que *O Delito Matteoti*, o único que aborda não apenas um episódio histórico como envolvendo figuras públicas dos altos escalões da política, igreja, judiciário e finanças. Algo que não passou despercebido igualmente a BOSCHI (2002, p. 73) que comenta acertadamente que a profunda revisão historiográfica empreendida nessa produção deixou de lado justamente a dimensão fílmica.

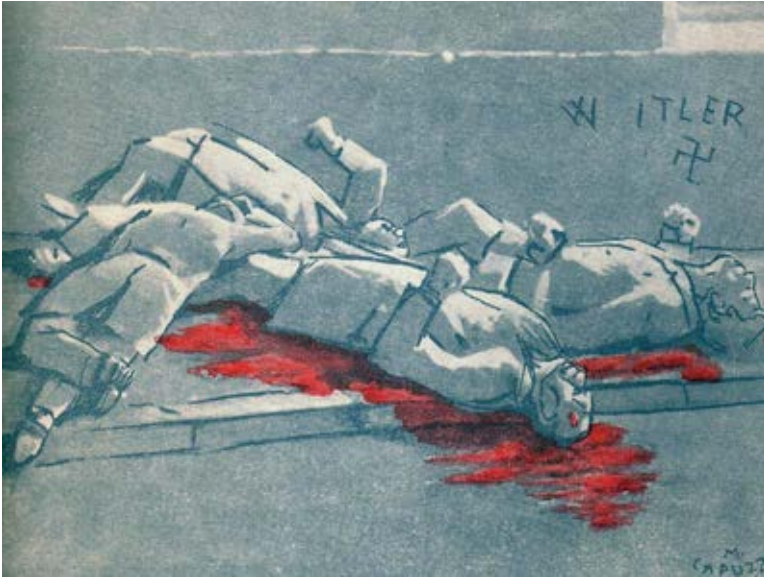


Figura 5. Reprodução de gravura de Mario Capuzzo, integrante de uma mostra que faz referência aos 70 anos do episódio do massacre, ocorrida em novembro de 2013, no próprio local e imediações do massacre.

Não é o caso do filme em questão, em que ocorre uma sensibilidade bem maior em relação ao uso do espaço e do tempo na fabulação dessa “longa noite” que não é outra que a da “não resistência”, a da apatia e passividade, como define o próprio cineasta, e que se estende para muito além do Vintênio fascista:

Não resistência que foi a atitude de uma parte relevante, senão a mais relevante, do povo italiano, o qual não se alinhou nem com o antifascismo nem com o fascismo (...) e que isso seja dito não como dado negativo, mas somente por verdade histórica, comum de resto a todas as épocas e sociedades em momentos de conflitos cruentos. (PEDRINI, 2002, p.147)

Referências

- BASSANI, G. *Cinque Storie Ferraresi*. Milão: Feltrinelli, 2012.
- BAZIN, A. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BETELLA, G. K. “Para Que Serve o Passado: *Cronache di Poveri Amanti* e a crônica da história”. *Revista Anpoll*, v.1, n. 33, 2012.
- BOSCHI, A. “*La Lunga Notte del '43 e Altre Storie Italiane: modelli di rappresentazione del passato nel film storici di Florestano Vancini*” in: ACHILI, A.; CASADIO, G. (orgs.) *Le Stagione di Una Vita*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2002.
- BRUNETTA, G. P. *Guida Alla Storia del Cinema Italiano 1905-2003*. Turim: Einaudi, 2003.
- BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Berkerley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1996.
- GAMBETTI, G. *Florestano Vancini*. Roma: Gramelese Editore, 2000.
- GANDINI, G. *La Notte del Terrore: Leccidio del Castello Estense cinquant'Anni dopo*. Castel Maggiore: Book, 1994.
- GUARNIERI, A. *Ferrara dal 25 Luglio a Salò: nuova interpretazione della lunga notte*. Ferrara: 2G Editrice, 2005.
- LANDY, M. *The Folklore of Consensus Theatricality in Italian Cinema 1930-1943*. Nova York: State U of New York Press, 1998.
- MARGALIT, A. *The Ethics of Memory*. Cambridge/Londres: Harvard U Press, 2004.
- MICALIZZI, P. *Florestano Vancini: fra cinema e televisione*. Ravenna: Longo Editore, 2002.
- NAPOLITANO, V. *Florestano Vancini: intervista a un maestro del cinema*. Nápoles: Ligouri Editore, 2008.
- OLIVA, G. *La Repubblica di Salò*. Florença: Giunti Gruppo Ediotriale, 2007.
- PARDI, R. *Le Notti della Paura: Pratolini e Bassani nel cinema*. Tese (Doutorado) – Pisa, Universidade de Pisa, 2014.
- PEDRINI, T. “Il Funzionamento del Tempo ne *La Lunga Notte del '43*” In. ACHILI, A.; CASADIO, G. (orgs.). *Le Stagione di Una Vita*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2002.
- PEZZOTTA, A. *Ridere Civilmente: il cinema de Luigi Zampa*. Bolonha: Cineteca Bologna, 2012.
- SITNEY, P. A. “O Eclipse”. *Revista Crítica Cultural*. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina, v. 8, n. 2, jul/dez 2013.
- THOMPSON, K. *Breaking the Glass Armour: neoformalist film analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- VELLA, F. *Il Cinema Che Serve*: Giorgio Bassani cinematografico. Turim: Edizioni Kaplan, 2010.

WHITE, H. *The Content of the Form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1987.

_____. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 1, outono de 1980.

XAVIER, I. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AS RELAÇÕES DE GÊNERO NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DAS DITADURAS: ESTUDO DO FILME *PA NEGRE*

Monica Martinez¹

Paulo Celso da Silva²

Ditadura franquista: o terror em primeiro plano

A Guerra Civil Espanhola é um dos acontecimentos marcantes na história do século XX, assim como seus desdobramentos com a ditadura do General Franco. A ditadura na Espanha foi implantada após o término da Guerra Civil (1936-1939), quando os republicanos foram derrotados pelos exércitos do general Francisco Franco (1892-1975). Com isso, há a instauração de um modelo de governo primeiramente fascista e, em seguida, franquista, que mesclava conservadorismo, nacionalismo, apoio da direita e pelo catolicismo espanhol. Cabe ressaltar que essas características são gerais, pois a composição dos governos ditatoriais não são lineares e, totalmente, convergentes, assim também com as forças de apoio, no caso espanhol.

Inclusive, nos primeiros momentos do que seria a Guerra Civil, o exército espanhol pretendia retomar a ‘ordem constitucional’, que consideravam

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, tem pós-doutorado pela UMESP e estágio de pesquisa pós-doutoral junto ao departamento de Radio, Televisão e Cinema da Universidade do Texas. É docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: martinez.monica@uol.com.br

2 Doutor em Geografia Humana pela USP, tem pós-doutorado pela UERJ e estágio pós-doutoral pela Universitat de Barcelona. Professor titular da Universidade de Sorocaba, professor e coordenador do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura. E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br.

não cumpridas pelos republicanos, pois entendiam que o caos e desordem incentivados pelo próprio governo. Nesse contexto, as forças contrárias ao governo foram formadas por ideologias distintas e contraditórias, incluindo monarquistas, fascistas, carlistas, falangistas, católicos fervorosos e os defensores de uma ditadura imediata.

Todas essas características, às vezes em conjunto e outras isoladamente, podem ser verificadas na maneira como a temática da Guerra Civil foi abordada e destacada nos filmes. Evidentemente, durante o período ditatorial, a representação da Guerra Civil na ótica dos militares também aconteceu, com características vistas como importantes para a paz e o progresso do país. Exemplo direto é o filme *Raza*, de José Luis Sáez de Heredia, produzido em 1941 com roteiro do próprio Generalíssimo Franco, mas creditado ao pseudônimo Jaime de Andrade. A película, elogiada pelo papa Pio XII pelo seu conteúdo católico e nacionalista, foi vista em mais de quinhentas localidades espanholas nos primeiros meses de exibição.

Raza começa indicando ao espectador que se trata de uma não ficção. Os letreiros registram: “A história que vai presenciar não é um produto da imaginação. É história pura, veraz e quase universal, que pode viver qualquer povo que não se resigne a perecer nas catástrofes que o comunismo provoca” (TALENS; SANTOS, 1998, p. 70). Na sequência, desenrola-se a história de quatro irmãos que cresceram embutidos do ‘espírito dos almogávares’: “guerreiros eleitos, os mais representativos da raça espanhola: firmes na luta, ágeis e decididos nas manobras bélicas” (TALENS; SANTOS, 1998, p. 71). O desfecho final exhibe as forças de Franco desfilando vencedoras por Madrid. Em 1950, uma nova edição, renomeada de *Espírito de uma raça*, ameniza algumas críticas feitas aos Estados Unidos na primeira versão, assim como o uso da saudação nazista, com o braço erguido, e elimina referências e imagens da *Falange Española*, partido político de orientação fascista fundado em 1933 por José Antonio Primo de Rivera, que apoiou Franco na derrota das forças da II República (RODRÍGUEZ ARAUJO, 2004, p. 157-158). Tais mudanças no roteiro do filme foram necessárias para que o filme pudesse ser distribuído na América do Norte e do Sul, visando à internacionalização proposta pelo governo espanhol.

Conforme sugerem Peláz López e Tomasoni, a temática da Guerra Civil Espanhola e da Ditadura que se segue nunca foi preferida pela população durante o Franquismo e mesmo depois dele. Segundo os autores, “talvez porque se tratava de uma experiência coletiva tão amarga que ninguém tinha demasiado interesse em vê-la na tela, e também porque todo mundo havia formado sua opinião sobre o que ocorreu e não precisava que o cinema viesse explicar” (PELÁZ LÓPEZ; TOMASONI, 2011, p. 2).

Para fins de ilustração, segue a relação de espectadores espanhóis e filmes com a temática da guerra produzidos entre 2001 a 2011, conforme dados de Peláz López e Tomasoni:

Tabela 1: Filmes espanhóis com temática de Guerra Civil e Ditadura (2001-2011)

Ano de produção	Nome do filme (Original)	Espectadores (Espanha)
2001	<i>Silencio roto</i>	429.086
2002	<i>La Luz Prodigiosa</i> <i>Una Pasion Singular</i>	71.030 8.994
2003	<i>Soldados de Salamina</i> <i>El Lapis del Carpintero</i>	433.290 171.325
2004	<i>Triple Agente</i> <i>Juegos de mujer</i>	11.318 51.249
2006	<i>El Laberinto del fauno</i>	1.682.233
2007	<i>Las Trece Rosas</i>	863.135

2008	<i>La Mujer Del Anarquista</i> <i>La Buena Nueva</i> <i>Los Girasoles Ciegos</i>	68.183 89.078 738.997
2010	<i>Pájaros de Papel</i> <i>Balada Triste de Trompeta</i> <i>Pa Negre</i> <i>Caracremada</i> <i>Ispani (¡Españoles!)</i>	339.025 349.918 323.421 2.961 55.837
2011	<i>Encontrarás Dragones</i>	305.502

Fonte: (MARTINEZ; SILVA, 2016)

A listagem acima permite observar que foram nada menos que 18 películas realizadas com esta temática no decênio entre 2001 e 2011. A película mais vista, *El Laberinto del Fauno*, é um drama fantástico baseado em uma história dos irmãos Grimm ambientada na Espanha governada por Franco. Foi indicada a várias categorias do Oscar, sendo vencedora nas de melhor fotografia, melhor direção artística e melhor maquiagem. Também ganhou vários Globos de Ouro e Goyas, entre outros prêmios internacionais. Já a segunda película mais vista, *As Treze Rosas*, baseia-se no livro *Trece Rosas Rojas*, do escritor espanhol Carlos Fonseca. A obra narra o acontecido em 1939, ao fim da Guerra Civil, quando treze jovens, com idades entre 15 e 29 anos, acusadas por serem comunistas, são presas, condenadas à morte e executadas. Seu delito: a distribuição de panfletos no desfile da vitória em Madrid, por meio dos quais incitavam que a população pedisse: ‘Menos Viva Franco y más pan blanco’.

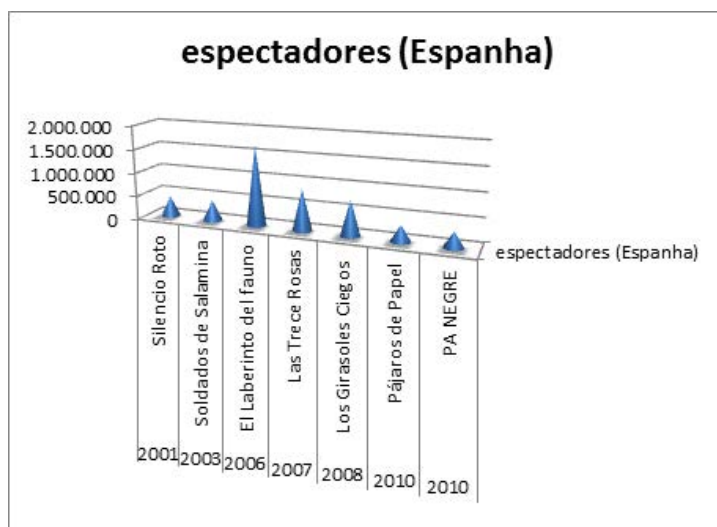


Tabela 2: Seis maiores bilheterias com temática de Guerra Civil e Ditadura (2001-2011) Fonte: (MARTINEZ; SILVA, 2016)

A tabela 2 sugere uma predominância do tema no ano de 2010, possivelmente motivada pela sensibilização do público devido às buscas por covas e corpos dos mortos na Guerra Civil e desaparecidos no período da ditadura em decorrência da Ley de Memoria Histórica, aprovada em 2007. Por outro lado, a frequência de público demonstra que, à exceção do *El Laberinto del fauno* (2006) – traduzido no Brasil literalmente para *O Labirinto do Fauno* – e as *Trece Rosas* (2007), as produções não chegaram a atingir a cifra de quinhentos mil de espectadores. O que seria praticamente a metade da atingida pela película de 2006.

No caso dos filmes de 2010, todos com audiência em torno de trezentos mil espectadores, os dados parecem indicar que se trata do público, então existente, para essa temática na Espanha. Naquele ano, por exemplo, *Balada Triste de Trompeta* levou ao cinema 349.918 espectadores espanhóis, *Pájaros de Papel*, 339.025, e *Pa Negre* 323.421 espanhóis. Trata-se, convém destacar, de um nicho específico de mercado, uma vez que, para fins comparativos, a película estadunidense *Avatar* computou 6.018.936 espectadores no país no mesmo ano (PELÁZ LÓPEZ; TOMASONI, 2011, p. 27). Por outro lado, apresentado apenas em festivais, o filme *Caracremada* teve apenas 2.961 espectadores na Espanha em 2010.

Com isso, justifica-se a escolha pela película catalã *Pa Negre* para análise neste artigo pelo fato de ser representativa de um estrato médio de público espanhol para a temática no período de 2001-2011. Além disso, como as demais, por retratar a guerra civil de uma ótica dos vencidos, ter um protagonista infantil masculino, mas indicar e retratar a postura feminina diante das utopias socialistas, comunistas e anarquistas protagonizadas pelos homens. Ao contrário deles, as mulheres mostram-se pragmáticas e decididas a prosseguir com a vida e sua manutenção, mesmo que à custa de subterfúgios e mentiras. Entretanto, na perspectiva infantil do protagonista, mesclada com as dificuldades materiais diárias, encontram-se os discursos moralistas dos centros de poder (escola, igreja, famílias ricas) e palavras de ordem dos vencidos e sua necessidade de pregar os valores da honra, comunidade e da verdade. Assim, ao final, quando o protagonista opta por uma vida diferente daquela de seu lugar, financiada por outra família de posses, vence o pragmatismo representado como se fosse uma escolha do menino.

Ainda que não exista uma proposta feminista declarada no filme, o feminino povoa as ações com suas forças e fragilidades, como na decisão de mandá-lo estudar em um colégio católico financiado pela elite local. A cena remete às centenas de crianças enviadas pelos republicanos, durante a guerra civil, para outros países como forma de garantir um futuro. Mas também pode indicar que, educado pelos vencedores, o menino poderia vir a ser alguém na sociedade que se formava, não mais catalã e sim espanhola.

Outro diferencial do filme *Pa Negre* com os demais: ele foi gravado e exibido em catalão e dublado ou legendado em espanhol/inglês. Essa escolha dos envolvidos (diretor, patrocinadores, atores, público) partiu da premissa de que essa seria a melhor forma de expressar o que se passou na Catalunha rural do pós-guerra civil, bem como a idiossincrasia de seu povo, visto que é uma nação sem estado. Na análise de Castells, “o atendimento das exigências nacionalistas da Catalunha e do País Basco por parte da República Espanhola foi uma das mais importantes causas da insurreição militar que culminou com a Guerra Civil Espanhola de 1936 a 1939” (CASTELLS, 2000, p. 61). Lembramos que o filme *Caracremada*, o único outro filme também gravado em Catalão e ambientado nos bosques centrais da Catalunha, não foi exibido no grande circuito dos cinemas da Espanha.

O filme *Pa Negre* sugere que as parcelas menos favorecidas economicamente da população apoiaram as ações dos republicanos, lutando nas frentes de batalha. Ainda que, muitas vezes, de forma pouco organizada, se analisadas de uma perspectiva militar e política. Como consequência, no pós-guerra terão suas vidas dificultadas pelos agentes e aparelhos policiais do estado, então com plenos poderes para decidir (ou negar) o futuro das pessoas.

Pa Negre retrata o cotidiano intenso, mas monocromático, no qual o medo, a incerteza e a mentira são constantes. O artista multimídia catalão Arturo Blasco, quando entrevistado sobre o filme, afirmou:

[...] foi uma tremenda guerra entre irmãos. Gente de um mesmo povo que mudava sua aparência, sua atitude. O medo era gratuito e terrível. Sempre lembro Celine, o escritor francês, que delatou as pessoas na França. [...] Não conheci meus avós, mas conheci de vista aquele que delatou um dos meus avós, juiz de paz em tempos republicanos. Esse informante, creio que até executor, sua filha é minha madrinha. A guerra é terrível e as famílias estavam tentando encobrir as feridas que podiam, cada pessoa é um mundo e não se confiava nem mesmo nas do mesmo sangue. É importante poder enterrar seus antepassados com dignidade. Até que isso seja feito, não se esquecerá do que se passou aqui. Não há ressentimentos, tampouco palavras. Minha mãe dizia: “Deus, que é muito sábio, ficou cego”. A tristeza que dá tudo isso é que neste país são feitos apenas filmes de Isabel, a Católica, e do século de Ouro”. (BLASCO, 2015, tradução nossa).

Lourdes Carreras Gallardo, filóloga e secretária da Educação e Solidariedade em Castelldefels/Barcelona, afirma:

[...] depois de ver o filme novamente tenho a mesma sensação de quando o vi [pela primeira vez]: as guerras organizam os eixos e as pagam os pobres e os ricos. O golpe de estado de Franco fez a Espanha retroceder pelo menos um século. E o povo enfrentou o pior em cada cidade, muitas pessoas que não eram do mesmo lado sentiram os danos. O período pós-guerra trouxe muita miséria, que no filme se vê bem: pão preto, racionamento e medo. No fundo se fala da condição humana, lealdade e traição, liberdade e escravidão (CARRERAS GALLARDO, 2015, tradução nossa).

Ambos entrevistados nasceram e cresceram sob a ditadura franquista, vivenciando os dramas familiares decorrentes da guerra civil e do pós-guerra. No tocante à educação, um dos temas que aparecem no filme *Pa Negre*, podemos destacar um depoimento prestado à González Martínez que aborda a questão:

Francisco P., Patxo, reconhece que sua integração e adaptação na Espanha foram facilitadas pelos estudos em economia que realizou na URSS, opção que acredita não poderia ter feito na Espanha naquela época dada sua condição de ser membro de uma família da classe trabalhadora de oito filhos cujo pai morreu em 1933. Dois de seus irmãos também estudaram: engenheiro agrônomo e mecânico de automóveis, e sua irmã é gastroenterologista. Ele, com 8 anos, e três irmãos, foram evacuados em 13 de junho de 1937 no vapor Havana, e insiste em deixar claro, “porque agora correm muitas mentiras”, que “não nos levaram, fomos com o consentimento de nossos pais os que tinham um pai, tio os que tinham tios, irmãos mais velhos os que tinham [irmãos maiores]. (...) Adianto todas as questões que podem me fazer: não lamentamos nem um pouco. Os vinte anos de Rússia para mim são sagrados. O agradecimento ao tratamento, à educação e ao apoio recebidos da União Soviética me movem a condenar os comentários negativos sobre ela ou o regime soviético que fizeram algumas das crianças da guerra no seu regresso à Espanha. Contudo neste aspecto, como em muitos outros, temos que compreender que, embora estamos abordando uma experiência coletiva, a memória e o posicionamento individual difere em função precisamente da experiência vivida. (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2003, p. 85).

Entretanto, ainda que os depoimentos e as memórias sejam importantes maneiras de contar a história, há que se atentar para o fato de que também são seletivas, parciais e buscam dar legitimidade ao vivido. Já o cinema, como afirmou Pierre Sorlin, “‘está intimamente penetrado pelas preocupações, tendências e aspirações da época’ em que se produz, ‘é uma das expressões ideológicas do momento’” (PELÁZ LÓPEZ; TOMASONI, 2011, p. 4). Com isso, faz-se necessário destacar que *Pa Negre* não está isento das contradições existentes em filmes que retratam a história. Nesse caso específico, a narrativa é produzida a partir da matiz de uma esquerda nacionalista apoiada pela *Generalitat de Catalunya* (o governo central da Catalunha), com o objetivo de garantir que a história passada não seja esquecida:

A intenção deste filme é simplesmente transmitir às novas gerações de espanhóis que não viveram o conflito, que mal ouviram falar dele e que estudaram, com a relutância habitual ao longo de seu processo educativo, uma visão mitificada e idealizada dos perdedores, cujo ponto de vista é adotado sistematicamente nos filmes. Para isso “precisamos de cinema, a sua eficácia narrativa e o poder de suas imagens. Um filme que não seja apenas instrumento de denúncia, mas também contribua com conhecimento, que converta o passado em lição de tolerância para os jovens”. Este último parece, sem dúvida, mais difícil de conseguir, dado a abordagem da maioria das fitas. No fundo isto é para evitar que a guerra civil espanhola seja definitivamente apenas história. Também deve permanecer viva na memória coletiva, para continuar de alguma forma, a influenciar o presente e o futuro. E aí reside a importância do cinema. (PELÁZ LÓPEZ; TOMASONI, 2011, p. 5).

Pa Negre em Contexto

O filme *Pa Negre* (2010) apresenta o período do pós-guerra civil espanhola (1936-1939) de uma perspectiva diferente de filmes que registram a história oficial dos vencedores, como é o caso de *Raza* (1941). Na película, a vida social cobra, a todo instante, outra representação do cotidiano para a criação de um sentido existencial, o que possibilita a sobrevivência, por exemplo, à protagonista de *El Laberinto del Fauno* (2006). Neste último, Ofélia utiliza seu repertório infantil, substituindo o mundo externo pela subjetividade do fantástico. Mesmo nos momentos finais, quando deve escolher entre a própria vida e a do outro, nega a sua. O Fauno fica contente com a escolha: ‘Escolheu bem, Alteza’. E a protagonista morre.

Já o filme catalão é narrado a partir da ótica do menino Andreu. Diferentemente de *El Laberinto del Fauno*, mostra como valores e ideologias de diversos matizes – fascistas, anarquistas, comunistas, republicanas – foram, gradualmente, sendo eliminados como experiências cotidianas da Espanha dos anos 1940, dando lugar à ditadura e seu pensamento único.

O filme se passa na Catalunha, autonomia industrial que combateu as forças franquistas e, com o final do conflito, foi duramente castigada pelos vencedores. A história começa com o assassinato do camponês Dionís e seu filho pequeno, quando percorriam o bosque com sua carroça. Mortos, são ati-

rados, com o veículo, de um precipício. O menino Andreu encontra os corpos. O filme é ambientado em um povoado rural nos arredores de Barcelona, onde também havia uma indústria têxtil, mesclando o modo de viver rural ao urbano dos habitantes, bem como seus valores sociais.

Na película, as classes sociais são representadas pela família de Andreu, camponeses que viviam em uma *masía*, construção de arquitetura tradicional romana em dois andares feita com pedras. Nestas, o térreo serve para atividades do campo e o segundo andar para acomodar a família – além de um sótão onde tradicionalmente são estocados grãos e/ou utensílios. Evidentemente a casa não lhes pertencia, mas à família Manubens, a mais rica do local, que a alugou para eles quando foi morar na cidade. O pai de Andreu é acusado do assassinato do camponês Dionís e seu filho, sendo condenado à morte. Foge, mas é capturado pela polícia de Franco e levado para ser executado em Barcelona. O menino, no intuito de descobrir o culpado das mortes, vai compondo, com recortes de histórias, imaginação e a ajuda de colegas de sua idade, os acontecimentos do povoado a partir das mentiras, crenças coletivas que encobrem meias verdades e um mundo adulto que rui aos poucos frente à ditadura.

Andreu é convidado pela família Manubens para viver na cidade de La Igualada, onde teria os estudos pagos por eles no colégio religioso Los Escalapios. Com o apoio da mãe – o pai já havia sido morto pelo regime –, Andreu rende-se ao sonho de ser médico. Para assumir a vida nova, não hesita em humilhar a mãe – definindo-a a um colega de escola como alguém que lhe havia trazido encomendas do seu antigo povoado. Com o tempo, o amor e admiração pelos pais dão lugar ao pragmatismo que lhe garanta um futuro em sua nova posição social.

Análise e discussão: uma ditadura a partir da ótica do feminino

Andreu representa a infância na Catalunha pós-guerra civil espanhola. Momento que antecipa a segunda guerra na Europa, no qual naquela cidade se passava da infância à vida adulta motivado pela necessidade de sobreviver do trabalho rural e/ou industrial. Ele cresce numa família em que a mãe, Florència, não é dona de casa nem camponesa, mas trabalha como operária numa indústria têxtil. “Não quero que acabe enterrado numa fábrica”, declara

ela, logo no início da película (traduções nossas). O trabalho fabril não é visto, neste contexto, como organizador e estabilizador da vida material e psíquica, mas como necessidade devido às circunstâncias, o que a faz afirmar que “trabalha como uma burra”.

Apesar de ter seu pai, Farriol, como um herói, Andreu percebe que ele não lhe conta exatamente a verdade sobre os fatos que o cercam, nem sobre seu posicionamento contra o regime franquista. Seus discursos, aliás, são ambíguos, pois por um lado são contra a ditadura, porém marcados por um moralismo reacionário. A certa altura, Farriol afirma: “Se te disserem coisas feias de mim ou de nossa família, não faça caso”, diz. O que confirma a dificuldade de todos para uma convivência marcada por necessidades materiais e incertezas de seu futuro. “Os vencidos não têm direito a uma nota de rodapé no livro da história”, alerta o pai. Como cria pássaros em gaiolas, usa uma metáfora para falar ao filho sobre seus ideais: “Podemos enjaular as aves, mas não mudar seu comportamento”. A mãe de Andreu percebe essa ambiguidade no marido, o que fica explícito em uma de suas falas: “Demasiado bonito. Demasiado político”.

Outra temática é a sexual, marcada pelo uso da força e da violência. Núria, prima de Andreu, vem morar com eles quando os pais são mortos na guerra civil. Como reação, ela – que talvez seja a personagem mais complexa, consciente e inteligente da trama – começa a ter relações sexuais, inclusive com o professor da escola, uma forma que encontra para transgredir o sistema. O sistema escolar, representado pela figura desse professor, antes republicano, parece indicar e reforçar a ideia de que, para sobreviver no regime franquista, era necessário se corromper. Cabe destacar que, em outros filmes com a temática da guerra civil, como os já citados anteriormente, os ‘maestros’ costumam ser retratados como incorruptíveis e inabaláveis nos ideais e valores republicanos.

A comunidade rural, evidentemente, não enxerga Núria como uma resiliente. Ao contrário. Essa posição conservadora inclui Andreu, que não quer se iniciar sexualmente com a jovem – como se ele fosse superior a um feminino dono de sua própria sexualidade. Contudo, ele concorda em fugir com ela, deixando para trás aquela vida de mentiras e enganar. Entretanto, os planos de Andreu mudam ao final, depois da descoberta que seu pai, Farriol, não só havia matado o camponês Dionís e o filho pequeno deste, como também

havia participado ativamente da castração de Pitorliua – irmão homossexual da senhora Manubens. Pitorliua (totovía, em catalão), aliás, pode ser traduzido para o português como cotovia – o pássaro que em obras como *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1564-1616), anuncia o dia e a separação dos amantes. O desfecho do filme mostra que a realidade era ainda mais complexa do que se supunha ao início. Conservadora e rica, a senhora Manubens havia contratado Dionís e Farriol para assustar o irmão e, assim, tentar fazê-lo mudar de comportamento. Contudo, a situação foge do controle e Pitorliua morre. Para complicar a situação, a senhora Manubens acaba contratando Farriol para matar Dionís, que desde o malsucedido “susto em Pitorliua” passa a chantageá-la. O pagamento é pesado: ela compra o silêncio e a vida de Farriol – condenado à morte pelo crime contra Dionís e o filho – em troca da educação de Andreu. De posse de todas essas informações, ainda assim Andreu aceita a oferta da rica senhora em custear sua educação (VIDAL, 2011).

Há violência sexual contra o feminino também quando Florència, a mãe de Andreu, tenta reverter a pena de morte do marido. Ao procurar o poder público local, ela é coagida a manter relação sexual pelo prefeito, praticamente às vistas do garoto, sendo rechaçada com desprezo por ele ao final. Destaca-se que Farriol, anos atrás, foi o escolhido de Florència como marido no lugar do prefeito. A resignação e a aceitação a que os familiares masculinos de Andreu se submetem contrasta com a força que as mulheres demonstram quando estão discutindo os rumos dos acontecimentos e das ações que deveriam ser tomadas.

O curioso é que, mesmo no contexto do ideal ocidental do amor romântico, as mulheres do tempo são mostradas no filme como práticas quando o assunto é a sobrevivência cotidiana. Uma das tias de Andreu, que não quer se casar com um homem sem grandes atrativos do povoado, é instada pela irmã e pela mãe a deixar de frescuras e se arranjar com ele, por ser um bom provedor. Do ponto de vista de estudos de relações de gênero, a ideologia pregada aqui, claramente, é a da submissão – sem questionamentos – ao homem, se este demonstra capacidade de sustentar a família. Essa situação era, na época, amparada legalmente, tendo em vista que as mulheres necessitavam de autorização masculina (pais, maridos, irmãos etc.) para conseguirem trabalho remunerado fora de casa.

Nesse contexto, há a clássica dicotomia entre os planos mais sutis (ligados ao masculino) e os mais terrenos (ligados ao feminino) da vida. Os primeiros são atribuídos ao pai de Andreu, que antes de ser executado pelo regime deixa como últimas palavras ao filho: “O pior da guerra é perder os ideais – sem os ideais uma pessoa não é nada. Devemos guardá-los como um tesouro”. Em alguma medida, o menino se revolta contra essa lição, ao destruir as jaulas dos pássaros que eram o tesouro herdado do pai. O professor, que entra como um mentor no final da história, também demonstra essa dicotomia em sua fala: “O que você precisa ter claro é se quer estudar ou ficar aqui, trabalhando no campo e na fábrica. É uma oportunidade”. Ou seja: o estudo – um atributo mental – é visto como algo mais elevado, enquanto a vida ligada à natureza, com o cultivo dos campos, é entendida como de menor valor social. Já os planos mais concretos são representados pela figura da mãe, que segue a recomendação do pai de que a família rica patrocine os estudos do filho. Ao final, o filho não perdoa seus pais, e quando sua mãe o visita no internato, não a reconhece como tal em frente dos amigos. “É uma do povoado, que me trouxe uma encomenda”.

Nesse sentido, a partir da ótica dos estudos de relações de gênero, o filme representaria o retrocesso das reivindicações e lutas feministas pelo mundo, quando o governo autoritário proíbe o direito à participação política e pública das mulheres. Essas questões, não tão tranquilas na sociedade espanhola marcada pelo machismo, já haviam sido relativamente resolvidas no interior da maioria dos movimentos sociais, principalmente entre anarquistas e socialistas e aceitos pelos representantes na Primeira e Segunda repúblicas. Após a guerra civil, a maioridade civil da mulher ocorria aos 23 anos, porém, em casos de “segurança nacional” a idade mínima das mulheres era reduzida para 16 anos. Essa redução possibilitou ao tribunal de guerra condenar à morte e executar nove das treze moças presas em 1939 e conhecidas como as *Trece Rosas*, história retratada no filme homônimo. Em diversas passagens, *Pa Negre* apresenta mulheres decidindo os rumos das vidas e do futuro, inclusive votando acerca dos temas, como é o caso da cena na qual as mulheres argumentam da decisão de Andreu ir ou não para a cidade estudar.

Aliadas da participação decisória cívica e pública, as mulheres passam a decidir no âmbito privado de suas casas. Decisões consideradas de menor

importância social e com alcance reduzido às suas famílias que, mais que uma conquista, na verdade constituíam um sobretrabalho para as mulheres operárias. As quais, dessa forma, viviam em duplicidade e contradição seus papéis. Por um lado, sendo obrigadas à obediência nas fábricas, incluindo a necessidade de autorização formal de um homem – pai ou marido – para poderem trabalhar ali. Por outro, administrando as contradições familiares sem, contudo, terem a palavra final nos temas, prerrogativa do ‘cabeça da família’. No contexto do filme, pós-guerra civil, a presença da mão de obra feminina era necessária para a indústria, no caso a têxtil, considerando que parte dos homens havia morrido no conflito, enquanto outros estavam exilados e um grupo de mulheres e homens, de várias idades, estava mutilado. Trabalhar na fábrica não tornava independente a mulher. Ao contrário, ela carregava a obrigação e a responsabilidade de manter diversos dependentes. O filme representa, portanto, tal posicionamento em que a personagem não trabalhava porque desejava ter um papel social independente financeiramente, mas por necessidade.

A sexualidade feminina, em sociedades autoritárias, tem um papel dubio. Ao mesmo tempo em que é reprimida e torna-se nebulosa com a inclusão da moral religiosa e do amor romântico, também é moeda de troca para os menos favorecidos socialmente, os tidos nessa perspectiva como os ‘perdedores’. Na película temos duas representações por meio das personagens Núria e Florência. A primeira, prima de Andreu, criança órfã que busca um lugar na família de mulheres, descobre na sua sexualidade uma força possível para a manipulação e chantagem. Por meio dela, consegue seduzir o professor da escola primária, que é retratado como um homem que passou para o lado do vencedor, portanto, um traidor. As crianças percebem as oscilações e vacilações do professor e Núria aproveita-se dessa moral dupla para tirar benefícios e ganhar presentes. A revanche da menina está no fato dela não sentir sequer asco pelo homem. Ele não representa nada afetivamente, além dos presentes materiais. Como a autoridade masculina depende do segredo que a jovem guarda, ela é dominante na relação, ainda que se trate de uma quase criança obrigada a crescer à força nesse momento extremo em que não há margem para ingenuidades.

Com Florência, a mãe de Andreu, a situação da dominação sexual é seguida de menosprezo. Ao intentar salvar a vida de seu marido, é obrigada a

suplicar para um ex-pretendente rancoroso na figura do prefeito do povoado. Usando de seu suposto papel social e político, que poderia mudar o destino de Farriol, condenado à morte pelo assassinato de Dionís, o gestor não hesita em molestá-la, sabendo que a mulher não se negaria para salvar o marido. Para, ao final, desprezá-la. Pela porta semiaberta, Andreu observava tudo. A cena põe em relevo vários elementos: a curiosidade infantil do menino por cenas de sexo; a posição machista do prefeito; a posição resignada (ao marido) e submissa (ao prefeito) de Floréncia. Nessa trama de alguns minutos na tela, estão representados décadas de embate entre a relação dos gêneros e o poder. Ao final, nenhum dos protagonistas consegue atingir seus objetivos. O prefeito não possui Floréncia, esta não salva o marido, nenhum dos dois transcende a situação.

Em alguma medida, ninguém sai ganhador ou perdedor. Na dialética da sobrevivência, os tempos novos exigem posicionamentos igualmente novos, muitas vezes contraditórios aquilo a que acreditavam e, mesmo, lutavam.

Ainda no que tange à questão de gênero, a castração de Pitorliua, seguida de sua morte, é representativa das pessoas e situações que uma ditadura em geral quer eliminar: o diferente. A vida social, na visão conservadora, precisa de um equilíbrio, considerado seguro, e a homossexualidade, masculina e /ou feminina, não garante esse equilíbrio. As pessoas não têm escolhas, a moral católica conservadora que apoiou o governo de Franco não admitia outra via. Qualquer diferença era vista como um desvio grave, patológico e passível de cura. Vários estudos mostram que a lobotomia e os eletrochoques foram praticados na Espanha durante a vigência da ditadura em que os homossexuais eram tratados como ‘violetas’. Ao menos cinco mil pessoas foram presas na Espanha por “atos ou atitudes gays”, informava Antoni Ruiz, presidente da Asociación de Ex Presos Sociales (EL PAÍS. 5 000 VIDAS... 2004).

A morte de Pitorliua era, na verdade, para ser “um susto”, de forma garoto voltar a assumir o gênero que Deus lhe ofereceu: masculino. Quem pediu e pagou pelo ‘susto’ foi sua irmã. Caridosa, Justa, temente a Deus e dama na sociedade espanhola. Após as mortes de Dionís e Farriol, a justiça estava feita. Cabia, então, prover o futuro com uma pessoa de bem, Andreu. Aqui, os papéis de gênero, no tema da sexualidade, são cambiantes: a irmã de Pitorliua é a senhora Manubens, assexuada pela condição social e financeira que, como

o prefeito, acredita ter poder sobre a vida e a morte. E com Andreu, poder de fazer o futuro acontecer a seu modo.

Nesse contexto de vidas e deslocamentos forçados, não há esperança nem graças – o que é representado pela adesão do garoto à ilusão de uma vida sem raízes. Por fim, uma última metáfora ilustra a concepção do diretor sobre a obra. O pão preto, que dá nome ao filme, associado aos menos favorecidos. E o pão branco, símbolo da família abastada. A representação da realidade nessa película, portanto é bicolor, claro/escuro, preta/branca, sem abrir espaço para a diversidade. Entretanto, se sabe, a vida está longe de ser monocromática.

Referências

- BLASCO, A. *Pa Negre y Guerra Civil en Españã*. Entrevista pelo Facebook. Mensagem para paulo.celso@facebook.com, 26/10/2015.
- CARRERAS GALLARDO, L. *Película Pa Negre*. Entrevista pelo Facebook. Mensagem para paulo.celso@facebook.com, 20/10/2015.
- CASTELLS, M. *O Poder da Identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- EL PAÍS – 5.000 VIDAS FICHADAS. “La persecución de gays durante el franquismo. 5.000 vidas fichadas. Las leyes de Vagos y Maleantes y de Peligrosidad Social se aplicaron a gays y transexuales hasta 1979”. *Cuaderno Sociedad*, 20-12-2004. Disponível em < http://elpais.com/diario/2004/12/20/sociedad/1103497204_850215.html > Acesso em: 15 Jul. 2016.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C. “El retorno a España de los «Niños de la Guerra civil»”. *Anales de Historia Contemporánea*, 19, 2003. Disponível em <<http://revistas.um.es/analeshc/article/view/55531/53501>> Acesso em: 01 dez. 2015.
- PA NEGRE de Agustí Villaronga, Espanha, 2010
- PELÁZ LÓPES, J. & TOMASONI, M. “Cine y Guerra civil. El conflicto que no termina”. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Spagna Anno Zero: la guerra come soluzione*, n.7/3. Disponível em < http://www.studistorici.com/2011/07/29/tomaso-ni2_numero_7 > Publicado em 29 Jul. 2011. Acesso em: 15 jul. 2016.
- RODRÍGUEZ ARAUJO, O. *Derechas y ultraderechas en el mundo* México: Editorial Siglo XXI, 2004.
- SCOTT, J. “Gênero, uma categoria útil de análise histórica”. *Revista Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71–99, 1995.
- TALENS, J. & SANTOS, Z (eds). *Modes of Representation in Spanish cinema*. University of Minnesota Press, 1998.
- VIDAL,. “*Pa negre*: contra la nostalgia de la pós-guerra”. *Revista Détour*, n. 2, Sección Las Penúltimas Cosas, Valencia: Détour Cultura, Asoc. Cultural, 2011. Disponível em: <<http://detour.es/cosas/vidal-pa-negre-contra-nostalgia-posguerra-villaronga.htm#c2>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

DITADURAS AFRICANAS NA MÍDIA OCIDENTAL: UM ESTUDO DE CASO SOBRE *O ÚLTIMO REI DA ESCÓCIA*

Bruno Gomes Guimarães¹

Camila Moreira Cesar²

Marcelo de Mello Kanter³

Introdução

O filme *O último rei da Escócia* (*O ÚLTIMO...*, 2006) é uma obra de 2006 do diretor Kevin MacDonalld e que rendeu o Oscar de melhor ator a Forrest Whitaker por sua atuação como Idi Amin, ditador que governou Uganda de 1971 a 1979, período retratado no filme. Adaptado do livro do jornalista inglês Giles Foden, que viveu durante muitos anos no país, a produção mescla ficção e realidade para relatar a situação política de Uganda após o golpe militar de 1971.

O centro da narrativa é o personagem fictício Nicholas Garrigan (James McAvoy), um jovem médico escocês nascido em uma tradicional família da aristocracia britânica que decide se aventurar na África. Inicialmente so-

1 Doutorando em Estudos Estratégicos Internacionais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Relações Internacionais pelas Universitt Potsdam, Freie Universitt Berlin e Humboldt-Universitt zu Berlin. Bacharel em Relações Internacionais pela UFRGS. Pesquisador associado ao Instituto Sul-Americano de Política e Estratégia (ISAPE). Brasil. E-mail: bguima@isape.com.br.

2 Jornalista, doutoranda em Ciências da Informação e da Comunicação pela Université Sorbonne Nouvelle Paris III em cotutela com a UFRGS, Mestre em Informação e Comunicação pela Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Diretora de Cultura da Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na França (APEB-FR) e associada do ISAPE. França. E-mail: camilam.cesar@gmail.com.

3 Mestre em Estudos Estratégicos Internacionais pela UFRGS e Bacharel em Relações Internacionais pela mesma universidade. Brasil. E-mail: mellokanter@gmail.com.

nhador e cativado pelo carisma de Amin, Nicholas perde gradualmente sua ingenuidade ao acompanhar a degradação da situação política ugandense. O filme, dessa forma, parte da perspectiva de um personagem ocidental fictício para retratar a história da ditadura de Amin em Uganda e, com isso, acaba caindo em armadilhas impostas por esse ponto de vista, especialmente quanto ao afropessimismo⁴.

Para analisar de que forma isso ocorre ao longo do filme, primeiramente será feita uma contextualização histórica da chegada de Amin ao poder em Uganda, ressaltando os fatores internos e externos que permitiram a instalação da ditadura no país, bem como o decorrer de seu governo autoritário. Em seguida, o filme será recontado de forma crítica, contrastando-o com a história de Uganda, identificando-se problemas de enfoque e instâncias de afropessimismo. Por fim, uma breve conclusão sobre como a mídia e o cinema, em particular, tendem a retratar países africanos, especialmente aqueles em que há ditaduras, fornecerá algumas pistas de reflexão interessantes para outros trabalho que investiguem temas afins.

A chegada de Idi Amin ao poder: breve contextualização histórica

Uganda se tornou independente do Reino Unido em 1962. Durante os anos de autogoverno que preparava a independência, o país foi liderado pelo Partido Democrático (PD). Entretanto, houve uma nova eleição no período imediatamente anterior à independência, no qual dois partidos de oposição ao PD se uniram para excluí-lo do governo, ainda que ambos tivessem posições políticas e bases de apoio muito distintas: por um lado o Congresso Popular de Uganda (CPU), partido nacionalista liderado por Apollo Milton Obote; e, por outro, o *Kabaka Yekka* (KY, significando “Apenas o Rei”), partido conservador,

4 A emergência do conceito se deu a partir dos anos 1970 e 1980 e se deu em três etapas. Primeiramente, a partir de pesquisadores africanos, que colocam em discussão a premissa de que o atraso do continente seria uma consequência da colonização, chamando a atenção para a existência de um neocolonialismo e para a responsabilidade das classes dirigentes locais e suas modalidades brutais de governar. Em seguida, tem-se os atores dos setores de desenvolvimento e cooperação que, nos anos 1980, questionam a eficácia e mesmo a utilidade das ajudas internacionais à África. Por fim, um terceiro momento que integra essa abordagem afropessimista é marcada por diversos ensaístas, como o jornalista americano Stephen Smith (2003), certos dirigentes políticos e sobretudo os meios de comunicação que, conscientes ou não, corroboram para a predominância de um discurso negativo e maniqueísta sobre a história do continente, que seria vítima de uma espécie de “maldição”. Para mais informações, ver Jean-Pierre Chrétien, 2005.

monarquista e com base no reino tradicional de Buganda (ASEKA, 2005).

Realizando uma simplificação útil, pode-se considerar Uganda como um país dividido em uma região sul, composta por alguns reinos tradicionais subnacionais, dentre os quais Buganda era o maior e mais poderoso, tendo ocupado um papel importante durante o colonialismo britânico; e a região norte, habitada pelas etnias Acholi e Lango, que não se organizavam em reinos. O CPU tinha sua base no norte (o próprio Obote pertencia à etnia Lango), e defendia o fortalecimento do Estado ugandense, opondo-se à autonomia dos reinos do sul. Por outro lado, o KY era liderado pelo rei de Buganda, Edward Mutesa II, e tinha apoio maciço neste reino. Contudo, a rivalidade de Buganda com seus vizinhos fazia com que o partido não gozasse de grande apoio no sul.

Assim, o jovem país se encontrou sob a liderança de um governo de coalizão intrinsecamente instável entre dois partidos antagonistas. Para acomodar suas lideranças, Obote ocupou a posição de primeiro-ministro e Mutesa tornou-se presidente. A situação de Obote se agravou quando, em 1966, facções rivais do CPU tentaram derrubá-lo no parlamento por alegações de contrabando de ouro contra si e seu general mais próximo, Idi Amin. Amin servira nas forças militares coloniais britânicas, tendo participado na repressão aos Mau Mau no Quênia, na década de 1950, além de ter sido campeão ugandense de boxe. Quando o país alcançou a independência, Amin era um dos poucos ugandenses ocupando a posição de oficial, de forma que rapidamente ganhou importância na hierarquia militar (HUTTON; BLOCH, 2001). Ao mesmo tempo, foi acusado de apoiar extraoficialmente rebeldes congolezes e sudaneses, em troca de recursos naturais contrabandeados. Por ser aliado próximo de Obote, o primeiro-ministro acabava por ser atingido pelas acusações também.

Quando tais acusações foram instrumentalizadas para tentar depor Obote em 1966, ele resistiu no poder, prendendo rivais de seu partido, fechando o parlamento e ordenando que Amin atacasse o palácio de Mutesa, que escapou e fugiu do país (ASEKA, 2005, MUTESA, 1967). Obote em seguida proclamou a república, ocupando a presidência. Tendo fortalecido seu controle sobre a política nacional, Obote dissolveu os reinos do sul de Uganda, alçou Amin à posição de Comandante das Forças Armadas e deu início a uma

guinada nacionalista na política econômica, além de prender alguns oposicionistas de destaque.

Entretanto, Obote passou a se distanciar de Amin pouco tempo depois de sua tomada do poder, por suspeitas de desvio de verba, além de Amin manter seu apoio aos rebeldes sudaneses apesar de Obote ter ordenado que esses contatos fossem encerrados (INGHAM, 1994). Conforme Obote buscou reduzir as atribuições institucionais de Amin, o general criou batalhões compostos de soldados da sua região (o distrito do Nilo Ocidental, ao noroeste do país, mas não se identificando com as culturas Acholi ou Lango), para assegurar seu controle sobre as forças armadas. Amin também passou a receber apoio estrangeiro, especialmente do Reino Unido, cujo governo se preocupava com as nacionalizações de empresas britânicas conduzidas pelo governo de Obote, e de Israel, pois este país contava com o apoio de Amin aos rebeldes sudaneses para que o Sudão não pudesse contribuir nos esforços de guerra contra Israel (MWAKIKAGILE, 2012). Em 1971, quando Obote estava fora do país em uma conferência internacional, ele ordenou a abertura de um inquérito contra Amin e a detenção do general, que reagiu e, apoiado por forças leais, tomou o poder, declarando-se presidente (DOCUMENTS..., 2002).

O governo ditatorial de Idi Amin

Assim que tomou o poder, em 1971, Amin procurou dissociar a sua imagem da de Obote e ganhar apoio de seus opositores. As principais medidas foram a interrupção da campanha de nacionalizações, a repatriação do corpo do *Kabaka*⁵ Mutesa, morto em 1969 durante o exílio em Londres, a libertação de presos políticos e a indicação de Benedicto Kiwanuka, do PD, para uma posição de juiz (ASEKA, 2005). Assim, Amin ganhava apoio dos Estados ocidentais — no contexto da Guerra Fria — e das elites do sul de Uganda, especialmente de Buganda. Ao mesmo tempo, com menor visibilidade, ocorreram expurgos e massacres no norte do país, tendo como principal alvo soldados das etnias Lango e Acholi, identificados por Amin como prováveis apoiadores de Obote (MWAKIKAGILE, 2012). Esse fenômeno motivou a fuga dos

5 O termo, que significa “rei” em língua ganda, era utilizado como título de nobreza desde o século XV em Buganda.

partidários do CPU para a Tanzânia, onde o ex-presidente ugandense estava asilado e em que logo se constituiu um polo de opositores ao regime instalado em Kampala. Ciente dessa potencial ameaça e influenciado por sua formação militar, Amin priorizou o fortalecimento das forças armadas, recrutando soldados preferencialmente do seu distrito de origem. Esse objetivo orientou sua política externa, com o estabelecimento de parcerias com o Reino Unido e Israel calcadas na aquisição de armas e equipamento bélico.

Em 1972, a ditadura de Amin passou por uma série de mudanças profundas, alterando decisivamente a inserção internacional e iniciando a desagregação econômica e institucional de Uganda. No início do ano, as forças de Obote lançaram um ataque a partir da Tanzânia contra vilarejos na fronteira de Uganda, com a expectativa de que isso desencadeasse motins que acabassem por derrubar Amin (WOMAKUYU, 2008). Entretanto, tais rebeliões não ocorreram, e as forças de Obote foram prontamente derrotadas. Pouco tempo depois, por pressão de Estados vizinhos, foi assinado o Tratado de Mogadíscio entre Kampala e Dar Es Salaam, a partir do qual ambos se comprometiam a não permitir que seus territórios fossem utilizados para lançar ataques ao Estado vizinho (NYAHAMAR, 2000). Apesar disso, o ataque transfronteiriço desencadeou duas tendências em Uganda: internamente, a ampliação da repressão política; externamente, a intensificação da busca por equipamento bélico.

O ataque e os planos de coordenação com motins levaram Amin a acreditar que havia atores políticos conspirando com forças leais a Obote para derrubá-lo. Assim, mesmo figuras das elites do sul do país passaram a ser alvo de sequestros e assassinatos, até então restritos aos Acholi e Lango no norte, a exemplo do juiz Benedicto Kiwanuka, que foi detido por soldados dentro do tribunal que presidia e nunca mais visto (MWAKIKAGILE, 2012). Além disso, líderes religiosos e acadêmicos foram vitimados. O aumento da visibilidade da repressão política erodiu as bases do apoio político de Amin e aumentou as fugas do país, que passaram a contar também com membros da elite econômica.

Desta forma, também a economia ugandense sofreu certos desequilíbrios, e Amin se tornou mais dependente da pequena burguesia local aliada a ele (BRETT, 2005). Essa burguesia o pressionava para colocar em prática uma africanização da economia — ou seja, o confisco de propriedades de estran-

geiros, e sua transferência para africanos. Contudo, os supostos estrangeiros cujas propriedades eram visadas não eram efetivamente estrangeiros, mas a população — denominada “asiática” — de origem majoritariamente indiana que se instalara no país durante a colonização britânica e que detinha boa parte das instalações de processamento de *commodities*, comércio e indústrias não estatais. Tal discurso contra minorias economicamente poderosas não era incomum no continente na época, mas a fragilidade política de Amin o levou a adotar medidas particularmente radicais para transferir os recursos dessa população. Ao longo do segundo semestre de 1972, centenas de milhares de “asiáticos” foram expulsos do país, tendo suas propriedades confiscadas (THOMSON, 2010). Boa parte dessa população possuía passaportes britânicos e buscou emigrar para o Reino Unido, que, após oferecer grande resistência, os recebeu como refugiados. A expulsão dos asiáticos fortaleceu a popularidade de Amin internamente, mas foi bastante criticada no exterior, bem como os confiscos. A transferência de empresas e terras para indivíduos e grupos despreparados levou a uma queda na produção, agravada pela restrição do acesso ao crédito e doações internacionais em função do opróbrio da comunidade internacional em relação ao governo ditatorial de Amin. Em alguns meses, a arrecadação despencava, e a crise do governo se tornava ainda mais grave.

Ao mesmo tempo, em relação ao âmbito externo, Amin intensificara seus esforços pela aquisição de equipamento para as forças armadas, atento à possibilidade de uma guerra contra seus vizinhos, onde havia comunidades de opositores ugandenses. Sua insistência para que seus aliados lhe vendessem equipamento de ponta e financiassem tais vendas estremecia suas alianças (MWAKIKAGILE, 2012). Quando não logrou que Israel lhe vendesse caças Phantom — os que Israel utilizava em sua própria força aérea —, Amin optou por tentar diversificar suas parcerias. Isso resultou em uma visita à Líbia de Qaddafi, que o ofereceu ajuda financeira e armamentos em troca de Amin denunciar sua aliança com Israel⁶ (ODED, 2006). Já naquela ocasião ambos

6 Deve-se compreender a importância geoestratégica de Uganda para o conflito árabe-israelense, e a partir disso torna-se possível compreender os esforços de ambos os lados em ter uma aliança com o país. Essencialmente, Uganda controla algumas nascentes do rio Nilo, de modo que poderia barrá-las e afetar dramaticamente o suprimento de água do Egito e Sudão, países que à época mantinham um estado formal de guerra com Israel. Além disso, Uganda poderia ser utilizada como canal de fornecimento de armas a rebeldes sudaneses, impossibilitando que o Sudão se envolvesse em conflitos externos. Ademais, em caso

emitiram uma declaração conjunta criticando o Estado sionista. A partir daí, Amin, até então discreto em relação à sua religião, faria uso intenso de simbologia islâmica em sua imagem pública, construindo novas mesquitas em Kampala, por exemplo. Esses gestos foram importantes para que Amin também estabelecesse uma parceria com a Arábia Saudita, que passou a lhe auxiliar financeiramente.

Ao final de 1972, então, a política externa de Uganda sofrera uma reviravolta inesperada, enquanto a situação interna se tornava caótica. Com a crise econômica que assolava o país, Kampala tornou-se crescentemente dependente de seus aliados no mundo árabe para assegurar o seu orçamento. Entretanto, para manter-se no poder, Amin investia a maior parte dos recursos disponíveis nas forças armadas, recrudescendo a situação econômica geral e levando os serviços públicos à beira do colapso (BRETT, 2005). Além disso, diante das dificuldades de pagar os soldos às suas tropas, para assegurar sua lealdade, ele permitia que saqueassem a população civil e dava maior autonomia aos comandantes regionais. Ao mesmo tempo, o ditador demitia e mesmo executava oficiais que considerasse ameaças, eliminando boa parte daqueles mais bem treinados, mas mantendo outros com quem possuía laços pessoais. Essa tendência conduziu ao enfraquecimento e desmoralização do exército, mas não foi um processo desprovido de racionalidade: mesmo enfrentando uma situação política e econômica intensamente adversa, Amin logrou se manter no poder, enfrentando com êxito oito levantes militares entre 1972 e 1978.

A imagem internacional de Amin era negativa, como resultado da situação interna do país, mas também de suas constantes disputas com vizinhos, como o apoio a rebeldes sudaneses, ou a ameaça de invasão ao Quênia.⁷ Contudo, Amin teve como episódio mais visível de seu posicionamento internacional a crise de Entebbe de 1976. Após seu novo alinhamento ao mundo árabe, ele tornara-se apoiador dos movimentos palestinos e um ferrenho crí-

de guerra com Israel, o Egito precisaria concentrar suas baterias antiaéreas no entorno da região do Sinai, a fim de neutralizar a superioridade aérea israelense (como de fato ocorreu em 1973). Se a força aérea israelense pudesse utilizar bases em Uganda, seria capaz de atacar a retaguarda egípcia. Desta forma, Uganda se tornava um aliado precioso para Israel, e era importante para os Estados árabes desarticular esta aliança, cooptando o país subsaariano. Idi Amin soube instrumentalizar tais rivalidades para adquirir recursos.

⁷ Ainda que no continente africano Amin fosse suficientemente bem visto para ser eleito presidente da Organização da Unidade Africana (OUA) entre 1975 e 1976.

tico de Israel, passando a contar com contingentes palestinos em sua guarda pessoal (MWAKIKAGILE, 2012).⁸

No final de junho de 1976, membros do grupo Frente Popular de Libertação da Palestina — Operações Externas (FPLP-OE) e de células revolucionárias alemãs sequestraram um voo da Air France que decolara de Tel Aviv, e foram recebidos por Amin no principal aeroporto internacional de Uganda, Entebbe. Soldados ugandenses mantiveram guarda sobre o local, e Amin se comprometeu a negociar com os sequestradores. Estes, por sua vez, exigiam que Israel libertasse uma lista de prisioneiros palestinos. Nos dias subsequentes, reféns não israelenses foram libertados, mas havia ainda em torno de 100 mantidos prisioneiros. Houve ainda esforços de negociação diplomática da parte de Sadat, presidente do Egito, e Arafat, secretário geral da Organização de Libertação da Palestina, mas não lograram resultado algum (ODED, 2006).

Relutante em ceder às exigências, Israel optou por realizar uma operação de resgate. Para tanto, contou com o apoio dos reféns já libertos, das empreiteiras israelenses que atuaram na construção civil em Uganda até 1972 (tendo construído o terminal de Entebbe), e recebeu autorização para utilizar o espaço aéreo do Quênia graças à intervenção do ministro da agricultura queniano, Bruce Mackenzie, que possuía vínculos com serviços de inteligência israelenses e britânicos. A operação denominada “Relâmpago” resgatou praticamente todos reféns, tendo apenas uma baixa (o comandante Yonatan Netanyahu, irmão do atual primeiro-ministro israelense) (ODED, 2006). O governo Amin retaliou executando uma refém idosa que fora transferida para um hospital. Posteriormente, o serviço de inteligência de Uganda assassinou Mackenzie, plantando uma bomba em seu avião particular (BRANCH, 2011).

Contudo, esse episódio não teve um impacto decisivo na permanência de Amin no poder. Sua queda seria precipitada dois anos depois, em 1978. Neste ano, o vice-presidente de Amin, Mustafa Adrisi, ficou ferido em um acidente de carro. Tropas leais a Adrisi suspeitaram que o acidente fosse uma tentativa de assassinato e se rebelaram, mas seu levante foi prontamente

8 Há indícios de que sua crítica a Israel tenha se convertido ao longo do tempo em um profundo antissemitismo, com evidências de apologias a Hitler, por exemplo. O documentário *General Idi Amin Dada: um Autorretrato* (1974), de Barbet Schroeder, revela imagens de Amin discutindo planos de invadir Israel, algo que era logisticamente inviável.

debelado. Estas forças se retiraram, então, para a Tanzânia, e Amin acusou o presidente tanzaniano, Julius Nyerere, de estar acobertando seus inimigos, e ordenou uma invasão do país, anunciando sua intenção de anexar a província fronteira de Kagera (MUSINGUZI, 2012). As forças ugandenses eram mais bem equipadas, mas indisciplinadas, e mais engajadas no saque de Kagera que na consolidação de sua ocupação, acabando por ser prontamente expulsas pelas tropas tanzanianas (TAGALILE, 2014).

Nyerere sempre fora bastante crítico do governo de Amin e, diante da falta de ação ou apoio da comunidade internacional ou mesmo de outros Estados africanos para punir Kampala por sua invasão, tomou a decisão de invadir Uganda e derrubar a ditadura ugandense (NYAHAMAR, 2000). Com este fim, convocou a reserva de suas forças armadas e articulou-se com a comunidade de exilados ugandenses residentes na Tanzânia, organizando milícias auxiliares. Ademais, organizou a Conferência de Moshi, congregando diversos grupos opositores atuantes na Tanzânia, no Quênia, na Europa e em outros locais, com o propósito de articular uma frente ampla capaz de estruturar um novo governo após a derrubada de Amin (REVISITING..., 2014).

Com estes preparativos realizados, as forças tanzanianas e de opositores ugandenses invadiram Uganda. Diante de sua disciplina e alta moral, as tropas de Idi Amin foram incapazes de oferecer resistência, cedendo território facilmente. Amin buscou apoio com Qaddafi, que enviou tropas líbias para apoiá-lo. Estas ofereceram uma resistência significativa, até serem derrotadas na batalha de Lukaya. Após este episódio, ficou evidente para os soldados líbios que as próprias forças ugandenses estavam mais preocupadas em bater em retirada levando todos os pertences que pudessem confiscar, e os líbios então não mais se empenharam na defesa de uma ditadura cujas próprias tropas não lutavam (TAGALILE, 2014; REVISITING..., 2014). Em abril de 1979, Kampala foi tomada pelas forças tanzanianas, e Amin fugiu para a Líbia e depois para a Arábia Saudita, onde permaneceu até sua morte, em 2003. Uganda, por outro lado, passou por uma sucessão rápida de governos interinos instáveis que organizaram uma eleição (frequentemente acusada de fraude) em 1980, devolvendo a presidência a Milton Obote (MWAIKAGILE, 2012; OKWERA, 2012; PIOT, 1980; THE..., 2011; WOMAKUYU, 2012). Seu segundo governo

foi marcado por uma guerra civil na qual suas táticas brutais foram consideradas comparáveis à ditadura de Amin (BRETT, 2005; MWAKIKAGILE, 2012). Em 1986 um líder rebelde, Yoweri Museveni, tomou o poder e obteve a gradual pacificação do resto do país, permanecendo na presidência até a atualidade (MUTIBWA, 1992; MWAKIKAGILE, 2012).

O último rei da Escócia: uma versão midiática do afropessimismo ocidental?

São claros os esforços de produção e de ambientalização de *O último rei da Escócia* para reconstituir esse período da história ugandense. Além de ter sido inteiramente filmado em Uganda, a obra também recria bem alguns dos momentos históricos dos oito anos em que o ditador Idi Amin esteve no poder, como a expulsão dos “asiáticos” do país e o sequestro do voo da Air France, por exemplo. Entretanto, apesar de apresentar um bom panorama da conjuntura política ugandense durante o período, não se pode perder de vista o fato de que esta é uma narrativa sobre um país africano e sua ditadura contada a partir da perspectiva ocidental, o que merece algumas considerações.

Uganda no cinema: entre a independência e a eterna exploração do homem branco

Considerando a representação fílmica como uma construção audiovisual e discursiva deste recorte da história africana, cabe lembrar que tal narrativa é “[...] um testemunho da sociedade que o produziu, uma vez que nenhuma produção cinematográfica, assim como nenhuma outra atividade humana, está isenta dos condicionamentos sociais e culturais da época em que foi produzido” (MELO; NETO, 2008, p. 4). Nesse sentido, a ótica do personagem *fictício* de Nicholas Garrigan pode revelar certos *a priori* em relação à forma como será retratado este episódio histórico em uma produção cinematográfica ulterior e estrangeira ao contexto no qual ele ocorreu.

Por se sentir sufocado pelo ambiente conservador familiar, Nicholas decide partir em busca de aventuras e experiência pelo mundo logo após obter seu diploma em medicina. Girando o globo em seu quarto, ele escolhe Uganda ao acaso. Ao chegar nesse país, ele confronta-se com a miséria e a precarieda-

de na qual vive o povo, algo completamente diferente daquilo ao que sempre esteve acostumado. Mas nada disso importa para Nicholas: ele desconhece a história e o contexto sociopolítico do país africano. Seu objetivo não é nada além de experimentar Uganda com emoção, tanto que a primeira interação dele em terras africanas é através do sexo com uma nativa já no ônibus que o levava até a comunidade junto à qual prestaria serviço médico.

Entretanto, a narrativa e complexidade da representação desse período da história ugandense evoluem na medida em que Nicholas começa a se fascinar pelo carisma de Amin, um homem “do povo”, que discursa para e governa para este povo, fazendo-o acreditar que ele é como eles, que conhece suas angústias e seus anseios. A aproximação entre o ditador e o jovem médico europeu ocorre após um pequeno acidente na estrada, quando Amin e sua comitiva voltam de uma visita à comunidade na qual Nicholas está prestando auxílio. Ao sofrer um leve ferimento na mão, o presidente é socorrido às pressas pelo jovem médico, que acabara de assistir, com entusiasmo, ao seu discurso. Amin, um apaixonado pela Escócia, simpatiza com o jeito autêntico do jovem, que, mais tarde, será convidado para ser seu médico pessoal em Kampala, capital do país, ocupando, ao mesmo tempo, uma posição de conselheiro e confidente, condição que permitirá Nicholas conhecer a faceta perversa do ditador, assim como vivenciar problemas até então desconhecidos, como o da corrupção inerente ao seu modo de governar e todas as consequências perigosas que essa prática implica para aqueles que nela estão envolvidos.

Somente após um período seduzido pelo poder e pela riqueza e se divertindo em festas promovidas por Amin é que Nicholas começa a se dar conta de que ele mesmo se tornou um refém do presidente, que confisca seu passaporte e o substitui por um ugandense. Essa cena mostra o desespero do jovem escocês diante da possibilidade de ficar preso em Uganda, ao mesmo tempo em que destaca aspectos psicológicos da personalidade de Idi Amin que, com um olhar e um discurso que inspiram compaixão e medo ao mesmo tempo, anuncia a Nicholas que ele deve permanecer ao seu lado para construir uma “nova Uganda”, aterrorizando o jovem. O filme valoriza, então, o caráter dúbio do ditador, representando-o de forma mais humanizada, capaz de expressar seus sentimentos, como ocorre nessa cena quando, chorando, ele

abraça e diz a Garrigan que ele não pode voltar para a Escócia porque agora pertence a Uganda e é como um filho para ele.

A partir daí, quando o médico se dá conta de sua própria condição de prisioneiro em Uganda, ocorre uma guinada no seu comportamento e na sua percepção sobre a realidade do país. Ao temer pela sua própria liberdade e sua vida, Nicholas se solidariza ao dilema coletivo pelo qual passa o povo ugandense, subjugado a uma ditadura cruel, evidenciando a invisibilidade dos países africanos para o Ocidente, dimensão que é valorizada no filme de Macdonald.

Uma leitura apressada da realidade africana

Uma primeira ressalva que pode ser feita está ligada ao tom politicamente conservador do filme. Ainda que se esforce para mostrar as atrocidades praticadas durante a ditadura Amin, o longa deixa a desejar no que tange à contextualização histórica para compreender os fatores que permitiram a chegada e a permanência do ditador no poder. Desse modo, embora critique o colonialismo e seus efeitos nefastos sobre o continente africano, o filme não problematiza o papel da ex-metrópole (Reino Unido) durante o período ditatorial, uma vez que estes foram protagonistas na ascensão desse regime autoritário que se instaurou em Uganda a partir de 1971.

Procurando evitar as nacionalizações de Obote, o apoio britânico foi essencial para a derrubada do primeiro-ministro por Amin e a conseguinte instauração da ditadura no país. Mesmo que haja pitadas de críticas ao colonialismo, o filme convenientemente se inicia já quando Londres e Kampala começam a se afastar. Sintomaticamente, o personagem Stone (interpretado por Simon McBurney), o agente da inteligência britânica na capital, que representa a ex-metrópole no filme, dá a entender que Londres vê com bons olhos a caça aos comunistas inicialmente praticada por Amin e afirma que a “mão forte” é a única linguagem entendida pelos africanos. Garrigan discorda dessa visão apresentada por Stone, mas, ao longo do filme, converte-se e adota a mesma posição (neo)colonialista e afropessimista quando diz que “Isso daqui é a África. Violência se responde com violência. Qualquer outra coisa e você

está morto!” (O ÚLTIMO..., 2006).⁹ De maneira semelhante, o afropessimismo também se faz presente quando a Sarah Merrit (interpretada por Gillian Anderson), colega de Garrigan, adverte-o que seu fascínio por Amin é ingenuidade e insinua que a África está condenada a regimes corruptos e ditatoriais. O filme parece aderir, assim, a essa visão afropessimista ao não apresentar nada que sugira que ela esteja equivocada.

Outro ponto discutível é a maneira extremamente negativa de como a obra cinematográfica representa o povo e as condições de Uganda. O filme prioriza uma abordagem que opõe homem branco dominante *versus* homem negro dominado, o que é reiterado pela valorização da miséria, da tristeza, do desespero e pela objetificação das pessoas. Assim como muitos outros filmes que se propõem a representar a África nas telas, diversas cenas reforçam uma visão simplista e vitimizadora do povo africano, o qual estaria condenado à eterna precariedade e a um papel de sujeito de sua própria história. A reprodução desse esquema baseado no senso comum sobre o continente fica evidente na escolha de planos bastante clichês de estrada de chão batido com crianças correndo, buscando despertar no espectador sentimentos de compaixão e esperança, ou dos hospitais lotados e desprovidos de infraestrutura e médicos. Ao fim do filme, esta perspectiva reina ao enfatizar as belezas naturais do país e não seu povo ou seu sofrimento sob o jugo ditatorial de Amin.

A discussão em torno da permanência de uma visão estereotipada da África é um tema trabalhado por muitos teóricos da indústria cultural, a exemplo de Theodor Adorno, um dos principais nomes da Teoria Crítica e para quem a reprodução desse retrato simplista e sustentado por uma ótica colonialista estaria ligado ao processo de standardização dos produtos culturais, sendo os clichês uma condição necessária aos consumidores (ADORNO, 2002). Nessa lógica, mobilizando elementos visuais e discursivos calcados em uma concepção pessimista, o filme reforça essa visão sobre o continente mostrando o sofrimento como a tradução da realidade de Uganda, cujo tradicionalismo do povo, como sua ligação com a cultura local (preferência pelos curandeiros aos médicos profissionais, por exemplo), é considerado um atraso e uma resistência

⁹ Além disso, na metade final do filme, Stone não apresenta arrependimento por ter apoiado Amin, ainda que reconheça as atrocidades praticadas pelo ditador.

à modernidade e aos avanços trazidos pelos países “civilizados” — representado no filme pelo médico escocês. Essa leitura é reforçada quando um dos personagens, ligado à esfera do poder centrada em Amin, diz que “a violência é a língua dos africanos”, afirmação que não é rebatida em nenhum momento do filme — inclusive é adotada pelo protagonista — e que justificaria, portanto, a ocorrência dos habituais golpes no continente, compreendidos, portanto, como uma etapa “normal” dentro da cultura política africana.

Desse modo, ainda que *O último rei da Escócia* se proponha a fazer um relato histórico “fidedigno” de Uganda sob o controle de Amin, o filme não foge à regra da maioria dos produtos culturais ocidentais que versam sobre o tema. O longa reproduz, assim, esquemas interpretativos baseados no senso comum e em concepções superficiais da realidade africana, negligenciando, dentre outros, suas dinâmicas em termos de heterogeneidade étnica e social e de mobilização social e política, bem como as interações que a tornam possível (CASTELLANO DA SILVA, 2013). Sobre este último ponto em específico, o filme desconsidera, como já dito, o importante papel que potências externas tiveram para a instauração e manutenção da ditadura Idi Amin Dada após o golpe que depôs Obote do poder.

Diretamente ligado ao anterior, um terceiro ponto que merece atenção são as intencionalidades por trás da escolha de um protagonista branco e britânico para narrar esse período turbulento da história ugandense. Em que pese a importância do Reino Unido no jogo político que lançou as bases para a instauração da ditadura Amin, pode-se fazer duas leituras do personagem de Nicholas. Por um lado, ele pode representar a guinada liberal que marca a mudança de atitude do povo britânico face à independência de Uganda em 1962, porém sem questionar o peso das ações executadas pelos representantes do neocolonialismo no território após o suposto reconhecimento da autonomia do país. Por outro lado, a inclusão desse personagem no enredo pode ser entendida como uma crítica a essa política se o interpretarmos como uma alusão à postura parasitária do europeu na África. Apesar de ser médico, jovem, aristocrata e esclarecido, Nicholas ignorava completamente a história de Uganda. A escolha do país como destino se deu ao acaso, em uma atitude individualista, resultado de um desconforto pessoal na sua realidade aristo-

crática e pela busca de aventura em um país exótico, mas sobre o qual ele nada conhecia, evidenciando a invisibilidade dos países africanos enquanto Estados autônomos aos olhos dos homens brancos do Ocidente. Sob essa perspectiva, o personagem de Nicholas traduziria, então, a lógica extrativista, assim que a relação colonizador *versus* colonizado que ainda orienta o pensamento e as ações do povo britânico em relação ao continente africano.

Além disso, como bem exposto pelo crítico Wesley Morris (2006), a decisão de se ter um protagonista branco e fictício se soma à “novelização” do filme, especificamente através do romance de Nicholas com Kay Amin (Kerry Washington), esposa do ditador. O propósito narrativo do romance é afastar e opor os dois amigos (Garrigan e Amin); porém, a decisão de incluir esse elemento novelesco para tal parece um tanto equivocada, visto que as atrocidades da ditadura, relegadas ao segundo plano pelo roteiro, têm peso suficiente para isso. Lembrando que o caso amoroso de Kay e Nicholas é fictício, torna-se bastante questionável a sua inclusão no filme, não só por sua implausibilidade, mas também por tirar importância do sofrimento do povo ugandense sob as mãos de Idi Amin, enfraquecendo o filme (MORRIS, 2006; VILLAÇA, 2007).

Outro aspecto questionável jaz na representação do próprio ditador. Como visto na seção da história de Uganda, Idi Amin, mesmo comandando um regime desumano, possuía uma racionalidade por trás de seus atos. A perseguição a seus opositores e alinhamentos internacionais tinham uma lógica bastante clara. No entanto, *O último rei da Escócia* retira esses elementos de racionalidade de Amin. Ainda que a representação mereça louvor por humanizar o ditador, que possui sim sentimentos e emoções, estes parecem ser meramente os de uma criança mimada e não os de um general racional (MORRIS, 2006).

Um último comentário refere-se ao ator capaz de transformar essa triste realidade do povo de Uganda sob a era Amin. Sobre isto, a última cena permite duas leituras. Por um lado, a fuga de Nicholas do controle doentio de Amin pode ser interpretada dentro da lógica senso comum de uma África selvagem, tomada pelo desespero e eternamente dependente dos povos civilizados mesmo após a independência das colônias. Essa leitura é reforçada pela fala do médico ugandense, que ajuda Nicholas a fugir e pede que ele “vá embora e conte ao mundo o que acontece em Uganda”. Entretanto, uma se-

gunda leitura dessa passagem nos permite considerar que, ao invés de valorizar a imagem de um povo eternamente sujeito e jamais ator de sua história, a decisão de salvar o médico e de buscar os meios para dar um fim ao governo Amin e seus abusos foi do médico nativo, e não do estrangeiro, o qual, naquele momento, queria apenas voltar para casa. Uma tal leitura permite, portanto, interpretar a última cena como uma mensagem de que, finalmente, quem tem o poder de transformar essa realidade é o próprio povo de Uganda, colocando-o em uma posição de protagonista de sua história. O filme deixa, assim, em aberta a interpretação de sua posição neste quesito, mas ao menos incita o espectador a refletir sobre uma versão diferente da história e da realidade dos povos africanos, possibilitando apreendê-los como atores e não simplesmente subjugados aos poderes dos mais fortes.

Conclusão

À guisa de conclusão, podemos dizer que *O último rei da Escócia*, assim como outras produções cinematográficas semelhantes, apresenta pontos fracos e fortes quanto em sua tentativa de reconstituição de uma parte da história da África contemporânea. Por um lado, merecem destaque os esforços de produção empreendidos no longa para recriar a atmosfera que marcou o período Amin em Uganda. Em primeiro lugar, a filmagem, realizada inteiramente no país, valoriza a geografia e a paisagem de Uganda, assim como de seu povo, e permite ao espectador familiarizar-se com o ambiente que foi palco das atrocidades cometidas pelo ditador. A ênfase em planos abertos de paisagens e de imagens de crianças correndo e a própria fotografia do filme são esforços visíveis para situar o espectador dentro do universo do filme. Entretanto, apesar da multiplicidade e riqueza dos recursos utilizados, o longa reproduz em grande medida a mesma imagem superficial e clichê do continente africano, representado como um lugar de terceiro mundo, dominado pela tristeza, pela atrocidade e pelo sofrimento sem fim, reforçando por aí a máxima do povo africano como o povo “amaldiçoado” (CASTELLANO DA SILVA, 2013).

Como citado anteriormente neste artigo, o filme pode ser igualmente analisado à luz da Teoria Crítica. Nesse sentido, a permanência de diversos traços colonialistas na representação do continente, reforçando o estereótipo

da África como o povo primitivo, que não avançou, permanecendo estagnado apesar da independência das colônias pode ser explicada e problematizada sob a perspectiva adorniana, para o qual a reprodução desse modelo simplista seria um resultado da estandardização dos produtos culturais, sendo esta uma condição necessária devido à lógica mercantil da indústria cultural. Neste sentido, as estratégias discursivas e audiovisuais empregadas apenas corroboram para a consolidação de uma imagem afropessimista pré-concebida, resultante do senso comum, da pouca exposição e debate sobre o tema na mídia e no meio acadêmico, resultando em leituras superficiais sobre o continente no âmbito das Ciências Sociais e das Relações Internacionais, como destaca Castellano da Silva (2013).

Um segundo apontamento refere-se às imprecisões sobre o pano de fundo histórico e geopolítico que ajudaria a compreender a ascensão e a permanência de Amin no poder. Se pensarmos o cinema enquanto espaço de reconstituição discursiva e imagética de períodos históricos, o filme pode ser um suporte complementar interessante para entender a ascensão da ditadura Amin em Uganda, o qual representa um dos eventos históricos mais importantes da África Oriental contemporânea. Entretanto, enquanto adaptação cinematográfica de uma história real, tal projeto opera em uma lógica de seleção e simplificação dos aspectos a serem apresentados na construção da narrativa. Tal escolha sempre levanta críticas, especialmente de historiadores, devido à preocupação destes com a leitura destes produtos como verdades históricas por parte do público (MELO; NETO, 2008). Ao compararmos a história fílmica com a “história real”, fica clara a ausência de elementos essenciais a uma compreensão mais precisa sobre os fatos, bem como erros e imprecisões cometidos pelos realizadores. Desse modo, a falta de uma problematização em torno dos fatores internos e externos que permearam a ascensão e a permanência do ditador Amin no controle de Uganda durante os anos 1970 configura um problema da perspectiva histórica. Ao não fornecer os elementos necessários para uma compreensão global da conjuntura política e geopolítica do país naquele momento, o longa peca ao não valorizar o importante papel do neocolonialismo que permeia as relações de poder entre agentes políticos internos e externos, Estado e instituições regionais. Certamente nenhum filme tem de expor todos os elementos históricos de determinado período retratado.

Contudo, ao escolher um protagonista branco, britânico e *fictício*, uma contextualização maior quanto ao papel do Reino Unido seria necessária, pois o personagem não deixa de representar uma faceta da relação entre (ex-) potência colonial e país colonizado (a outra faceta seria a de Stone).

Um terceiro apontamento diz respeito à representação do ditador Idi Amin Dada, interpretado pelo ator Forrest Whitaker. Embora os oito anos da ditadura Amin tenham sido brutais, o longa foge do clichê de representar o ditador africano simplesmente como alguém mau, o que enclausuraria a história em uma narrativa maniqueísta, recurso comumente empregado nesse tipo de reconstituição cinematográfica de personalidades históricas como esta. Ao contrário disso, o filme dá mais importância para a humanização do ditador, mesclando carisma, oscilações de humor, fraquezas com uma subjacente crueldade. Deste modo, o filme propõe dar mais personalidade ao ditador, oferecendo certa coerência à sua imprevisibilidade por meio da valorização da sua história de vida pessoal, a qual é intrinsecamente ligada à história política de Uganda. Mesmo que peque ao remover sinais de racionalidade de Amin e tratá-lo como uma criança, ao valorizar esses aspectos mais humanos, *O último rei da Escócia* oferece uma representação ambígua da figura de Idi Amin Dada, despertando paralelamente o repúdio e a empatia no público.

Críticas à parte, vale destacar a importância da produção cinematográfica enquanto ferramenta de apoio para e de elucidação de eventos históricos, especialmente quando se trata da África, dada a ainda escassa atenção acordada a esta região nos debates midiáticos e, inclusive, acadêmicos, ainda entranhados de mitos. Deste modo, apesar de reproduzir uma série de leituras genéricas sobre a região e sobre o povo africano, além de imprecisões concernentes ao pano de fundo histórico e às dinâmicas internas da esfera política de Uganda durante a ditadura Amin, *O último rei da Escócia* traz uma leitura interessante deste passado recente da história do continente africano, convida o espectador a uma reflexão sobre a realidade de Uganda e sobre a interferência do ex-colonizador mesmo após a independência, porém concebida a partir da ótica ocidental, o que requer uma leitura mais atenta à adaptação fílmica de fatos que provêm da história real.

Referências

- ACHESON-BROWN, D. G. "The Tanzanian Invasion of Uganda: A Just War?" *International Third World Studies Journal and Review*, v. XII, p. 111, 2001. Disponível em: <<http://www.unomaha.edu/itwsjr/ThirdXII/AchesonBrownTanzaniaVol12.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2015.
- ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ASEKA, E. M. *Transformational Leadership in East Africa: politics, ideology and community*. Kampala: Fountain, 2005.
- BRANCH, D. *Kenya: between hope and despair, 1963-2011*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- BRETT, E. A. "Authoritarian patrimonialism and economic disorder: the politics of crisis breakdown in Uganda and Zimbabwe". In: *Crisis State Programme*. Predatory States and Economic Breakdown in Africa. London: LSE, 2005.
- CASTELLANO DA SILVA, I. "Relações internacionais da África: mitologia, teoria e o papel de potências regionais e globais". *Revista InterAção*, v. 5, n. 5, p. 50-104, 2013.
- CHRÉTIEN, J.-P. et al. « Misères de l'afro-pessimisme ». *Afrique & histoire*. v. 3, n. 1, p. 183-211, 2005.
- "Documents on Idi Amin's 1971 coup released". *Afrol News*. 7 Apr. 2002. Disponível em: <<http://tinyurl.com/docidiamin>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- HUTTON, P.; BLOCH, J. "The Making of Idi Amin". *New African*, Apr. 23, 2001. Disponível em: <<http://www.hartford-hwp.com/archives/36/502.html>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- INGHAM, K. *Obote: a political biography*. Londres: Routledge, 1994.
- MELO, M. J. de; NETO, J. M. G. de S. "As representações da África no cinema contemporâneo como ferramenta possível no ensino de história". *Anais do XIII Encontro Estadual de História*. Guarabira, PB, out. 2008.
- MORRIS, W. "'King' is watered down with soapy solution". *The Boston Globe*, Oct. 4, 2006. Disponível em: <http://www.boston.com/ae/movies/articles/2006/10/04/king_is_watered_down_with_soapy_solution/?page=full>. Acesso em: 01 jan. 2016.
- MUSINGUZI, B. "Lies drove Amin to strike Tanzania". *Daily Monitor*, Special Reports, Uganda@50, Sun., Nov. 25, 2012. Disponível em: <<http://www.monitor.co.ug/SpecialReports/ugandaat50/Lies-drove-Amin-to-strike-Tanzania/-/1370466/1628176/-/es2q3n/-/index.html>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- MUTESA, E. *Desecration of my Kingdom*. London: Constable, 1967.
- MUTIBWA, P. *Uganda since independence: a story of unfulfilled hopes*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- MWAKIKAGILE, G. *Obote to Museveni: political transformation in Uganda since independence*. Dar es Salaam: New Africa, 2012.
- NUGENT, P. *Africa since independence*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

- NYAHAMAR, T. "How do Norms Work? A theoretical and empirical analysis of African international relations". *The International Journal of Peace Studies*, v. 5, n. 2, Autumn/Winter, 2000. Disponível em: <http://www.gmu.edu/programs/icar/ijps/vol5_2/nyhamar.htm>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- ODED, A. "Israeli-Ugandan Relations in the Time of Idi Amin". *Jewish Political Studies Review*, v. 18, p. 3-4, Fall 2006. Disponível em: <<http://jcpa.org/article/israeli-ugandan-relations-in-the-time-of-idi-amin/>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- OKWERA, O. "Wacha Olwol the forgotten 'president'". *New Vision*, Sun., Jun. 24, 2012. Disponível em: <<http://www.newvision.co.ug/mobile/Detail.aspx?NewsID=632280&CatID=417>>. Acesso em: 4 fev. 2015.
- PIOT, D. K. "Military commission takes charge in Uganda". *The Christian Science Monitor*, May 20, 1980. Disponível em: <<http://www.csmonitor.com/1980/0520/052016.html>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- "Revisiting the Tanzania-Uganda war that toppled Amin". *Daily Monitor*, Special Reports, Sat., Apr. 26, 2014. Disponível em: <<http://tinyurl.com/tanugawar>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- SMITH, S. *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt*. Paris, Calmann-Lévy, 2003.
- TAGALILE, A. NYERERE & KAGERA WAR-4: "Kagera War: Lessons and challenges". *The Citizen*, News, National, Fr., Oct. 17, 2014. Disponível em: <<http://www.thecitizen.co.tz/News/NYERERE---KAGERA-WAR-4--Kagera-War--Lessons-and-/-/1840392/2489326/-/c115ys/-/index.html>>. Acesso em: 16 abr. 2015.
- "The rise and fall of Yusufu Lule, Binaisa". *Daily Monitor*, Special Reports, Sat., Mar. 5, 2011. Disponível em: <<http://tinyurl.com/yusufulule>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- THOMSON, A. *An introduction to African politics*. 3rd ed. New York: Routledge, 2010.
- VILLAÇA, P. "O último rei da Escócia". *Cinema em Cena*, 3 de fev. 2007. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6389/o-ultimo-rei-da-esco-cia>>. Acesso em: 25 dez. 2015.
- WOMAKUYU, F. "Lule, the president for 68 days". *New Vision*, Golden Jubilee Uganda, Jan. 19, 2012. Disponível em: <<http://www.newvision.co.ug/news/628473-lule--the-president-for-68-days.html>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- _____. "Why did Tanzania raid Uganda in 1972?" *New Vision*, Archive, Aug. 13, 2008. Disponível em: <<http://www.newvision.co.ug/D/9/662/644258>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

Referências audiovisuais

O ÚLTIMO rei da Escócia. Direção: Kevin Macdonald. Produção: Lisa Bryer et al. Roteiro: Peter Morgan; Jeremy Brock. [S.l.]: Fox Searchlight Pictures; DNA Films; FilmFour; UK Film Council; Scottish Screen; Cowboy Films; Slate Films; Tatfilm, 2006. 121 min., son., color.

“O HITLER AFRICANO”: O REGIME AUTORITÁRIO DE IDI AMIN DADA NO CINEMA

Wagner Pinheiro Pereira¹

“Eu mesmo me considero a pessoa mais poderosa do mundo”.
Idi Amin Dada

O presente artigo tem como proposta central o estudo das representações históricas da ditadura do General Idi Amin Dada (1971 - 1979), em Uganda, através da análise da produção cinematográfica *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (*Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, dir. Barbet Schroeder, França/Suíça, 1974), considerada uma das mais representativas para a discussão das dimensões históricas do papel do cinema na construção de uma história e de uma memória deste regime autoritário africano no cenário internacional durante a época da ditadura ugandense.

O documentário selecionado permite compreender melhor a arquitetura política e social da ditadura de Idi Amin, ao apontar alguns dos aspectos mais importantes de sua estrutura de poder, da dinâmica dos seus atores sociais e dos seus processos de construção da legitimidade, do consenso e do consentimento, estando, portanto, em sintonia com a discussão historiográfica mais atual sobre o tema, ao considerar que:

1 Doutor (2008) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), onde também realizou o Pós-Doutorado (2010). Atualmente é Professor de História das Américas e História do Audiovisual nos cursos de História e de Relações Internacionais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editor-Chefe da *Revista Poder & Cultura*. E-mail: wagnerpphistory@gmail.com

Os regimes autoritários e as ditaduras não são mais compreendidos a partir da manipulação, da infantilização e da vitimização das *massas*, incapazes de fazer escolhas; nem exclusivamente em função da repressão, do medo, da ausência de ação ou pressão popular; tampouco como regimes fechados. Ao contrário, [os trabalhos historiográficos] buscaram entender como se constroem consensos e consentimentos, como se estabelecem relações entre Estado e sociedade. Nessa perspectiva, acredita-se que, uma vez gestadas no interior das sociedades, as ditaduras não lhes são estranhas. Alguns autores, por exemplo, trabalham com o conceito de cultura política como uma “chave”, como compreendeu Serge Berstein, introduzindo “diversidade, dimensão social, ritos, símbolos, ali onde reina, supõe-se, o partido, a instituição, a imobilidade” (ROLLENBERG; QUADRAT, 2010, p. 25-26.)

Além disso, a análise de produções cinematográficas sobre a ditadura de Idi Amin pode contribuir com o estudo acerca das representações, alegorias e imaginários que permeiam a história e a memória dos regimes autoritários da África, pois compartilhamos da seguinte reflexão das historiadoras brasileiras Denise Rollemberg e Samantha Quadrat:

Na discussão sobre as *novas* tipologias e as análises das ditaduras e dos regimes autoritários, da mesma maneira que ocorre com a América Latina, o continente africano tem sido visto como vítima da História, da ambição dos homens através dos tempos. O desconhecimento da África, não raramente, leva o Ocidente a uma percepção simplificada e monolítica, marcada por estereótipos: um só povo, devastado pelo colonialismo e pelo imperialismo, minado na escravidão e na exploração, com uma enorme dívida a resgatar. As ditaduras que se seguiram, especialmente após os processos de independência, têm sido explicadas e/ou justificadas pelas guerras civis, confrontos com etnias, pelo baixo desenvolvimento da educação e pelo apoio das nações mais ricas. Os africanos, manipulados pelos seus líderes – em alguns casos heróis do confronto de libertação nacional – ou pela *ausência* de uma *sociedade civil*, após o fim do antigo sistema, teriam sido facilmente dominados por ditadores. (ROLLENBERG; QUADRAT, 2010, p.25.)

Visões e distorções sobre a história da África: problemas e perspectivas de interpretação

“Histórias de canibalismo, bruxaria e promiscuidade. Ele [Idi Amin Dada] representa tudo que há de pior e mais selvagem sobre o continente negro”.

Kevin Macdonald, diretor do filme *O Último Rei da Escócia* (2006).

Como ponto de partida para a discussão e compreensão dos imaginários que envolvem as representações históricas do regime autoritário de Idi Amin Dada no cinema mundial cabe destacar inicialmente que durante muito tempo, mitos e preconceitos de toda espécie esconderam do mundo a real história da África. Segundo Amadou-Mahtar M’Bow, educador senegalês e diretor geral da UNESCO (1974-1987), isso ocorreu devido ao fato de que na visão de grande parte dos intelectuais e estudiosos ocidentais, os povos africanos eram considerados como sociedades que não podiam ter história. Apesar de importantes trabalhos efetuados desde as primeiras décadas do século XX, um grande número de especialistas não africanos, ligado a certos postulados, sustentavam que as sociedades africanas não podiam ser objeto de um estudo histórico-científico, notadamente por falta de fontes e documentos escritos (BOW, 2011, p. XIX). Uma declaração notória sobre a questão de saber se a África possuía realmente uma história foi realizada em 1963 por ninguém menos do que o Professor de História Moderna na Universidade de Oxford, Hugh Trevor-Roper. O historiador britânico, realizando uma série de palestras para a televisão sobre “A Ascensão da Europa Cristã”, começou por considerar a história da África como algo sem sentido ou até mesmo insignificante para a análise dos historiadores²:

Pode ser que, no futuro, haja uma história da África para ser ensinada. No presente, porém, ela não existe; o que existe é a

2 Um problema com a palavra inglesa “history” (“história”) é que ela tende a ser usada em três sentidos diferentes. Às vezes, o significado da palavra “história” se refere aos eventos históricos do passado. Às vezes, estamos nos referindo ao tipo de evidências/provas que podem estar disponíveis para nos dizer algo sobre esses eventos. Este segundo significado, baseado na natureza das provas, é o que geralmente se utiliza quando distingui “história” de “pré-história”. O terceiro significado da palavra “história” é o acontecimento histórico cientificamente analisado pelos historiadores. Ver UNESCO, 1984, p. 15-16.

história dos europeus na África. O resto são trevas... e as trevas não constituem tema de história [...] divertimo-nos com o movimento sem interesse de tribos bárbaras nos confins pitorescos do mundo, mas que não exercem nenhuma influência em outras regiões. (TREVOR-ROPER, 1965, p.9.)

Neste aspecto, Trevor-Roper estava negando à África uma história, não no sentido de que não havia acontecimentos passados no continente, mas sim de que nada havia ocorrido de significativo na África sem a presença dos europeus e que fosse digno da atenção dos historiadores, realizando, assim, uma abordagem subjetiva, eurocêntrica e de evidente arrogância cultural. Isso decorreu do fato de que, segundo os estudiosos americanos Ella Shohat e Robert Stam,

a história restringe-se à história europeia, enquanto todo o resto é reduzido àquilo que o historiador Hugh Trevor-Roper (em 1965!) chamou de “movimentos insignificantes de tribos bárbaras em cantos pitorescos mas irrelevantes do globo”. Universidades tradicionais ensinam a história da civilização “ocidental”, enquanto instituições mais liberais insistem em cursos esporádicos sobre as “outras” civilizações. E mesmo a civilização “ocidental” é assunto sobre o qual se fala sem mencionar o papel central do colonialismo europeu dentro da modernidade capitalista. O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas que mal percebemos a sua presença. Os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia a dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus. [...] O eurocentrismo bifurca o mundo em “Ocidente e o resto” e organiza a linguagem do dia a dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: *nossas* nações, as tribos *deles*; *nossas* religiões, as superstições *deles*; *nossa* cultura, o folclore *deles*; *nossa* arte, o artesanato *deles*; *nossas* manifestações, os tumultos *deles*; *nossa* defesa, o terrorismo *deles*. (SHOHAT; STAM, 2006. p. 19-21)

Desta forma, cabe destacar que a interpretação histórica de Trevor-Roper sobre a África fazia parte de uma longa corrente de pensamento europeia, que remontava ao filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), responsável, segundo a cientista política brasileira Leila Leite Hernandez, pela

produção da principal fonte de representação preconceituosa da África enraizada na cultura intelectual do Ocidente: *Filosofia da História Universal* (*Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, 1873). Nesta obra, Hegel, com um discurso colonial, realizou a defesa da hierarquia das civilizações e classificou as sociedades de acordo com o seu grau de acesso à Razão, afirmando que a África ocupa o lugar da ausência total de Cultura e de Razão, estando envolta na “cor negra da noite” desde o princípio dos tempos. Para o filósofo alemão, a África pode ser dividida em três regiões distintas: A África Setentrional apresenta-se ligada ao Mediterrâneo e “pode dizer-se que esta parte não pertence propriamente à África, senão à Espanha, com a qual forma uma concha”, estando separada da África Meridional por um grande deserto e pelo Níger e contém o Egito. Por sua vez, a “África propriamente dita”, fica ao sul do Saara e é “quase desconhecida” (HERNANDEZ, 2008, p. 20).

A África propriamente dita é a parte característica deste continente. Começamos pela consideração deste continente, porque em seguida podemos deixá-lo de lado, por assim dizer. Não tem interesse histórico próprio, senão o de que os homens vivem ali na barbárie e na selvageria, sem fornecer nenhum elemento à civilização. Por mais que retrocedamos na história, acharemos que a África está sempre fechada no contato com o resto do mundo, é um Eldorado recolhido em si mesmo, é o país criança, envolvido na escuridão da noite, aquém da luz da história consciente. [...] Nesta parte principal da África não pode haver história. (HEGEL, 1928, p. 190 e 192. Apud HERNANDEZ, 2008, p.20)

A ideia é afirmar uma concepção da essência da África e dos seus habitantes como sendo um lugar diferente — onde impera a violência natural, a ausência da civilização e da moral, o desprezo pela vida, desvalorização de todo tipo de organização social, submissão à natureza, ausência de leis e incapacidade do uso da Razão. Um lugar da irracionalidade, de seres desprovidos de Razão, de sentido da História, sem realizações culturais, condenados ao subdesenvolvimento e à submissão.

Sem História e sem Razão, envolto no espírito natural, a África é para Hegel o lugar ideal para quem quer presenciar as mais terríveis manifestações da natureza humana:

Encontramos, [...], aqui o homem em seu estado bruto. Tal é o homem na África. No estado de selvageria achamos o africano, enquanto podemos observá-lo e assim tem permanecido. O negro representa o homem natural em toda a sua barbárie e violência; para compreendê-lo devemos esquecer todas as representações europeias. Devemos esquecer Deus e a lei moral. Para compreendê-lo exatamente, devemos abstrair todo respeito e moralidade de todo sentimento. Tudo isso está no homem em seu estado bruto, em cujo caráter nada se encontra que pareça humano. (HEGEL, Apud HERNANDEZ, 2008, p. 21)

Desta forma, o habitante da África é um corpo qualquer, nunca um indivíduo capaz de História, de sentido e significado. Como corpo, pode ser utilizado, manipulado, testado, explorado e subjugado para o bem da civilização e do progresso da Razão, sendo incapaz de afirmar qualquer coisa sobre si próprio ou sobre outro ser. Afinal, através dos séculos, a África e os africanos foram vistos, imaginados e representados de maneiras distintas, e não raro antagônicas, pelas lendas antigas, mapas cartográficos, crônicas de viagens, registros literários, imagéticos e audiovisuais produzidos, em geral, pelos “cronistas” de outros continentes. Em especial, a África ao sul do Saara, até hoje conhecida como “África Negra”, “é identificada por um conjunto de imagens que resulta em um todo indiferenciado, exótico, primitivo, regido pelo caos e geograficamente impenetrável” (HERNANDEZ, 2008, p. 21). De qualquer forma, segundo o historiador brasileiro Alberto da Costa e Silva, os detratores dos africanos e os que lhes dedicavam palavras amigas tinham em comum o fascínio pela África: “Se para uns, a África era uma terra de abominações e iniquidade, para outros era a pátria do ouro e das riquezas intocadas, e para estes e aqueles, um continente cujos segredos tinham por desafio desvendar”. (COSTA E SILVA, 2012, p. 15)

A historiografia ocidental começaria lentamente a rever esses mitos sobre a África e a se interessar pela história dos povos africanos a partir da década de 1960. No cenário histórico dos movimentos de libertação colonial e de formação dos novos Estados nacionais africanos, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) dava início, em 1964, a uma tarefa sem precedentes: produzir os oito volumes da *Coleção História Geral da África*, editada em inglês, francês e árabe, entre as décadas de 1980 e

1990, e que tinha a missão de contar a história da África a partir da perspectiva dos próprios africanos, construindo uma historiografia sobre a África livre de estereótipos e do olhar estrangeiro. O conjunto da obra buscava apresentar uma abordagem renovada sobre a história da África, apontando como o continente africano foi uma região constituída por grandes impérios e civilizações e não por primitivas tribos selvagens, assim como mostrando que diversas técnicas de trabalho se originaram na África, um continente com uma história muito rica, diversa e complexa, que vai além da escravidão e da miséria.

Na “Introdução Geral” do primeiro volume, dedicado à metodologia e pré-história da África, Joseph Ki-Zerbo, político e historiador de Burkina Faso, procurou ressaltar a importância de os africanos assumirem a tarefa de realizar uma escrita africana da História da África:

A África tem uma história. Já foi o tempo em que nos mapas-múndi e portulanos, sobre grandes espaços, representando esse continente então marginal e servil, havia uma frase lapidar que resumia o conhecimento dos sábios a respeito dele e que, no fundo, soava também como um alibi: “Ibi sunt leones”. Aí existem leões. Depois dos leões, foram descobertas as minas, grandes fontes de lucro, e as “tribos indígenas” que eram suas proprietárias, mas que foram incorporadas às minas como propriedades das nações colonizadoras. Mais tarde, depois das tribos indígenas, chegou a vez dos povos impacientes com opressão, cujos pulsos já batiam no ritmo febril das lutas pela liberdade. Com efeito, a história da África, como a de toda a humanidade, é a história de uma tomada de consciência. Nesse sentido, a história da África deve ser reescrita. E isso porque, até o presente momento, ela foi mascarada, camuflada, desfigurada, mutilada. Pela “força das circunstâncias”, ou seja, pela ignorância e pelo interesse. Abatido por vários séculos de opressão, esse continente presenciou gerações de viajantes, de traficantes de escravos, de exploradores, de missionários, de procônsules, de sábios de todo o tipo, que acabaram por fixar sua imagem no cenário da miséria, da barbárie, da irresponsabilidade e do caos. Essa imagem foi projetada e extrapolada ao infinito ao longo do tempo, passando a justificar tanto o presente quanto o futuro. [...] É preciso reconstruir o cenário verdadeiro. É tempo de modificar o discurso. (KI-ZERBO, 1980, p. 21-22)

A percepção de J. Ki-Zerbo era legítima. Assim, conforme sinalizou

o historiador francês Marc Ferro, a historiografia sobre a África ingressou em uma nova fase de estudos históricos:

Na África Negra, o conhecimento do passado é estratificado em três níveis. O mais enraizado, o da tradição oral, não se situa só nos fatos, mas também nos mitos. [...] O segundo estrato é o da História como foi ensinada pelo colonizador. Por fim, depois da independência, o esforço dos historiadores e dos africanistas contemporâneos tem tido como resultado a reavaliação geral da história africana ora em desenvolvimento [...] oferecendo a imagem de uma história descolonizada. (FERRO, 2010, p. 35)

Somente com o fortalecimento dos processos de independência e o crescimento das pesquisas históricas acerca do continente africano e de suas populações, a partir da segunda metade do século XX, passou-se a pensar sob outra perspectiva, que buscava

o reconhecimento da importância do papel da África na história da humanidade e tentava desconstruir os olhares preconceituosos/racistas e as imagens negativas elaboradas até então sobre os africanos e as populações afro-americanas (...); esses estudos passaram a ser utilizados com uma intensidade desconcertante na invenção de uma nova imagem dos africanos, contribuindo de forma inconfundível no quadro de redefinição da autoestima e da inserção político social das populações africanas e afro-americanas, em África, nas Américas e na Europa. (OLIVA, 2007, p. 74)

O regime autoritário de Idi Amin Dada: perfil histórico

“Você tem ‘liberdade de expressão’, mas liberdade depois da expressão – isso eu não posso garantir”.

Idi Amin Dada

A história da África tem sido assolada, desde os processos de *descolonização*³ e independência dos países africanos a partir do final da Segunda Guer-

3 O termo descolonização é criticado por obscurecer o alcance das lutas de independência e representar uma interpretação eurocêntrica sobre o fim do colonialismo. Segundo o historiador francês Marc Ferro: “Para os povos que foram colonizados há muito tempo essas palavras [colonização e descolonização] chocam. Em vez de ‘colonização’, eles escolhem falar de ‘colonialismo’, o que é um julgamento negativo da

ra Mundial (1939-1945)⁴, pela ascensão de regimes autoritários e pela presença de figuras tirânicas, cujas marcas são sentidas ainda hoje pelas sociedades africanas. Para o historiador canadense Brian Titley, o fenômeno político do autoritarismo africano é decorrente do seguinte fato:

O domínio colonial impôs a África formas de governo arbitrárias e estrangeiras. Ao se tornarem independentes, os novos estados tinham estruturas políticas divorciadas das ideias tradicionais de autoridade e legitimidade. Essas estruturas não eram apenas estrangeiras em sua origem; tinham lançado raízes frágeis. A descentralização cautelosa do poder nos últimos anos de controle europeu tivera vida demasiadamente curta e superficial para causar impacto permanente. Ideologias como o socialismo e democracia liberal nunca se firmaram e não puderam constituir a base da cultura política depois da independência. O autoritarismo do sistema colonial foi o único legado importante. (TITLEY, 2010, p. 224)

Os povos africanos enfrentaram muitas situações difíceis no processo de formação de seus Estados nacionais. Os movimentos nacionalistas africanos ganharam impulso depois da Segunda Guerra Mundial, quando as elites intelectuais e políticas entenderam que era o momento de reivindicar as transformações prometidas pelas potências colonialistas (sobretudo Inglaterra e França), em troca da sua anterior participação nos exércitos aliados durante o conflito bélico.

A emergência do nacionalismo asiático antecedeu em meio século à do africano, o que contribuiu para que, cronologicamente, as lutas pelas emancipações nacionais na Ásia precedessem e, de certa forma, influenciassem as da

presença europeia nas colônias. Em vez de ‘descolonização’, termo que pressupõe que a saída dos colonizadores se deve às metrópoles, eles preferem usar a expressão ‘luta pela emancipação nacional’, que os transforma em agentes de sua própria história. Além disso, os povos colonizados acreditam que os ocidentais veem os aspectos positivos de sua obra passada – estradas, barragens, modernização – sem considerar que ela foi executada pelo próprio interesse deles, e não como um benefício para os colonizados, à exceção das escolas e hospitais. Entendem que os aspectos negativos da colonização – a ocupação das terras, o racismo – são pouco evocados na memória, embora seja isso que os tenha feito sofrer, daí sua revolta”. Ver FERRO, 2008, p. 71-72.

4 Os historiadores costumam datar o início dos movimentos de libertação na África a partir da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, já antes do conflito havia manifestações de resistência ao colonialismo no continente negro, como a luta da *Associação Central dos Kikuyu*, constituída na região do Quênia, África Oriental Inglesa, com o objetivo de recuperar “as terras perdidas”. Dessa organização surgiria, já nos anos 1940, o grupo Mau-Mau, que adotaria formas violentas de luta pela independência do Quênia. Seja como for, o certo é que a Segunda Guerra Mundial significou um momento importante no processo de tomada de consciência dos povos africanos.

África. Além disso, os processos de independência afro-asiáticos coincidiram com o contexto histórico da Guerra Fria, marcado pelos jogos de interesse – ideológicos, políticos, econômicos e estratégicos – que levaram as duas superpotências mundiais, os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a apoiarem as ideias e lutas anticoloniais, com o intuito de atrair as novas nações para as suas respectivas esferas de influência.

A par das especificidades locais, as pressões e reivindicações de independência se realizaram, como regra geral, por duas vias: através de guerras e conflitos sangrentos ou a partir de negociações com as autoridades metropolitanas. No primeiro caso, o das “independências conquistadas”, surgia na colônia um movimento nacionalista que impulsionava uma guerra de libertação nacional e, uma vez, conquistada a independência, o novo país realizava quase sempre transformações políticas e econômicas radicais, optando pelo socialismo. No segundo caso, o das “independências concedidas”, o processo de emancipação política foi gradualmente vigiado e controlado pelas próprias metrópoles, que, através da transferência do controle político-administrativo à elite nativa, procuraram minimizar os efeitos da ruptura e manter inalterados os benefícios que usufruíram na fase da dominação direta⁵.

Nas décadas de 1960 e 1970, os novos Estados independentes do con-

5 Esse foi o caso de Uganda. Provavelmente em decorrência da experiência da perda das suas 13 colônias na América do Norte, no século XVIII, o Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda do Norte desenvolveu um sistema colonial distinto dos realizados por outras potências colonizadoras. Tendo-se em mente que o domínio colonial não seria eterno, o Reino Unido começou a vincular a futura autonomia de suas colônias aos interesses metropolitanos ingleses. O objetivo era que essas futuras ex-colônias, mesmo independentes, continuassem ligadas ao Reino Unido no plano econômico, político e cultural. Desse modo, uma de suas providências foi criar uma nova classe dirigente, formada por jovens educados à inglesa e que considerassem o Reino Unido a sua segunda pátria. A diferença do neocolonialismo inglês em relação aos demais estava na sua aparência liberal, embora na essência ele fosse tão opressor quanto os outros. Uma de suas características foi o *indirect rule*, ou seja, a administração indireta, pela qual os colonizadores reservavam para si próprios os cargos de controle, supervisão, direção geral e defesa. Na medida das suas convivências, porém, permitiam à classe dirigente local desempenhar os outros cargos de governo, criando-se, assim, uma camada de funcionários nativos que defendiam os interesses dos dominadores. Da mesma forma, os ingleses aceitavam como sócios e parceiros em seus negócios os nativos mais ricos e influentes, assim como estimulavam a juventude local a abandonar a mentalidade tradicional e adotar os valores da cultura ocidental. No momento da independência, as classes dirigentes que se tinham formado nas ex-colônias inglesas assumiram o poder, o que representava uma garantia de que não haveria transformações radicais na estrutura desses países nem nas suas relações com a ex-metrópole. No plano estratégico, portanto, o Reino Unido atingiu os seus objetivos, o império inglês esfacelou-se, mas quase todas as suas ex-colônias continuaram a manter laços estreitos com a ex-mãe pátria, passando a fazer parte da *Commonwealth* – uma espécie de organização fundada numa aliança de caráter político, econômico e militar, que unia o Reino Unido a uma boa parte de suas antigas possessões.

tinente africano procuravam o caminho do desenvolvimento, após décadas de exploração colonial. Contudo, os conflitos internos e externos entre as nações africanas recém-independentes e o jogo das superpotências na Guerra Fria propiciaram o surgimento de diversas ditaduras.

Numa visão de conjunto, o cenário político das nações africanas até os anos 1980 não era dos melhores. Contrariando as ideias de muitos líderes que lutaram pela independência, em todo o continente acabaram prevalecendo regimes de partido único, ou ditaduras militares apoiadas pelos EUA ou pela URSS, com ampla restrição das liberdades democráticas.

Entre 1960 e 1975, sucederam-se dezenas de golpes de Estado. Os militares tomaram o poder em diversos países da África Subsaariana, sobretudo após o bem-sucedido golpe militar organizado na Argélia, em 1965, por Houari Boumedienne, que parece ter servido de modelo de eficácia e êxito. Regimes de exceção foram instaurados no Alto-Volta (1966 e 1973), Burundi (1966), Congo-Brazzaville (1968), Congo-Kinshasa (1960 e 1965), Etiópia (1974), Ghana (1966 e 1972), Mali (1968), Níger (1974), Nigéria (1966 e 1975), República Centro-Africana (1966), Ruanda (1973), Serra Leoa (1967, 1968), Somália (1969), Sudão (1958, 1969), Uganda (1971). Em 1969, Muammar al-Gaddafi liderou um golpe de Estado na Líbia, controlando o país até sua morte em 2011. Mas o país em que ocorreu o maior número de golpes e contragolpes militares foi então Daomé, atual Benim, em 1963, 1965, 1967, 1968, 1969 e 1972. (MACEDO, 2013, p. 166-167)

É neste cenário histórico conturbado que o general Idi Amin Dada ascendeu ao poder em Uganda. Membro do pequeno grupo étnico Kakwa, do noroeste de Uganda, Amin nasceu em Koboko ou Kampala por volta de 1925⁶, sendo filho de Andreas Nyabire, que se converteu do catolicismo para o islamismo em 1910, e de Assa Aatte, uma curandeira (que se considerava feiticeira) que tratava da gravidez e de problemas de fertilidade dos membros da realeza de Buganda⁷. Abandonado pelo pai ainda jovem, Idi Amin cresceu com a família de sua mãe em uma fazenda no noroeste de Uganda. Amin teve

6 Em virtude de Idi Amin Dada nunca ter escrito uma autobiografia oficial ou autorizado relatos sobre a história de sua vida há discrepâncias sobre quando e onde ele teria nascido. Segundo a *Encyclopædia Britannica*, Amin nasceu em Koboko ou Kampala por volta de 1925, outras fontes colocam seu nascimento em 1923 ou em 1928. De acordo com Fred Guweddeko, um pesquisador da Universidade Makerere, Idi Amin nasceu em 17 de maio de 1928, mas esta informação também carece de comprovação.

7 Informações extraídas de GUWEDDEKO, 2007.

pouca educação formal, fazendo trabalhos esporádicos até ser recrutado, em 1946, como oficial pelo exército colonial britânico, onde atuou inicialmente como ajudante de cozinha do regimento britânico *King's African Rifles*. Além de extremamente carismático e habilidoso, ele se destacou rapidamente pelo seu 1,90 metro de altura, e os seus 110 quilos, que o possibilitaram se tornar pugilista, chegando a ser campeão de boxe na categoria de pesos-pesados de Uganda, ganhando nove títulos como boxeador, de 1951 a 1960.

Idi Amin Dada serviu na Campanha de Burma das forças aliadas durante a Segunda Guerra Mundial e na ação britânica contra a Revolta Mau Mau, no Quênia, de 1952 a 1956, o que o possibilitou a ser promovido a *effendi*, maior patente militar que um negro africano poderia alcançar no exército britânico da época.

Antes mesmo da independência de Uganda, em 1962, Idi Amin se associou a Milton Obote, novo primeiro-ministro e futuro presidente, tendo os dois trabalhado juntos para contrabandear ouro, café e marfim do Congo. Ao ser investigado pelo Parlamento, Milton Obote suspendeu a Constituição e prendeu diversos membros do Parlamento e do governo, com apoio total de Amin, então comandante das Forças Armadas de Uganda.

Em 1965, Obote conseguiu mudar a constituição assumindo maiores poderes e eliminando a divisão federativa em vários sub-reinos imposta pelos ingleses. Adotou também uma política de favorecimento dos setores mais pobres, o que lhe valeu uma forte oposição da burguesia hindu (uma minoria de 40 mil pessoas), que controlava a quase totalidade de atividades comerciais do país. Os hindus, que possuíam passaporte britânico, resistiam a uma integração total à nova nação. No plano externo, Obote apoiou decisivamente a integração regional com a Tanzânia e o Quênia com o objetivo de reduzir os efeitos da mediterraneidade de Uganda. A integração acabou conduzindo à formação da Comunidade da África Oriental.

Por sua vez, pouco tempo após assumir cargo de comandante das Forças Armadas de Uganda, Amin começou a ter desavenças com o presidente Obote. A popularidade de Amin entre os militares e o atentado contra a vida de Obote em 1969 fizeram que ambos se tornassem rivais. Sabendo que o então presidente planejava prendê-lo por supostamente desviar fundos das

Forças Armadas, Idi Amin deu um golpe de estado com a ajuda do exército ugandense em 25 de janeiro de 1971, aproveitando-se do momento em que Obote estava fora do país, numa conferência de primeiros-ministros do Commonwealth, em Singapura, e se declarou presidente vitalício de Uganda.

A base econômica do governo deposto foi seriamente abalada pelas manobras desestabilizadoras tanto da minoria hindu quanto dos interesses ligados as empresas transnacionais. O regionalismo foi um dos instrumentos mais usados pela oposição a Obote para destitui-lo.

Milton Obote, derrubado em 1971 pelo golpe militar do general Amin, suprimira os quatro reinos tradicionais e estabeleceu um regime presidencial forte, de tendência socializante. A economia estava em progresso, sobretudo no que respeita à indústria e às infraestruturas.

Ao tomar o poder, em janeiro de 1971, o general Idi Amin proclamou uma carta de oito pontos para uma Uganda próspera. Prevvia-se o regresso ao poder civil para 1976.

A partir daí é reconhecido às forças armadas o poder de prender e de julgar qualquer pessoa em tribunal militar. O Conselho de Defesa, arbitrado por Amin, decide em última instância. Estas medidas foram aplicadas em pleno para depurar o exército e o país dos elementos *langis* e *akolis*, que com frequência haviam apoiado a política de Milton Obote. Assinala-se o desaparecimento de pessoas, como o do antigo primeiro-ministro Benoit Kiwanuka. Revelam-se execuções sumárias, públicas ou disfarçadas, como a do acerbispo anglicano de Kampala em fevereiro de 1977. Em outubro de 1975 foi interditada a União Nacional dos Estudantes de Uganda. Em dezembro eram confiscados os bens dos Britânicos. Eram expulsos a maior parte deles. Alguns meses antes, os asiáticos (cerca de 40.000) haviam tido a mesma sorte. Os conflitos com os países vizinhos (Quênia, Tanzânia) são provocados quer por divergências políticas ou contestações de fronteiras, quer pelo caráter imprevisível das reações do chefe de Uganda, cujo humor é por vezes terrível. De princípio aproximou-se de Israel, mas depois Idi Amin tornou-se seu inimigo fidal e voltou-se inteiramente para os países árabes. Chegou ao ponto de exaltar o programa nazi.

De início favorável ao apaziguamento com a África do Sul, tornou-se depois seu inimigo irredutível. (KI-ZERBO, 1972, p. 257-258)

Indubitavelmente, Idi Amin Dada foi um dos ditadores que mais as-

sociou seu estilo de governo às próprias excentricidades. Notório pela extravagância e crueldade de seus atos, considerado um dos mais sanguinários dirigentes africanos, foi figura notória dos noticiários mundiais da década de 1970 – época em que estabeleceu sua ditadura em Uganda –, que o apresentavam de forma caricatural. Idi Amin chegou até mesmo a ser tema de escola de samba no carnaval carioca.

O mundo ocidental observava, entre assombrado e curioso, o exótico ditador casado com cinco mulheres e pai de cerca de 50 filhos. Idi Amin Dada era vaidoso e, mesmo sob o calor escaldante, o autoproclamado Conquistador do Império Britânico trajava seu uniforme de marechal de campo, com sua túnica longa, quase na altura dos joelhos, para ter espaço para todas as medalhas que ele concedeu a si mesmo.

O ditador africano dedicava sua energia à preservação de sua própria tirania, à destruição de seus inimigos e também daqueles que tinham algo que ele cobiçava, como uma esposa atraente.

Ao contrário dos estrangeiros, os ugandenses guardam uma lembrança mais profunda dessa época sinistra. O governo de Idi Amin Dada foi brutal, pois ele formou, logo que chegou ao poder, um grupo de conselheiros que agia como uma milícia, eliminando oponentes reais e imaginários do ditador. Estima-se que entre 100 mil e 500 mil pessoas tenham sido torturadas e mortas durante os oito anos em que Idi Amin liderou Uganda. Entre 1971 e 1979, milhares de refugiados deixaram o país e a economia ruiu.

Apesar de inicialmente ter começado a governar com ações populares, inclusive libertando vários presos políticos, Idi Amin Dada, simultaneamente, enviou “esquadrões da morte” para caçar e matar os apoiadores de Milton Obote, principalmente os dos grupos étnicos Acholi e Lango, além de militares e civis. Suas vítimas, logo, incluíram pessoas de todo tipo, como jornalistas, advogados, homossexuais, estudantes e burocratas. Idi Amin Dada logo deu provas de seu estilo autoritário ao ordenar, em 1972, a expulsão em massa dos hindus, numa tentativa de consolidar seu poder sobre os diferentes grupos étnicos de Uganda.

O ex-chefe do Estado-maior do exército no governo de Milton Obote foi uma figura extremamente controvertida. Idi Amin, que se autoproclamou marechal-de-campo, chegou ao poder com o apoio da elite empresarial, mas

seu temperamento impulsivo e seu autoritarismo foram responsáveis por uma onda de violências contra os opositores, promovendo uma verdadeira chacina, que o levou a ser conhecido como o “açougueiro de Uganda” por sua brutalidade. Os corpos das vítimas, assassinadas por razões étnicas, políticas, financeiras, ou simplesmente porque o ditador desejava, eram jogados no Rio Nilo. Em certas ocasiões, a quantidade de cadáveres chegava a entupir as turbinas da usina hidrelétrica de Owen Falls, em Jinja, impedindo seu funcionamento.

Ele aterrorizou tanto a população que surgiram rumores – nunca comprovados – de que Idi Amin guardava parte dos corpos de suas vítimas para praticar canibalismo. As atrocidades também ocorreram na vida familiar do ditador. O ditador teria comido o fígado de seu filho Moses, assim como teria matado, mutilado e mandado costurar ao contrário os membros do corpo de Kay Amin, uma das várias esposas do ditador, que foi encontrada morta, com o corpo todo mutilado, após tentar fazer um aborto. Idi Amin teria descoberto que Kay o traía com um amante⁸.

As relações internacionais do governo de Idi Amin Dada foram também desastrosas. Idi Amin era muçulmano e, por conta disso, no final de março de 1972, Uganda rompeu relações diplomáticas com Israel. Em outro lance arbitrário, ocorrido em agosto de 1972, o presidente vitalício ordenou a expulsão de 90 mil asiáticos, a maioria comerciantes indianos e paquistaneses, além de vários judeus. A decisão levou a Índia a protestar, mas o ditador simplesmente ignorou o repúdio. A expulsão dos comerciantes responsáveis por uma parcela significativa da produção econômica abalou seriamente a situação financeira de Uganda.

O ditador ugandense manteve relações comerciais cordiais com americanos e ingleses, mas o seu personalismo autoritário fez com que não se dobrasse às exigências diplomáticas e políticas de Londres e Washington,

⁸ Segundo o mito que ganhou força na história, o corpo de Key foi encontrado desmembrado dentro de um cano. Acredita-se que Idi Amin a matou, em seguida a desmembrando e costurando os membros de seu corpo ao contrário. Na realidade, até hoje não se sabe exatamente como ela morreu ou quem realmente a matou. No documentário *Capturing Idi Amin* (dir. Fran Robertson, Reino Unido, 2006), Henry Kyemba, Ministro da Saúde do governo de Idi Amin Dada, afirma: “O corpo [de Kay Amin] foi reparado para ser exposto. Ele [Idi Amin Dada] me pediu para fazê-lo e para que eu estivesse presente quando as crianças viessem ver a mãe morta. As pessoas começaram a inventar coisas sobre o corpo de Kay. Disseram que Amin mandou costurar os membros ao contrário, mas é bobagem. Eu posso afirmar isso com autoridade porque eu era o ministro da saúde na época”.

chegando a ironizar tanto a Inglaterra quanto os Estados Unidos da América, como no episódio em que enviou pelos correios um par de sapatos velhos para a Rainha Elizabeth II com o intuito de “ajudar a Coroa Britânica a resolver os problemas econômicos internos”. Ferrenhamente antissionista, ele expropriou terras e propriedades de membros da comunidade israelense. Apoiava os movimentos de libertação na África, mantinha boas relações com os países socialistas, mas se opôs ao ingresso de Angola na OUA e sempre hostilizou o governo de Julius Nyerere, na Tanzânia.

Em 1976, apoiando ostensivamente o terrorismo árabe, Idi Amin concedeu asilo a um comando palestino que sequestrara um avião da Air France em 4 de julho daquele ano. Os sequestradores receberam permissão para pousar no aeroporto de Entebbe, a 37km da capital Kampala, onde permaneceram com a conivência de Idi Amin Dada. Os terroristas libertaram todos os reféns, exceto os judeus, num ataque aberto ao Estado de Israel. Numa brilhante manobra militar, que ficou conhecida como Operação Entebbe, a força aérea israelense atacou o aeroporto e resgatou as vítimas. O ataque deixou 31 mortos, entre eles 20 ugandenses. Foi uma humilhação pessoal a Idi Amin. Ainda sob a ressaca da Operação Entebbe, poucos dias depois, em 28 de julho de 1976, Uganda rompeu relações diplomáticas com o Reino Unido. Enquanto isso, líderes ugandenses organizavam a resistência a partir do exílio. Com o agravamento das dificuldades internas e o aumento da corrupção, Idi Amin procurou voltar a atenção para o exterior e provocou um incidente com o governo de Julius Nyerere ao anexar, em 31 de outubro de 1978, o território de Kagera, uma extensa zona ao norte do território da vizinha Tanzânia. A guerra entre os dois países foi fatal para Amin, que em 11 de abril de 1979 foi obrigado a fugir de Kampala, depois de uma ofensiva conjunta das tropas tanzanianas e militantes da oposição, unificados em torno da Frente Nacional de Libertação de Uganda (FNLU).

O ex-ditador fugiu inicialmente para a Líbia, mas teve de buscar um novo refúgio quando o ditador líbio Muammar al-Gaddafi o expulsou do país. Acabou obtendo asilo em Jeddah, na Arábia Saudita, onde passou a viver tranquilamente até morrer, por falência múltipla de órgãos, em 16 de agosto de 2003, rodeado por grande parte de seus quase 50 filhos, sem nunca ter enfren-

tado qualquer ação judicial pelos crimes cometidos contra a humanidade.

O regime autoritários de Idi Amin Dada: historiografia e cultura midiática

“No início dos anos 70, ainda existia muito racismo e Amin atraía esse tipo de estereótipo racista da África. Se ele não existisse, nós teríamos de inventá-lo. Ele era o perfeito ditador comedor de gente, horroroso e monstruoso.

Não havia interesse em se retratar a África como outra coisa além de absurda e Amin era o ditador africano clássico. Preenchendo uma necessidade da imprensa. ‘Estão vendo? Eles são assim’.

Jon Snow, jornalista.

Os regimes autoritários africanos que ascenderam ao poder e marcaram história das nações africanas na segunda metade do século XX como, por exemplo, as ditaduras de Mobutu Sese Seko, ditador do Zaire (atual República Democrática do Congo) de 1965 a 1997; Mohammed Siad Barre, ditador da Somália, entre 1969 e 1977; Jean-Bédél Bokassa, ditador da República Centro Africana entre 1976 e 1979; Idi Amin Dada, ditador de Uganda de 1971 a 1979; dentre outros, têm sido ainda trabalhados de forma muito tímida pelas principais obras historiográficas produzidas pelos historiadores africanos, havendo pouquíssimas análises – individuais ou em conjunto – consistentes sobre as ditaduras africanas.

Os grandes manuais de *História Geral da África*, por exemplo, costumam finalizar as suas narrativas ao final dos processos de libertações nacionais, ou quando avançam um pouco mais no tempo, curiosamente passam da formação dos Estados nacionais africanos rapidamente para os dilemas da África Contemporânea a partir da década de 1990. Quando não é realizada total “ausência” de referência aos regimes autoritários que marcaram a África na segunda metade do século XX, são dedicados apenas poucos parágrafos que, por vezes, acabam elogiando alguma característica das ditaduras africanas, como pode ser exemplificado na seguinte passagem:

No Zaire (atual RDC), pode-se reconhecer o mérito de Mobutu, em razão de ele ter retirado o país do caos, criado pelas diferentes tentativas de secessão do Shaba, assim como, deve-se admitir

o seu papel como edificador do Estado zaireense. Em virtude disto, ele levou a institucionalização dos processos políticos à esfera da personalização. O seu esforço de edificação nacional conduziu-o a reivindicar-se como herdeiro de Lumumba e a lançar-se na cruzada da autenticidade. (ELAIGWU, 2011, p. 556, grifos nossos)

Podemos perceber no excerto acima que o autor menciona os “êxitos” administrativos da política de Mobutu sem problematizar que a “retirada do país do caos” e a “edificação do Estado zaireense” foram processos históricos que se deram a partir da institucionalização de uma ditadura sanguinária e personalista que oprimiu o povo zaireense por mais de trinta anos.

Por sua vez, a ênfase nos aspectos brutais e repressores das ditaduras africanas realizada sem uma preocupação analítica mais acurada e baseada em fontes primárias, pode mascarar também obras de cunho sensacionalista, marcadas por uma série de narrativas de episódios pitorescos, em geral criados pelos imaginários ocidentais sobre a África, cujo único e real objetivo é lucrar com a curiosidade do público leitor leigo. Um exemplo recente pode ser encontrado no *Guia Politicamente Incorreto da História do Mundo*, onde o jornalista brasileiro Leandro Narloch, sintetiza o significado histórico do golpe militar perpetrado por Idi Amin Dada da seguinte forma:

Em 1970, numa guinada à esquerda, o homem [Milton Obote] se apoderou de 60% da participação dos bancos e das grandes empresas. Até aí, nada a que a África já não estivesse acostumada. Mas no ano seguinte Obote foi deposto por Idi Amin, o chefe das forças armadas que costumava torturar prisioneiros cortando-lhes o pênis, o presidente canibal, o homem que se intitulava “conquistador do Império Britânico”, o ditador mais excêntrico e assassino da África. (NARLOCH, 2013, p. 292, grifos nossos)

Neste excerto é possível perceber que o autor descreve o sucesso da ascensão de Idi Amin Dada ao poder em Uganda através de uma crítica ao “caráter esquerdista” do governo anterior de Milton Obote, que levou a um processo histórico que não era nada demais, afinal, segundo o autor, “até aí, nada a que a África já não estivesse acostumada”. Finalmente, sem se preocu-

par em compreender como se deram os processos de legitimidade, consenso e consentimento da ditadura ugandense, o autor delicia o público leitor leigo enfatizando os aspectos lendários acerca da figura do ditador ugandense, tais como as práticas de canibalismo, o prazer de pessoalmente cortar o pênis dos seus inimigos e a excentricidade nos títulos e nas práticas de repressão de Idi Amin Dada.

Ao realizar esse tipo de análise, os autores acabam perpetuando os mitos, lendas e estereótipos criados pelos colonizadores e reforçados posteriormente pela cultura midiática ocidental sobre a África, os seus líderes políticos e os povos africanos.

Durante os anos do regime ditatorial de Idi Amin Dada era muito comum que a imprensa estrangeira se referisse ao ditador ugandense como um monstro, uma aberração bárbara, chamando-o de “o homem selvagem da África”, “Idi Amin Dada, o Terrível”, ou reforçando o seu “apetite por problema” e o seu “reinado de terror”, conforme atestam as matérias jornalísticas estampadas nas capas das revistas *Time*, *Newsweek*, *Paris Match*, dentre tantas outras.

Da mesma forma, Idi Amin Dada foi retratado sempre de forma grotesca e animalesca nas principais charges ocidentais, responsáveis por auxiliarem na consolidação do imaginário popular sobre o ditador ugandense enquanto um inimigo sanguinário e tirânico que matava e devorava – em rituais de antropofagia – as suas vítimas. Reforçava-se também o aspecto totalitário de Idi Amin Dada ao destacar a sua admiração por Adolf Hitler, que aparecia referenciado nas charges através das imagens do ditador alemão nos porta-retratos ou da presença de seu livro “*Mein Kampf*” (“Minha Luta”) na mesa de trabalho do ditador ugandense.



Figura 1. A monstruosidade do ditador africano nas capas das revistas e das charges ocidentais

No entanto, a construção da imagem de Idi Amin Dada, enquanto um ditador tirânico e assassino psicopata, que realizava canibalismo com as suas vítimas, não tinha exatamente o objetivo de alertar os países democráticos sobre a barbárie e os crimes cometidos em Uganda, pois as charges acabavam se preocupando muito mais em aproveitar os “problemas” internacionais causados pelo ditador ugandense para desenhar uma visão cômica e estereotipada do ditador e da ditadura na África. Assim, ao invés de informar e buscar sensibilizar a opinião pública para o auxílio na luta de libertação de Uganda da tirania de Idi Amin Dada, as charges serviam como um elemento de entretenimento do público leitor, reforçando estereótipos e imagens clichês que abordavam o tema pelas óticas do grotesco, animalesco, selvagem e exótico. Se é bem verdade que as charges e a comicidade foram usadas para criticar e combater outros regimes ditatoriais na Europa e na América Latina, infelizmente, no caso das ditaduras africanas, a herança da mentalidade racista, preconceituosa e intolerante do mundo ocidental não permitiu considerar que a ditadura de Idi Amin Dada fosse levada tão a sério e demandasse uma intervenção das potências democráticas ocidentais para auxiliar o povo ugandense na luta pelo fim do regime ditatorial.

O exotismo das ditaduras africanas e a monstrosidade de seus ditadores acabaram ganhando inclusive o universo ficcional infanto-juvenil, como foi o caso do ditador Idi Amin Dada que chegou até mesmo a figurar como vilão no mundo das histórias em quadrinhos do super-herói sobrenatural Irmão Voodoo (Jericho Drumm), personagem ficcional criado por Len Wein e Gene Colan, para o universo da Marvel Comics.

Na história “Voodoo and Valor”⁹ (1978), os super-heróis o Coisa (Benjamin Jacob Grimm), do Quarteto Fantástico, e Irmão Voodoo reúnem forças e viajam para Uganda para encontrar as “proeminentes personalidades da comunidade negra americana”¹⁰ e o super-herói Pantera Negra que foram

9 História escrita por David Kraft, Ron Wilson e Pablo Marcos e publicada na edição 41 da revista Brother Voodoo.

10 Ao longo da trama ocorrem várias mudanças de denominação do grupo sequestrado. Inicialmente se falava dos “negros mais proeminentes ou bem-sucedidos de Nova York”, passando para “os negros mais importantes da América”, até “a maioria dos intelectos negros mais brilhantes do mundo” (apesar de todos esses personagens ficcionais viverem em Nova York), traindo assim qualquer preocupação dos escritores acerca da comunidade negra e de apresentar líderes e representantes negros reais.

sequestrados pelo monstro zuvembie, a partir do plano arquitetado pelo Dr. Obatu, com o auxílio de W’Sulli.

Na Uganda do universo ficcional da história em quadrinhos da Marvel, Obatu era não apenas o Ministro da Economia, mas também o supervisor, Dr. Spectrum, membro do Esquadrão Sinistro, que havia combatido os Vingadores. Quando, depois de enfrentar o Homem de Ferro, ele foi preso e deportado de volta para Uganda, Idi Amin Dada mandou executá-lo, mas Obatu conseguiu escapar. Então, é apresentado um longo retrospecto da trama, onde é explicado como Obatu encontrou W’Sulli e como eles planejaram usar os poderes de zuvembie para sequestrar os “proeminentes negros” e usar o “govi” – um vaso de barro mágico – para interceptar as suas almas e intelectos, deixando seus corpos como cascas vazias que poderiam ser controladas a distância. Desta forma, o conhecimento coletado dos “dez intelectos negros mais brilhantes do mundo” poderia ser oferecido a Idi Amin, de modo que o ditador pudesse usá-los para expandir seu poder e perdoar Obatu pelos seus fracassos passados.



Figura 2. História em Quadrinhos “Voodoo and Valor” da

Revista *Brother Voodoo*, ed.41, 1978.

Retornando ao tempo presente da trama, o ditador Idi Amin Dada aceita liderar o plano diabólico de conquista mundial e perdoa o seu ex-ministro. Neste aspecto, os autores da história em quadrinhos se utilizam de uma

figura histórica real, Idi Amin Dada, que serve como o vilão africano máximo para a composição da trama. Este não era um análogo de ficção, mas uma figura histórica, desenhada de forma semelhante ao ditador real e que, no ano da publicação da revista (1978), estava ainda governando Uganda.

Ao final da trama, o Coisa e Irmão Voodoo chegam em Uganda para salvar Pantera Negra e as outras vítimas de sequestro. Idi Amin Dada acaba fugindo. O vaso encantado é esmagado e os espíritos das vítimas são devolvidos aos seus corpos, incluindo o que virou vampiro – zuvembie –, que mata W’Sulli. Obatu cai de uma varanda para a morte na tentativa de fugir da criatura em forma de morcego gigante. A história termina com o Coisa reclamando que ele vai ter que realizar um safari através da selva africana para conduzir os prisioneiros libertados de volta à “civilização”, mas o Pantera Negra explica que Idi Amin não ousaria tentar novamente prejudicá-los e incorrer a ira de Wakanda e dos Estados Unidos da América, convocando, por fim, um avião para transportá-los, em segurança, de volta para casa.

Saindo do terreno da cultura midiática, destacamos que as primeiras obras historiográficas específicas sobre a ditadura de Idi Amin Dada, apesar de suas importantes contribuições para o trabalho de denúncia contra os crimes perpetrados pelo ditador ugandense, acabaram sendo obras que misturaram em seus relatos e análises tanto as “realidades” quanto os “mitos e lendas” divulgados, na época, em torno da ditadura ugandense, assim, dificultando estabelecer a delimitação entre história e ficção nestes trabalhos historiográficos e memorialísticos.

Um dos primeiros estudos internacionais sobre a ditadura de Idi Amin foi a biografia *General Amin* (1974), de autoria do jornalista David Martin, que se propunha a realizar um estudo sobre o contexto histórico do golpe de Estado de 1971, as razões pelas quais Amin teve de tomar o poder e os resultados devastadores da ascensão de Idi Amin para Uganda. Na época em que redigiu o livro, o autor encontrava-se vivendo na Tanzânia, país vizinho de Uganda e de onde ficou ciente da crueldade do General Amin, que colocou um preço pela sua cabeça e ameaçou rastrear-lo em qualquer canto do mundo até assassiná-lo, em decorrência da divulgação de relatos sobre os assassinatos e massacres realizados pelo ditador em Uganda.

No ano de 1977, cenário próximo ao colapso do regime e queda do ditador, foram lançados três livros dedicados ao tema da violação dos direitos humanos em Uganda sob a égide de Idi Amin. As obras *Idi Amin: Death-Light of Africa*, de David Gwyn, e *Idi Amin Dada: Hitler in Africa*, de Thomas Melady e Margaret Melady, foram escritas por estrangeiros que moraram em Uganda e vivenciaram a ditadura de Amin. Já *State of Blood: The Inside Story of Idi Amin*, foi escrita por Henry Kyemba, político ugandense que trabalhou como Ministro da Saúde durante o regime de Idi Amin Dada. Logo após a queda de Idi Amin Dada foi publicado *Ghosts of Kampala: The Rise and Fall of Idi Amin* (1980), de autoria de George Ivan Smith, que passou muito tempo trabalhando para as Nações Unidas e foi solicitado pelo Secretário-Geral da ONU para viajar para Uganda após a queda de Amin. O livro começa a partir do momento da independência de Uganda, em 1962. O autor descreve a história de Uganda realizando ligações com o nascimento, antecedentes familiares e início da vida militar de Amin. A história prossegue e vai direto para o golpe que derruba Obote e descreve a “rápida descida ao inferno” causada pela paranoia, crueldade e ignorância geral do ditador ugandense. Amin é muitas vezes visto como um palhaço, ou classificado como um “palhaço adorável”, mas o livro faz muito para acabar com esse mito perturbador e para mostrar Amin em suas verdadeiras cores.

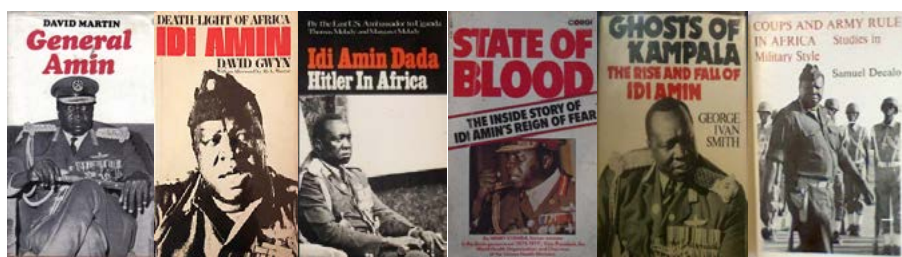


Figura 3. A Uganda de Idi Amin Dada: História e Memória

Nestes estudos, Amin Dada é retratado como um ditador cruel, como um “câncer para África” a partir da descrição de seu perfil biográfico/psicológico e não tanto a partir de um estudo aprofundado e empírico sobre a realidade histórica de Uganda na época. Afinal, segundo as análises de Thomas e

Margaret Melady e de Henry Kyemba, a personalidade de Amin foi por muito tempo capaz de enganar os ugandenses e o mundo com o seu ar carismático e bufão, mas essa era na verdade um disfarce para esconder a sua terrível brutalidade. Em outras palavras, havia método em sua loucura.

Os autores centraram-se em analisar temas como o fracasso do governo de Obote e a ascensão de Amin ao poder, a expulsão dos asiáticos, a repressão e extermínio aos inimigos do regime que se seguiram e a reação mundial a esses eventos. Apesar das pequenas diferenças de análise sobre estes aspectos, os autores reforçaram a tese do sadismo de Amin e o seu envolvimento em rituais de sangue e práticas de canibalismo (estas últimas sem fonte de comprovação, apenas baseadas em comentários da década de 1970), o que os levaram a apresentarem a ditadura de Idi Amin Dada ora como uma “esquisitice antropológica”, ora como a personificação de um mal radical.

Embora geralmente de acordo com a sua tese central de que Amin e seus capangas são um bando de criminosos cruéis, cujas atrocidades foram apenas parcialmente expostas ao resto do mundo e tornaram um país antes próspero em uma massiva sepultura de carne podre, esta análise tem, ao mesmo tempo, demonstrado que ao contrário do que estas publicações nos teriam feito acreditar, o regime de Amin é mais do que apenas a performance de um homem. Internamente apoiado por ugandenses oportunistas, o regime é também fortalecido por apoio econômico externo, que tem continuamente comprado o café de Uganda e tem, assim, tornado possível para Amin obter moeda estrangeira, com a qual ele adquire equipamento militar para aterrorizar a população desarmada. (NAYENGA, 1979, p. 137)

Após uma fase mais voltada para a elaboração de biografias e relatos de memória, a historiografia começou, ainda que de forma tímida, a desenvolver estudos que pudessem compreender a complexidade da construção social do regime autoritário de Idi Amin Dada em seus diversos campos de análise (política, sociedade, economia, religião, cultura, etc.), assim como compará-lo com outros regimes ditatoriais africanos para poder produzir uma análise mais global acerca do fenômeno do autoritarismo na África. Dentre os títulos mais representativos desta linha de pesquisa, cabem destacar as contribuições das obras: *Personal Rule in Black Africa: Prince, Autocrat, Prophet, Tyrant* (1982), em que os autores

Robert H. Jackson e Carl G. Rosberg comparam e contrastam os tipos de governo pessoal que surgiram na África Negra após as independências, considerando as suas capacidades de produzir bens políticos, que, segundo os autores, estaria baseada na “teoria do domínio pessoal”, construída sob os alicerces de uma análise histórica dos sistemas políticos africanos contemporâneos.

Em *Coups and Army Rule in Africa* (1976/1990/2012), o autor Samuel Decalo argumenta que as origens de golpes e regimes militares na África não são para serem encontradas em fatores estruturais ou nas características organizacionais dos exércitos africanos, pois as principais razões para a revolta militar encontram-se na dinâmica interna do corpo de oficiais, que só um estudo de caso detalhado pode revelar. Neste sentido, a diversidade das circunstâncias e dos motivos que levam a golpes implica que, uma vez no poder, os regimes militares diferem significativamente em termos de objetivos e funções. O poder político será utilizado para fins diferentes, dependendo do motivo para o qual foi tomado. Embora o autor considere os esforços acadêmicos para conceber tipologias complexas de regime militar como exercícios fúteis, ele oferece a sua própria classificação de regimes militares, principalmente por causa dos estudos de caso selecionados para análise. Por conseguinte, a tipologia quádrupla faz a distinção entre governo militar radical (ilustrado pelo Congo e Benin), ditaduras pessoais (com Idi Amin em Uganda, o único país não francófono em consideração), gerenciamento militar (implementado no Togo e Níger), a modalidade operação de retenção (em si uma sub-categoria, sem estudo de caso dedicado), onde as juntas militares executam as funções limitadas de tempo e tarefa.

Já em seu outro livro, *Psychoses of Power: African Personal Dictatorships* (1998), Samuel Decalo fornece um olhar acurado sobre as histórias dos regimes autoritários de três nações africanas pós-coloniais: a Guiné Equatorial de Francisco Macias Nguema, a Uganda de Idi Amin Dada e a República Centro-Africana de Jean-Bedel Bokassa. Utilizando-se de ferramentas da psicologia na política, o autor procura destacar como que apesar dos diferentes antecedentes, origens, vidas e carreiras políticas, o estilo de governo dos três ditadores foram tão similares e tiveram efeitos tão duradouros em seus países, auxiliando na compreensão da “síndrome autoritária” na África.

Por tudo o que foi exposto até o momento, é perceptível que as imagens, mitos e preconceitos presentes na construção do imaginário ocidental sobre a África ao longo dos séculos refletiu-se na historiografia produzida sob a visão colonizadora e terminou de ser consolidada pela cultura da mídia contemporânea, em especial pelo cinema, que continua proliferando, em grande parte, a imagem preconceituosa da África como um continente selvagem e inóspito, que precisa ser civilizado; de um povo africano, ainda em estágio primitivo e bárbaro; e de ditaduras tirânicas e sanguinárias impostas por ditadores monstruosos, bestiais, canibais e malucos.

Por dentro da ditadura: *General Idi amin Dada: um autorretrato* (1974)

“Após um século de colonização, não vamos esquecer que é parcialmente uma imagem deformada de nós mesmos que Idi Amin Dada reflete de volta para nós”.

Barbet Schroeder. *Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974)

O produtor e diretor iraniano, radicado na França, Barbet Schroeder¹¹ (Teerã – Irã, 1941) afirmou em entrevista que passou a se interessar pela figura de Idi Amin Dada devido às reportagens publicadas pela imprensa sobre o ditador ugandense, em especial àquelas relacionadas aos “telegramas malucos” que ele estava enviando aos líderes políticos mundiais da época. Interessado em saber mais sobre o assunto e entender melhor aquela controversa figura histórica, o cineasta realizou um acordo com os produtores do canal de televisão francês *Rencontre*, responsável por um programa dedicado aos retratos de Chefes de Estado, para ir até Uganda e produzir um autorretrato de Idi Amin Dada. No entanto, Schroeder colocou a seguinte condição: caso o projeto se

11 Começou a carreira como fotógrafo na Índia para a editora Fratelli Fabbri (1958-1963), em seguida passando a trabalhar como colaborador das revistas *Cahiers du Cinéma* e *L'Air de Paris*. Estreou no mundo do cinema em 1963, como assistente de Jean-Luc Godard em *Les Carabiniers*. Em 1964, formou sua produtora e, em 1969, estreou na direção, mantendo-se a partir daí fiel a um estilo documentarista sempre ligados a temas polêmicos: a droga em *More* (1969); a tirania em *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974); e os desvios sexuais em *Maitresse* (1976). A partir de 1987, começou a trabalhar no mercado americano, destacando-se pela sua direção nos filmes *O Reverso da Fortuna* (*Reversal of Fortune*, EUA/Reino Unido/Japão, 1990) e *Mulher Solteira Procura* (*Single White Female*, EUA, 1992). Quando a realização de thrillers para Hollywood virou rotina, o cineasta deu outra reviravolta em sua carreira, dirigindo *La Virgen de los Sicarios* (2000), um filme quase amador na Colômbia, sobre traficantes e homossexuais. Cf. EWALD FILHO, 2002. p.643-644.

concretizasse da forma esperada teria o direito de lançá-lo inicialmente como um filme documentário e só posteriormente os produtores teriam o seu programa televisivo de uma hora de duração.

Para a realização do projeto cinematográfico, o cineasta foi até Uganda para tratar de convencer o ditador a autorizar a viabilização de um filme que objetivava realizar o seu autorretrato político, afirmando que filmaria o que quisesse Idi Amin Dada, desde que este participasse das filmagens e estivesse presente nas cenas do filme. No encontro, o cineasta havia percebido que Idi Amin tinha uma forte presença de câmera e que, embora o ugandense acabasse parecendo, aos olhos dos ocidentais, uma espécie caricata de ditador africano, o autorretrato era verdadeiro e mostrava que todo homem no poder tinha algo em comum com Idi Amin Dada. Afinal, segundo conta Schroeder:

Eu sempre fui fascinado... tentei compreender a origem do mal e como ele funciona, em como alguém mau realmente é. Idi Amin Dada é realmente interessante, pois ele é alguém extremamente encantador, é muito engraçado e há uma inocência nele, que é totalmente desarmadora. E há uma força mentirosa na inocência que é extraordinária. E ao mesmo tempo, você sabe que esta é a face do mal. (Barbet Schroeder, Interview... Tradução do autor.)



Figura 4. Idi Amin Dada, Barbet Schroeder e a equipe de filmagem nos bastidores das gravações do documentário *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974).

O documentário *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974) foi produzido com o apoio e a participação do ditador africano. No filme, Idi Amin Dada é visto na plenitude de seu poder em Uganda, tentando imitar os passos de Adolf Hitler ao provavelmente imaginar que o seu autorretrato cinematográfico tornar-se-ia a sua versão de *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), documentário nazista de Leni Riefenstahl sobre o Con-

gresso do Partido Nazista em Nuremberg. Contudo, o autorretrato grandioso almejado pelo ditador africano foi sabotado pelos recursos de montagem e de *voice-over* empregados por Schroeder, responsável por justapor as reivindicações e projetos megalomaniacos de Amin com a realidade ugandense, marcada pelo terror e opressão impostos pela ditadura. Assim, o cineasta apresentou um autorretrato de um ditador que não tinha noção de como ele realmente se parecia.

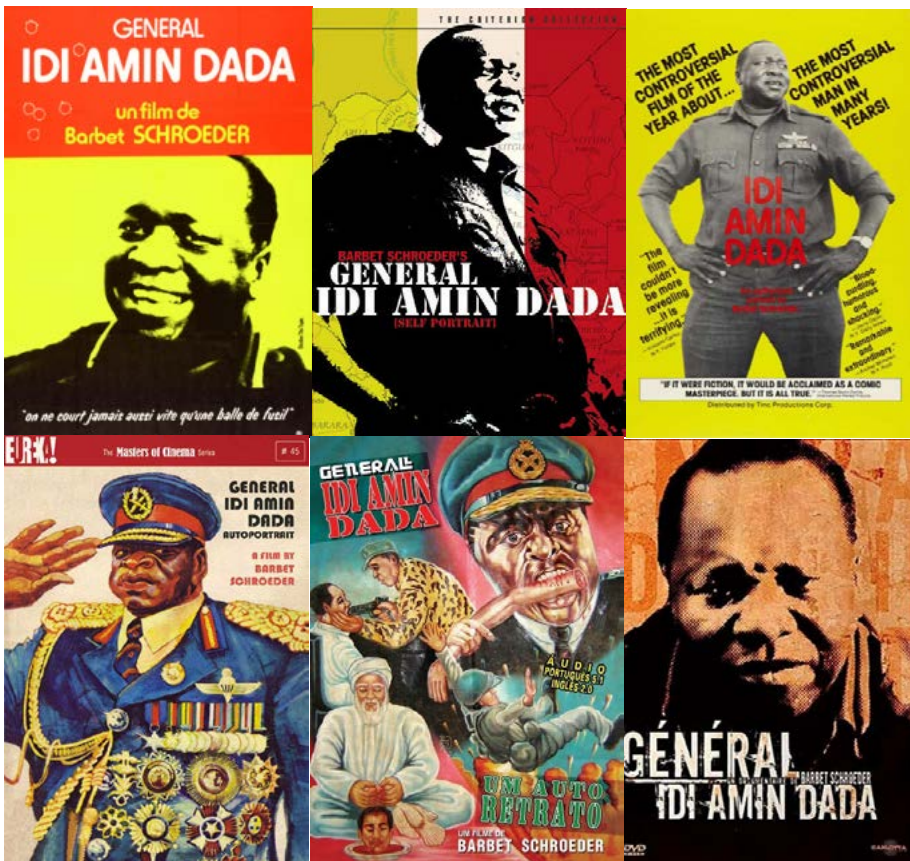


Figura 5. Pôsteres do documentário *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974)

O filme inicia-se com a imagem de um mapa do continente africano, seguido do comentário: “Onde o Nilo sobe na linha do Equador é a África dos grandes lagos”. Então, há um *close-up* da localização geográfica de Uganda no mapa e o narrador destaca as riquezas econômicas desse pequeno país africano:

Uganda é a metade do tamanho da França. Seus dez milhões de habitantes nunca conheceram a fome. Sua riqueza agrícola, suas exportações de café, algodão e cobre para a indústria de desenvolvimento, permitem a ele, geralmente, ser menos dependente do resto do mundo.

A partir daí, enquanto são exibidas pinturas e imagens cinematográficas de Idi Amin Dada, o narrador contextualiza o espectador sobre a história do tempo presente de Uganda:

Foi logo após a independência desta antiga colônia britânica em 1962, que o Tenente Idi Amin Dada se tornou interessado em política. Ele rapidamente se tornou Chefe de Estado e o braço direito do Presidente Obote, a quem derrubou em 1971 num golpe de estado. Obote era impopular e sua queda foi bem-vista pela população. Ele fugiu para Tanzânia e uma recompensa foi oferecida por ele, vivo ou morto.

O General Amin atraiu a atenção no cenário internacional com seus numerosos telegramas para outros Chefes de Estado. Ele chamou Nixon de “meu querido irmão” e lhe desejou uma rápida recuperação no caso Watergate. Ele felicitou a junta chilena quando ela subiu ao poder. Pediu à rainha da Inglaterra para enviar a guarda escocesa para acompanhá-lo à Conferência da Commonwealth.



Figura 6. As cenas iniciais do filme se preocupam em localizar geograficamente Uganda, apresentar uma síntese de sua história e da ascensão de Idi Amin Dada, assim como destacar a paisagem urbana da capital do país.

Em seguida, o filme mostra uma monumental construção arquitetônica de Kampala, capital e maior cidade de Uganda, com destaque para as pequenas grades de proteção que ostentavam suásticas, seguida de uma séria de cenas de asiáticos sendo expulsos do país, que muito lembraram a deportação dos judeus da Alemanha nazista para os campos de concentração. É o momento

em que o narrador começa a mostrar a outra face – agora negativa e tirânica – do regime de Idi Amin Dada, relatando os acontecimentos históricos que se seguiram:

Oitenta mil asiáticos instalados pelos britânicos em Uganda no começo do século [XX], controlavam 80% da economia do país. Em 1972, depois de um sonho, o General Amin declarou a guerra econômica, que significava, por um lado dar 90 dias para os asiáticos deixarem o país, levando com eles estritamente o necessário e, por outro lado, distribuir seus negócios para os ugandenses.



Figura 7. Cenas do poder ditatorial de Idi Amin Dada: A expulsão dos asiáticos do país, o culto à personalidade do líder africano e a “economia de guerra” representada pela escassez de produtos na vitrine das lojas.

Nas cenas seguintes, a câmera percorre as ruas pouco movimentadas da capital, mostrando o resultado prejudicial da política econômica de Idi Amin Dada. Ao filmar as vitrines das lojas há uma escassez de produtos para compra. Esse espaço vazio de mercadorias é preenchido pela imensa quantidade materiais de propaganda (fotos, pinturas, cartazes, adesivos) que estampam a figura do ditador:

Hoje, a guerra econômica ainda não foi vencida. As cadeias de distribuição e importações foram interrompidas. As reservas estrangeiras do país estão no nível mais baixo. Na capital, é quase impossível encontrar açúcar, farinha, produtos industrializados importados, peças sobressalentes ou fósforos. Uganda detém o recorde de inflação na África [como imagem para ilustrar essa informação vemos uma camiseta repleta de estampas fotográficas do ditador]. Em um ano, os preços subiram de 20 para 50%.



Figura 8. Cenas de repressão e extermínio dos inimigos sob o regime de Idi Amin Dada.

Após mostrar a propaganda enganosa, o cineasta mostra a outra face do regime autoritário de Idi Amin Dada: a repressão e o extermínio de opositores, que aparecem sendo fuzilados:

Em 10 de fevereiro de 1972, para dar exemplo e combater os novos guerrilheiros, o General Amin organizou 12 execuções públicas ao mesmo tempo nas principais cidades do país. A maioria dos observadores concorda que milhares de ugandenses desapareceram desde que o General Amin subiu ao poder. Entre os desaparecidos: o vice-reitor da universidade, o presidente da Corte Suprema, doutores e ex-ministros.

Em 1973, a Comissão Internacional de Juristas publicou um relatório denunciando Uganda como um país sem lei, e escreveu sobre o desaparecimento dessas pessoas: Há toda razão para pensar que eles foram assassinados por membros do exército logo depois que foram presos.

Ao final desse relato vemos os soldados jogarem os cadáveres num caminhão. Então, é apresentando o título do filme, seguido dos créditos principais, em meio ao som de uma música festiva, e acabamos descobrindo – no último crédito – que a trilha musical do documentário é de Idi Amin Dada.

Em *close-up*, o ditador africano surge proferindo um discurso em que ressalta: “O mundo todo está olhando para o General Amin e para Uganda como um todo. Qual será o futuro de Uganda? As pessoas estão olhando para isso”. Em plano aéreo geral vemos imagens belíssimas da capital, com inúmeros prédios sendo construídos. No terraço de um deles, Idi Amin Dada encontra-se com os seus convidados em uma festa, celebrada ao som da “Banda de Jazz Suicídio Revolucionário”, que entoava músicas de exaltação ao líder ugan-

dense. Descontraído, o General Amin passa em revista e observa as medalhas dos esportistas campeões. Ao discursar, relembra o seu passado de boxeador e realiza uma metáfora esportiva com teor político: “[...] Mas eu queria falar aos pugilistas que a única chance para derrotar o árbitro, que está contra você ou contra o país, é vencer por nocaute”.

O documentário segue de perto Amin em vários ambientes públicos e privados, incluindo entrevistas curtas em que o ditador expõe suas teorias nada convencionais de política, economia e relações internacionais. O General Amin está em quase todos os momentos do filme, literalmente roubando a cena. O ditador é filmado realizando treinamento militar com os seus soldados e ao praticar tiro ao alvo, comemora orgulhosamente dizendo: “Todos no coração!”

Na primeira pequena entrevista, Amin, falando inglês de forma bem pobre e rudimentar¹², recorda as suas origens humildes, apresentando um breve relato biográfico:

Eu venho de uma família pobre. Eu queria lhes contar isso. E quando eu cresci, meu pai não tinha dinheiro. Eu fui trabalhar, cavando, e então as pessoas me davam um pouco de dinheiro para a comida. E um pouco de dinheiro eu guardava e pagava minhas mensalidades escolares. Eu sofri para estudar, não tive conforto. [...] Então, fui para o exército, fui levado à força para o exército, aqui em Kampala durante a guerra. [...] E mais tarde, forçosamente durante a Segunda Guerra Mundial, fui levado para Burma. [...] Passei por dificuldades. Minha patente foi aumentando cada vez mais na hierarquia militar até General.

A entrevista é interrompida para apresentar uma cerimônia militar em que Amin passa em revista as suas tropas. A entrevista é retomada com Amin falando sobre a sua relação com as forças armadas:

E se eles acharem que o que você está dizendo, não é verdade, então, nunca o escutarão novamente. E, então, você perderá a

12 As nações ocidentais, notadamente Estados Unidos da América, Inglaterra e França, ironizavam as dificuldades de Idi Amin Dada em comunicar-se em inglês, aspecto que serviu de chacota para muitos artistas que interpretaram, de forma cômica, o ditador em produções cinematográficas e televisivas. Um exemplo disso foi a interpretação paródica de Amin realizada pelo comediante americano Richard Pryor em seu show homônimo em 1977.

confiança das pessoas. Mas as pessoas gostam muito de mim. Porque sou muito popular, e porque sempre falo a verdade para eles. E se eu não tenho nada para lhes falar, fico quieto.



Figura 9. Idi Amin Dada participando do treinamento militar e arquitetando planos para a guerra.

O General Idi Amin Dada dirige-se, então, para a escola de paraquedistas de Uganda. Enquanto o narrador destaca que *“no dia 10 de março de 1974, o general anunciou: ‘Com a ajuda de países amigos, Uganda vai se armar até os dentes para alcançar um nível de combate internacional’*”, vemos Amin supervisionar os exercícios dos paraquedistas. No entanto, indicando que os exercícios e demais informações sobre as suas forças armadas não poderiam ser divulgados por se tratarem de assuntos de Estado confidenciais, Amin concede uma nova entrevista em que afirmou: *“Desde que entrei no poder, automaticamente Uganda se tornou revolucionária, não só as forças armadas, mas toda a polícia, as prisões, todo o povo”*.

Dentre as sequências do documentário, Idi Amin Dada conduz a equipe cinegrafista para um passeio de barco pelo Parque Nacional Kabalega Falls, um santuário da natureza selvagem, onde ele começa falando sobre os animais selvagens (leão, elefante e crocodilo) da África e sua aspiração pela liberdade. Recuperando o cenário de uma África selvagem, bastante presente no imaginário ocidental, em especial devido às obras literárias como *O Coração das Trevas*, escrita por Joseph Conrad (PEREIRA, 2014, p.136-180.), Idi Amin Dada expõe o seu desejo de unificar toda a África, ao dizer:

[...] E também gosto muito de elefantes porque é um sinal de liberdade e com ela você pode se mover livremente. Ele quer um espaço grande. Assim é o elefante. [...] É por isso que você acha que o animal selvagem tem liberdade principalmente na África.

E isto é de fato o que eu estou tentando fazer aqui na África. A razão pela qual eu sou muito popular. A minha política é para toda a África e todos os africanos querem liberdade para o seu povo. Eles me pediram para falar para seus líderes para dar-lhes essa liberdade e a mesma política que eu fiz aqui em Uganda. Porque aqui eu dei uma independência econômica total para o povo de Uganda.

Subitamente fascinado pelo cenário exótico, Amin interrompe a sua linha de pensamento político para mostrar o seu poder de domar as feras selvagens, tentando espantar o crocodilo próximo ao barco. As suas palmas e chamados, no entanto, não surtem efeito, já que o crocodilo permanece imóvel, de boca aberta, terminando de digerir calmamente o corpo de alguma vítima do ditador.



Figura 10. Sentindo-se o “Rei da Selva”, Idi Amin Dada apresenta a fauna e a flora de Uganda.

Idi Amin Dada não apenas atua em seu papel de ditador, mas, por diversas vezes, também tenta dirigir o filme, quando aponta para um elefante atolado ou regozija-se dizendo para o cinegrafista: “Esta é uma imagem muito linda que você vai conseguir”. Neste momento, o cineasta toca num dos pontos mais delicados do filme: a relação de Idi Amin Dada com os árabes e o seu ódio por Israel. O tema é explicado por Amin da seguinte forma:

Eu cheguei tão perto dos árabes porque eles acham que sou o líder mais influente na África... no continente. E também sou um líder que fala a verdade. [...] Não é por ser muçulmano, porque as pessoas que rompem relações com Israel não são só muçulmanos, eles são cristãos. Mas eles viram a verdade. E todo mundo me escuta. [...] Como em uma conferência no terceiro mundo,

na Argélia [...] Eu fiz um discurso muito bom, inclusive [Fidel] Castro rompeu relações com Israel depois do meu discurso.

Barbet Schroeder, em *voice-over*, apresenta o conteúdo de um telegrama de Idi Amin Dada para Kurt Waldheim, secretário permanente das Nações Unidas, no dia seguinte as matanças ocorridas em Munique (1972), em que diz: “Hitler e todo o povo alemão souberam que os israelenses não são pessoas que trabalham pelos interesses dos povos do mundo, e está é a causa de terem queimado mais de seis milhões de judeus vivos na Alemanha”.

Ainda sobre o tema, Idi Amin Dada manteve-se categórico:

A razão pela qual eu os expulsei de Uganda foi por causa da economia de Uganda. Uganda estava indo à falência. Esta é a razão pela qual afugentei os israelenses. [...] Eu me mudei da aliança israelita [para a aliança árabe] porque os israelitas são criminosos e não são pessoas confiáveis. Eles não contam ao mundo a verdade. Eles foram levados para a Palestina como refugiados. E então, eles mudaram a Palestina para se tornar o Estado de Israel com mão armada, dado a eles por americanos e britânicos.

Ao ser perguntado “Mas é verdade que você disse que Hitler não matou judeus o suficiente durante a guerra?” – Idi Amin Dada procura se esquivar da resposta, dando muita risada e apenas concluindo que:

Por que você me pergunta sobre Hitler? O problema de Hitler agora é assunto passado. Agora nós estamos olhando para frente, para gerações futuras e planos futuros. Nós já não estamos mais voltados para Hitler. Sabe, a guerra de Hitler foi uma guerra diferente da guerra de hoje.

A partir daí, Idi Amin Dada revela os seus planos de entrar em guerra com Israel, descrevendo para Barbet Schroeder a sua estratégia político-militar, já exposta em um livro de sua autoria, intitulado “On The Middle East Crisis”. Sem declarar se soldados ugandenses atuariam na guerra, Amin convoca a presença de voluntários para a causa, especialmente os franceses. Na sequência, a câmera registra um momento cômico: o treinamento militar dos paraquedistas ocorre num local muito semelhante a um pátio de recreio infan-

til. E a entrevista é retomada com a declaração de que Idi Amin Dada possui uma marinha de guerra, o que o cineasta, perplexo com a mentira, imediatamente afirma: “*Mas você não tem marinha*”. O que faz com que Amin dê muitas gargalhadas e diga apenas que seus marinheiros treinaram em Alexandria, ficando muito sem graça. O espírito bélico de Amin prossegue na sequência em que ele entra num tanque de guerra para encenar um ataque simulado em uma pequena colina que representaria as Colinas de Golã. Neste momento, Idi Amin Dada aponta para os céus e manda o cinegrafista filmar o helicóptero que está sobrevoando a região, enquanto expõe os últimos detalhes da sua estratégia militar. Do treino militar passa-se para uma cena de festa, onde Amin aparece, empunhando lança e escudo, em meio a uma dança tribal africana.



Figura 11. O cotidiano de Idi Amin Dada: dança com os guerreiros tribais, reunião com os seus ministros e participação, com direito a performance com o acordeão, em festa de amigos.

Na sequência, o documentário nos revela os bastidores do poder através da cena que registra a reunião de gabinete entre Amin e os seus ministros. Dentre os sete pontos levantados, Amin repreende seus ministros pela incapacidade de representar Uganda “corretamente” para o mundo. Até mesmo protestando com seu Ministro de Relações Exteriores pelos fracassos diplomáticos, Amin é sempre jocoso e engraçado. No entanto, o espectador não pode se enganar com o carisma e as brincadeiras do ditador africano, pois o narrador alerta que: “Duas semanas depois, o corpo de Michael Ondoga, Ministro das Relações Exteriores, foi encontrado [boiando] no Nilo. Ele foi substituído por uma ex-modelo, a Princesa Bagaya, que é formada em direito pela Universidade de Oxford”. Amin ainda critica os seus ministros por terem-lhe passado relatórios falsos, afirmando que a verdade não poderia ser maquiada.

O ditador prossegue a reunião apontando para a importância de se ensinar o povo a amar os seus líderes políticos (dos baixos aos altos escalões) e dos ministros trabalharem de forma determinada. O cineasta interrompe o pesado clima político para mostrar Amin tocando acordeão numa festa. Só que ao retornar à sequência do gabinete ministerial, os próximos itens de discussão vão revelando ainda mais a máquina repressiva e autoritária da ditadura. Amin fala sobre a figura dos agentes da cidade, responsáveis por identificarem as boas e as más pessoas, que aparecem em cena andando nas ruas de Uganda. É a noção do Estado vigilante em ação. O comportamento dos ugandenses é também objeto de preocupação de Amin, que ressalta a necessidade de o povo trabalhar arduamente e das mulheres também irem para o mercado de trabalho, atuando, por exemplo, como gerentes de hotéis. E, por fim, Amin fala sobre a presença de espões em Uganda e aponta que se forem identificados receberão a sentença de morte. Em seguida, a câmara revela indiscretamente um membro do gabinete coçar o nariz com um lápis durante o momento do discurso em que Amin demanda que os ministros saibam tomar decisões importantes e que quaisquer dúvidas poderão ser sanadas com ele por telefone. O ditador espera, assim, que os seus ministros estejam preparados para saberem dar as informações “corretas” sobre Uganda para a imprensa internacional.

Esta sequência da reunião de gabinete é reveladora, pois permite ao espectador perceber que a ditadura é um monólogo que nunca termina, assim como sugere algo importante sobre Amin: Ele realmente achava que sabia como fazer as coisas funcionarem melhor. Ao longo da reunião, ele enfatiza, quase desesperadamente: “Eu devo deixar absolutamente claro”. Portanto, se ele pudesse deixar a sua visão absolutamente clara, então os problemas de Uganda poderiam ser resolvidos. O interesse por pequenos detalhes (como a quantidade de mulheres atuando como gerentes de hotéis) demonstra como Amin almejava controlar tudo, acreditando que somente ele poderia manter o povo na linha e fazer o país prosperar. Assim, se algo continuasse dando errado, então, era porque o cidadão falhou pessoalmente, não porque o sistema tinha problemas. Como tantos tiranos do Terceiro Mundo, ele não possuía uma ideologia definida, sua visão de mundo era puramente personalista.

Neste aspecto, a sequência do filme corrobora com a reflexão do historiador canadense Brian Titley sobre as características típicas das ditaduras personalistas africanas, ao apontar que:

A centralização e a personalização do poder são características fundamentais dos regimes neopatrimoniais africanos. Sejam eles militares ou civis monopartidários, o Executivo detém o poder supremo, enquanto os braços Legislativo e Judiciário do governo, quando existem, servem-no docilmente. O domínio pessoal está ligado à noção de liderança carismática, que envolve um laço emocional entre governante e governado. O governante, por carisma natural ou pelo culto à personalidade, torna-se personificação humana do Estado e, por sua vez, trata seus recursos como propriedade pessoal. Num sistema assim, não são as instituições com regras e procedimentos claros que governam a vida pública; em vez delas, são as relações pessoais que interligam governantes, partidários, dependentes e rivais. O governante, que precisa de partidários, cultiva a lealdade distribuindo benesses paternalistas, em geral na forma de empregos. As relações clientelistas se expandem a partir do centro e criam uma rede de obrigações que liga os participantes ao governante. Nenhum código moral regulamenta a distribuição de empregos e serviços; não há ética na alocação pública. Tudo depende das relações pessoais. (TITLEY, 2010, p.225)

Em seguida, mais uma vez, o documentário passa do clima repressivo para as festas de celebração do regime. O narrador recorda que “como em muitas outras cenas deste filme, as boas-vindas das pessoas em uma pequena cidade de guarnição foi especialmente organizada para esse filme”. Contudo, o que era para representar uma comunhão mística entre os líderes e as massas, acaba ganhando um sentido cômico, pois o comitê de boas-vindas de aldeões é forçado a fugir da poeira levantada pelo helicóptero de Amin, assim como a passagem do líder pelo local é feita de forma desorganizada e caótica, bem diferente do que pode ser visto no encontro de Hitler com os camponeses em *O Triunfo da Vontade*.

O filme prossegue com uma nova entrevista com Amin, onde ele aponta não pretender adotar nem as concepções capitalistas, nem as socialistas. Ele aparece ainda num breve discurso proferido em dialeto local e, mais uma vez, acompanhando um desfile militar e revistando as armas que foram confiscadas dos soldados da Tanzânia numa invasão fracassada, organizada pelo ex-presidente Milton Obote, em 1972. Após falar sobre o telegrama enviado para Julius Nyerere, presidente da Tanzânia, Idi Amin Dada destaca que a sua relação

com o povo ocorre sem intermediários e aparece em meio ao povo dançando, pulando e cantando.



Figura 12. Idi Amin Dada e a tentativa de uma estetização da política em Uganda.

Da cerimônia pública para o universo privado: o cineasta documenta Idi Amin Dada em seu convívio familiar e com amigos mais íntimos, informando que: “Idi Amin teve quatro esposas e tem 18 filhos [12 meninos e 6 meninas]. Ele repudiou três de suas esposas por não serem suficientemente revolucionárias”. É neste idílio familiar que Amin apresenta os filhos para o cineasta. No entanto, Amin rapidamente perde o sorriso e a paciência com o choro das crianças e, mais uma vez, se oferece para ser entrevistado. Neste momento, o narrador informa que “todas as noites, há um programa de notícias em quatro idiomas na televisão”. Mais tarde, o próprio cineasta considerou que para o público de Uganda o filme seria muito chato, pois apresentava algo que era exibido diariamente na televisão ugandense.

De qualquer forma, Idi Amin Dada consegue surpreender novamente o público do Ocidente, ao fazer uma revelação bombástica: “Durante uma entre-

vista coletiva com jornalistas franceses no Palácio de Entebbe, Sua Excelência, o Presidente Amin anunciou que tinha em seu poder um detalhado manual de todos os planos israelitas”.

Em entrevista a Barbet Schroeder, o ditador ugandense expõe a sua “descoberta” acerca dos planos israelenses de conquista mundial:

Meca e Medina deveriam estar hoje sob o controle dos israelenses. Mas por eles terem perdido a guerra nos primeiros dias, não puderam continuar adiante. E isso é a causa de ter parado. Mas o objetivo deles é capturar Meca e Medina. Todos os lugares santos, em cada parte do mundo deveriam ser controlados pelos israelenses. Este é o objetivo deles. Eu tenho estes livros comigo. E tenho certeza, depois que nós terminarmos aqui, eu lhe darei a cópia do livro. Mas você vai ler a cópia hoje, aqui, e vai me devolver, porque, se Israel achá-lo, eles vão comprar todas as cópias. E eles não querem que as pessoas no mundo vejam este livro. Eu o darei. Está aqui. É um livro dos israelenses, que é o ensinamento aos mais velhos israelitas... os sionistas.



Figura 13. Idi Amin com os filhos, em transmissão televisiva, onde informa os planos dos judeus para a conquista mundial e a apresentação de sua prova, o falso livro *Os Protocolos dos Sábios de Sião*.

Enquanto são exibidas imagens das páginas do livro *Os Protocolos dos Sábios de Sião* sendo folheadas, o narrador adverte que: “O livro é uma fraude, publicado em 1901 pela polícia secreta russa. Milhões de cópias foram impressas. Foi leitura obrigatória nas escolas do Terceiro Reich”. A entrevista prossegue:

Quando perguntado se era verdade que os israelitas queriam envenenar o Nilo, o General Amin respondeu que eles realmente queriam fazer isso enquanto estavam ainda em Uganda. [...] O General Amin observou que os planos dos israelitas eram mesmo mais repugnantes que os de Hitler contra os judeus.



Figura 14. O autorretrato de Idi Amin Dada: Cenas privadas e públicas da vida do ditador ugandense

Neste ponto da entrevista, Idi Amin Dada revela o poder premonitório dos seus sonhos e como eles acabaram servindo de inspiração para as suas práticas políticas, tais como: a certeza de que se tornaria o “maior Chefe de Estado do mundo”, a tomada da decisão de banir todos os que não fossem cidadãos ugandenses e declarar a guerra econômica, assim como saber exatamente quando, como e a que horas morreria.

Após algumas cenas muito similares ao que já havia aparecido ao longo do documentário, cabe destacar a sequência final, que retratou o discurso de Amin proferido numa reunião com os médicos mais eminentes da capital, considerado pelo cineasta como “um público mais erudito do que o habitual”. Nela, Amin exorta os médicos a serem limpos e a não ficarem bêbados para as pessoas não perderem a confiança neles. No momento de abertura para perguntas ocorre o momento mais tenso do filme, em que a política do presidente é contestada por um jovem médico, que faz a seguinte colocação ao ditador:

“Sua Excelência, estou muito contente em ouvir que você está pronto para escutar os doutores seniores. Não só os doutores seniores, mas os doutores jovens, que tem as vidas dos cidadãos em suas mãos. Em Uganda, a Associação Médica de Uganda parece ser a porta-voz oficial de todos os médicos, por todo o país”. [a câmera deixa de focalizar o jovem médico e volta-se para Amin

que começa a ficar tenso e a transpirar.] “O Presidente de nossa Associação” [a *voice-over* do narrador adverte que “Em Uganda, só a Amin é permitido ser chamado de presidente”] – os estudantes, também tensos começam a rir, Idi Amin Dada sinaliza para deixar o estudante prosseguir – “Eu retiro o título”, diz o estudante. Amin, incomodado, diz “Eu sou... Eu sou o General Amin”. Sob novas risadas, o estudante continua: “O Presidente de nossa Associação, que é uma pessoa muito ativa, que tenho certeza que não dá a mínima a esses rumores que tem circulado por aí sobre as cirurgias particulares na cidade. Tanto que ele era e nós mesmos não percebíamos seriamente o que estava acontecendo”. [a câmera se aproxima até filmar o rosto de Idi Amin em *close-up*. O seu rosto está abatido e o olhar perdido.] “Com todo respeito devido ao ministro, Sua Excelência, e seus técnicos em Entebbe, eu gostaria de dizer que o nosso Presidente sabe muito bem sobre os problemas que afetam os médicos na saúde pública. Então, eu queria pedir a você, de forma gentil e humilde, de se lembrar dele sempre que houver um grande problema de interesse médico...” [a câmera focaliza, em plano de detalhe, a mão tremida e o seu toque nervoso nos dedos¹³.] [...] “o próximo homem a ser consultado deveria ser o Presidente da Associação Médica de Uganda”.

Ao fim da fala do médico, Amin balança a cabeça, concordando com o que foi dito e, apesar de seu olhar de ódio e reprovação, agradece, afirmando gostar deste tipo de discussões francas, e deixa uma promessa vaga de entrar em contato com os médicos seniores em três dias. Aparece, então, uma cena em que vemos uma dança tribal, em que os guerreiros entoam cantos de guerra sob a observação da elite militar de Idi Amin Dada. Uma senhora idosa canta e dança, ostentando uma camisa com a foto de Amin. A cena é interrompida e retorna novamente ao *close-up* de Amin na conferência dos médicos. Há total ausência de som, enquanto o ditador está reflexivo, com um olhar perdido.

13 Este tipo de destaque ao plano de detalhe foi uma técnica cinematográfica recorrente nos documentários do *cinema direto americano* e do *cinema verdade francês*, tendo como exemplos mais representativos os filmes *Primárias: Kennedy e a Campanha Presidencial de 1960* (*Primary*, dir. Robert Drew, EUA, 1960) e *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, dir. Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1961).



Figura 15. Uma situação inesperada marca o encontro de Idi Amin Dada com os médicos: o posicionamento crítico de um médico foi capaz de silenciar e deixar reflexivo o ditador ugandense em frente a câmera.

Neste sentido, a intervenção do jovem médico expõe “os problemas que afetam os médicos na saúde pública”, revelando a falsidade do “paraíso” propagandeado pelo governo e atentando para a necessidade de o líder, que nem sempre sabe tudo e nem é infalível, não ouvisse os conselhos de seus especialistas, mas sim devesse consultar o “Presidente da Associação Médica de Uganda” para compreender melhor a realidade do sistema de saúde no país. O posicionamento crítico da fala do médico foi capaz de silenciar e deixar sem ação o ditador ugandense em frente a câmera de filmagem. A ação inesperada marcou o final aberto e inconclusivo do filme, refletido através do *close-up* que registrou o olhar vago, perdido e entristecido no rosto do ditador Idi Amin Dada.

Ao final das filmagens, Barbet Schroeder realizou duas versões de seu documentário. A primeira, de cerca de uma hora de duração, foi lançada em Uganda e entregue diretamente a Amin, que estava aparentemente satisfeito com o resultado. A segunda versão foi lançada apenas fora Uganda e continha uma meia hora adicional de filmagem e narração.

Em entrevista posterior, Schroeder relatou que o General Amin despachou seus agentes na Grã-Bretanha para assistir ao filme e escrever uma transcrição completa do seu conteúdo. Ao descobrir o conteúdo da versão internacional, Amin enviou uma carta ao cineasta exigindo cortes adicionais para o filme. Em decorrência da recusa de Schroeder, o General Amin sequestrou quase 200 cidadãos franceses que viviam em Uganda, confinando-os num hotel cercado pelo exército ugandês. Lá, o ditador pessoalmente forneceu-lhes o número de telefone da casa de Schroeder, explicando que sua libertação dependeria da concordância do cineasta em realizar os cortes exigidos no filme. Ao receber o telefonema e assustado com as súplicas dos prisioneiros, Schroeder viu-se obrigado a realizar os cortes solicitados. Somente após a queda de Idi Amin Dada, o cineasta pode restaurar a versão original do filme para a exibição.

Referências

- BOW, M. A. M'. "Prefácio". In. MAZRUI, A. A. *História Geral da África – VIII – África desde 1935*. São Paulo/Brasília: Cortez/UNESCO, 2011.
- CONRAD, J. *Coração das Trevas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COSTA E SILVA, A. da. *Imagens da África*. São Paulo: Penguin, 2012.
- DECALO, S. *Coups and Army Rule in Africa: motivations and constraints*. Binghamton: Yale University Press, 1990.
- _____. *Psychoses of Power. African personal dictatorships*. Gainesville/Londres: Florida Academic Press Inc., 1998.
- ELAIGWU, J. I. "Construção da nação e evolução das estruturas políticas". In. MAZRUI, A. A. *História Geral da África – VIII – África desde 1935*. São Paulo/Brasília: Cortez/UNESCO, 2011.
- EWALD FILHO, R. *Dicionário de Cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.
- FERRO, M. *A Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação*. São Paulo: Ibrasa, 1983.
- _____. *O século XX explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

- FODEN, G. *The Last King of Scotland*. Londres: Farber and Farber Limited, 1998.
- GUWEDDEKO, Fred. "Rejected then taken in by dad; a timeline". *Daily Monitor*. 12/06/2007. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20070612053237/http://www.monitor.co.ug/specialincludes/ugprsd/amin/articles/index.php>. Acesso em: 10 set. 2016.
- HEGEL, G. W. F. *Filosofia de la historia universal*. Madri: Revista de Occidente, 1928.
- HERNANDEZ, L. L. *A África na sala de aula*. Visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- HOCHSCHILD, A. *O Fantasma do Rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- JACKSON, R. H. & ROSBERG, C. G. *Personal Rule in Black Africa: prince, autocrat, prophet, tyrant*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1982.
- KI-ZERBO, J. *História da África Negra – II*. Viseu: Publicações Europa-América, 1972.
- KI-ZERBO, J. "Introdução Geral". In. KI-ZERBO, J. (Org.). *História Geral da África I*. Metodologia e Pré-História da África. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 1980.
- KYEMBA, H. *State of Blood*. The inside story of Idi Amin's reign of fear. Londres: Corgi Books, 1977.
- MACEDO, J. R. *História da África*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- MARTIN, D. *General Amin*. Londres: Faber and Faber, 1974.
- M'BOKOLO, E. *África Negra. História e Civilizações – Tomo II (Do século XIX aos nossos dias)*. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Casa das Américas, 2011.
- MELADY, T. & MELADY, M. *Idi Amin Dada: Hitler in Africa*. Kansas City: Sheed Andrews and McMeel, Inc., 1977.
- NARLOCH, L. *Guia Politicamente Incorreto da História do Mundo*. São Paulo: Leya, 2013.
- NAYENGA, P. F. B. "Myths and Realities of Idi Amin Dada's Uganda". *African Studies Review*, v. 22, n. 2, p. 127-138, sep. 1979.
- OLIVA, A. R. *Lições sobre a África: diálogos entre as representações dos africanos no imaginário ocidental e o ensino da História da África no mundo atlântico (1990-2005)*. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- PEREIRA, W. P. "Desbravando o 'Coração das Trevas': visões sobre o neocolonialismo europeu, a África e os africanos na obra de Joseph Conrad". *Revista Poder & Cultura*, v. 2, Rio de Janeiro, p. 136-180, 2014.
- _____. *O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- ROLLENBERG, D. & QUADRAT, S. V. *A Construção Social dos Regimes Autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. África e Ásia*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2010.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARAIVA, J. F. S. *Formação da África Contemporânea*. São Paulo: Atual, 1987.

SHOHAT, E. & STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SMITH, G. I. *Ghosts of Kampala: the rise and fall of Idi Amin*. St. Martin's Press, 1980.

TITLEY, B. "Legitimidade e estabilidade na África Central do imperador Bokassa, 1966-1979". In. ROLLENBERG, D. & QUADRAT, S. V. *A Construção Social dos Regimes Autoritários*. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. África e Ásia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

TREVOR-ROPER, H. *The Rise of Christian Europe*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965.

UNESCO. *The methodology of contemporary African history*. Report and papers of the meeting of experts organized by Unesco at Ouagadougou, Upper Volta, from 17 to 22 May 1979. Paris: UNESCO, 1984.

Referências audiovisuais

GÉNÉRAL Idi Amin Dada: Autoportrait (General Idi Amin Dada: Um Autorretrato). Direção: Barbet Schroeder. Roteiro: Barbet Schroeder. Produção: Jean-François Chauvel, Charles-Henri Favrod e Jean-Pierre Rassam. Música: Idi Amin Dada. Fotografia: Néstor Almendros. Edição: Denise de Casabianca. França/Suíça, 1974, colorido, 90 min. DVD, São Paulo: Wonder Multimídia, colorido, 90 min. NTSC, s.d.

BARBET Schroeder Interview Over Idi Amin Dada. 26m47s. <https://www.youtube.com/watch?v=762VIy1gZW0>. Acesso em: 25 ago. 2016.

II Cartografias e Lugares de Memória

MONUMENTOS À DERIVA: IMAGENS E MEMÓRIA DA DITADURA NO CINQUENTENÁRIO DO GOLPE MILITAR DE 1964

Mauricio Lissovsky¹
Ana Lúcia Leite e Aguiar²

Em 2014, o Brasil esteve às voltas com duas efemérides: a Copa do Mundo e o cinquentenário do golpe militar. A realização da primeira supunha a construção ou reforma de várias arenas esportivas; a celebração do segundo, por sua vez, a construção de memoriais e monumentos em homenagem às vítimas da ditadura. Os estádios ficaram prontos e funcionaram bastante bem, a despeito das previsões pessimistas e dos protestos esporádicos contra os gastos excessivos. Já os memoriais, museus e monumentos planejados não viram a luz do dia.

De fato, tal como em outros países sul-americanos, a ditadura militar brasileira (1964-1985) encarcerou, torturou e fez desaparecer inúmeros opositores, especialmente no início dos anos 1970. A despeito disso, são escassas, em comparação com esses países, as iniciativas de construção de uma memória

1 Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação, professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ, onde leciona Roteiro para Cinema e TV e Teoria Visual. Pesquisador do CNPq. Membro do Advisory Board do Centre for Iberian and Latin-American Visual Studies da Universidade de Londres, foi pesquisador visitante no Program of Latin-American Studies da Universidade de Princeton, em 2015. Entre seus livros sobre esse tema estão *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (1988), *A Máquina de Esperar* (2009), *Refúgio do Olhar* (2013) e *Pausas do Destino* (2014).

2 Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia, com pós-doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia. É Pesquisadora do PRONEC.

pública destes eventos, principalmente na forma de memoriais e museus. Alguns poucos e tímidos monumentos foram erguidos, mas nenhum deles logrou tornar-se um ícone do período. O Memorial da Resistência, em São Paulo, inaugurado em 2009, no prédio em que funcionava a polícia política do estado, foi o primeiro e é até agora o único “espaço de memória” dedicado ao tema. Com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em maio de 2012, o debate sobre o significado desta memória ganhou um impulso inédito, assim como multiplicaram-se as propostas de memoriais de alcance nacional. O objetivo deste ensaio é compreender as razões que levaram ao fracasso dessas iniciativas, considerando não apenas os limites de ordem política e cultural que se impuseram desde a Lei da Anistia em 1979, mas, principalmente, as incertezas em torno das imagens que melhor sintetizassem a experiência daqueles anos.

O corpus iconográfico dessa pesquisa, composto de fotografias, fragmentos de filmes, maquetes arquitetônicas e projetos de monumentos, resultou sobretudo das imagens que circularam na mídia entre os anos de 2012 e 2014. Optou-se ainda por ampliar o escopo da investigação às fotografias usualmente convocadas para representar o período, tanto na Internet como nos livros didáticos de História editados na virada do século. Do vasto material recolhido e analisado foram selecionados, para efeito dessa livro, cinco estudos de caso, representativos dos diversos aspectos do debate em torno da memória da ditadura brasileira: o Memorial da Liberdade (projeto de Oscar Niemeyer para a Fundação João Goulart); o Monumento Tortura Nunca Mais (igualmente de Oscar Niemeyer); as múltiplas representações do pau de arara; o Memorial da USP; e o uso das fotografias da jovem guerrilheira Dilma Rousseff na campanha eleitoral de 2014. Em cada um desses casos é possível observar os deslocamentos e condensações de imagens que, tal como nos sonhos, vêm povoar nossa memória. Enfrentá-las será sempre o esforço, assombrado pelo fracasso, de lidar com nossos próprios fantasmas.

Uma transição interminável

Ao contrário do que ocorreu em outros países sul-americanos, a ditadura militar brasileira construiu para si um dispositivo político que procurou preservar, ao menos na aparência, algumas instituições republicanas. Os ge-

nerais alternavam-se na presidência do país, “eleitos” indiretamente por um Congresso, tornado bipartidário, onde uma oposição moderada era tolerada desde que não ameaçasse o regime. Após a cassação das principais lideranças civis (mesmo as conservadoras) no período que se seguiu ao golpe, a ditadura levou ainda quatro a cinco anos até assumir sua face mais dura. A partir de 1969, o recrudescimento da censura, o fechamento provisório do Congresso, a perseguição ao movimento estudantil e a dizimação de todas as formas de resistência, em particular a resistência armada levada a cabo por dezenas organizações de esquerda, foram a tônica do governo. Os anos mais cruéis do regime militar, que se estenderam de 1969 a 1973, estiveram marcados, de um lado, por prisões ilegais, assassinatos, sequestros e tortura de opositores e, de outro, pelas ações mais ou menos espetaculares de uma guerrilha urbana e rural de inspiração guevarista e maoísta.

Uma vitória da oposição moderada na renovação de um terço das vagas do Senado Federal, em 1974, despertou na oposição a expectativa de uma transição democrática que levasse ao fim da ditadura, e viu surgir dissensões internas entre setores militares. Uns gostariam de manter o regime fechado; outros começavam a elaborar uma estratégia de distensão auto-intitulada “abertura lenta e gradual”. O penúltimo governo militar, do General Ernesto Geisel (1974-1979), foi marcado tanto por uma intensa engenharia institucional para tornar esta abertura tão lenta quanto possível, como pela resistência interna de militares tidos como “linha dura”. Eventos emblemáticos deste período foram a prisão e assassinato de Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura, simpatizante do Partido Comunista – organização que, mesmo clandestina, não aderiu à luta armada –, os atentados a bomba a organizações civis como ao escritório da Ordem dos Advogados do Brasil, no Rio de Janeiro, perpetrados por obscuras organizações de direita, as primeiras greves operárias – lideradas pelo presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP) Luiz Inácio Lula da Silva (que mais tarde fundaria o Partido dos Trabalhadores e seria eleito presidente da república em 2002) e o retorno à cena pública do movimento estudantil.

O último dos governos militares (1979-1985) conviveu com a suspensão da censura à imprensa e a crescente mobilização da sociedade civil em

torno de duas campanhas: a anistia aos presos políticos e o consequente direito de retorno dos exilados (1977-1979); e, posteriormente, a reivindicação das eleições diretas para a presidência da República – esta última chegou a levar milhões de pessoas às ruas em passeatas e comícios em todo o país (1983-1984). Essas duas bandeiras, que sintetizavam os objetivos almejados pela oposição na “transição”, acabaram resultando em soluções “negociadas” passíveis de aceitação pelos militares que se retiravam do poder. A Lei da Anistia foi promulgada em 1979 sob o signo da reciprocidade – isto é, “passava-se uma borracha” no passado e não se criavam brechas legais para “revanchismos”. A emenda constitucional que estabelecia as eleições diretas, por sua vez, tendo sido derrotada no congresso, cuja maioria ainda era composta pelo partido civil de apoio à ditadura, abriu espaço para um acordo entre a oposição moderada e parte das lideranças civis governistas e um presidente civil foi eleito indiretamente.

Observada à distância, portanto, a ditadura brasileira parece re-partir-se em dois grandes períodos com durações similares: metade dela é “revolução” – como os militares denominavam oficialmente o golpe que os levou ao poder – e outra metade, “transição” para a democracia. Na percepção coletiva, esta segunda fase poderia ser estendida até dois marcos temporais posteriores ao fim do último governo militar, em 1985: a aprovação por um Congresso democraticamente eleito de uma nova constituição (dita “cidadã”), em 1988; e as primeiras eleições diretas para presidente da República em 1989 (mais de trinta anos após a última, realizada em 1960).

Esta “transição”, extremamente dilatada, que se iniciou cheia de cuidados para evitar o risco de uma reação conservadora militar, uma vez “consumada”, não encontrou nas lideranças políticas civis, assim como na dita “sociedade civil organizada” (um termo de amplo curso na época) um desejo real de acertar contas com o passado. Pelo contrário, “olhar para o futuro” era a tônica dominante de todos os atores durante as décadas de 1980 e início dos 1990: na economia, tratava-se de vencer o “dragão da inflação” (uma inflação galopante que chegou a mais de mil por cento ao ano, que teve início no final do regime militar, corroendo suas bases de sustentação, e que deu origem a sucessivos planos econômicos malogrados até seu estancamento em 1995); na vida ci-

vil, a prioridade era assegurar os novos direitos que haviam sido estabelecidos pela constituição de 1988; e finalmente, no campo político-partidário, insuflava-se a perspectiva de finalmente eleger governos de esquerda (cujo campo incluía partidos organizados por lideranças civis pré-64 que haviam retornado do exílio e o Partido dos Trabalhadores, constituído por lideranças no “novo sindicalismo”, como Lula, setores progressistas da Igreja Católica, intelectuais “radicais” ou “independentes” não vinculados aos partidos comunistas e à social-democracia, e por militantes oriundos das organizações que haviam se engajado na luta armada dos anos 1970).

A não ser por pequenas associações de vítimas – em particular o Grupo Tortura Nunca Mais, do Rio de Janeiro – que sistematicamente procuravam organizar e divulgar informações acerca da perseguição política nos tempos da ditadura, inclusive listas com nomes de desaparecidos e torturadores, a questão da “memória” dos “anos de chumbo” ou do que se passara nos “porões” da ditadura, era item marginal na agenda dos partidos políticos e das organizações de direitos humanos. Não deve assim surpreender-nos que, durante décadas, a criação de espaços de memória e monumentos não tenha sido objeto de mobilização social ou política relevante. Também esteve longe das prioridades dos partidos políticos de esquerda e dos presidentes civis que governaram o Brasil após a ditadura. É, portanto, desde o fundo da cena que irrompe cada uma das imagens que discutiremos a seguir. Cada uma delas, a seu modo, ilumina aspectos da conformação da memória pública da ditadura brasileira nas últimas décadas. São monumentos na falta de monumentos, monumentos à deriva.

Memorial da Liberdade: interrupção e solução de compromisso

O predomínio de uma agenda de redemocratização orientada mais para o futuro do que para o passado, nos anos que se seguiram ao fim da ditadura, não é suficiente para explicar o que aconteceu em 2014 – ou melhor, o que deixou de acontecer em 2014. Em primeiro lugar, o cinquentenário do golpe militar parece não ter conseguido aliviar-se do peso da transição interminável que lhe deu termo. Porém mais significativa ainda é uma concepção temporal da ditadura como *interrupção*. De fato, conceber a ditadura militar como uma

interrupção é um dos traços mnêmicos mais significativos do que poderíamos chamar “memórias de transição”. Alguns documentários brasileiros produzidos na época nos ajudam a compreendê-lo. Entre estes, por exemplo, os longas-metragens de Silvio Tendler sobre os dois últimos presidentes civis eleitos antes do golpe militar – *Os anos JK* (1980) e *Jango* (1984). Com uso intenso de materiais de arquivo, esses filmes se esforçam por constituir uma memória pública baseada na construção de uma vinculação imaginária entre o novo contexto democrático (ou em vias de democratização) e a história interrompida da república no Brasil. Em *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, igualmente lançado em 1984, a concepção dos governos militares como *interrupção* é fortemente dramatizada: retoma-se no documentário um filme “neorrealista” sobre um líder camponês assassinado, que estava sendo produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e dirigido pelo mesmo Eduardo Coutinho, em 1964. A produção havia sido suspensa com o golpe militar e o diretor tratava agora, 20 anos depois, de contrapor os poucos segmentos rodados em 1964 à busca atual por seus personagens.



Figura 1. “Memorial da Liberdade Presidente João Goulart”, projeto de Oscar Niemeyer (2011). *Frame* da maquete eletrônica. Fonte: Agência Brasil/Empresa Brasil de Comunicação.

O último projeto do centenário arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012) nos fornece um bom exemplo da vitalidade desta concepção até os dias de hoje. Trata-se do “Memorial da Liberdade”, dedicado à memória de João Goulart (MEMORIAL JOÃO...), presidente deposto pelos militares em 1964 e que abrigaria um Instituto em sua honra. (Figura 1) Os familiares do ex-presidente pretendiam que fosse erguido e inaugurado, em Brasília, em 2014, mas sua construção não foi sequer iniciada. (BRASÍLIA VAI...) No projeto, uma cúpula branca é trespassada por um triângulo vermelho em que se pode ler, em algarismos negros, “1964”; e a homologia entre a cúpula do memorial e a hemisfera azul estrelada por meio da qual a República brasileira é representada na bandeira nacional parece-nos evidente. Era esperado que um arquiteto com tão longa trajetória – e que conheceu seu apogeu com a construção dos palácios governamentais da nova capital em Brasília, inaugurada em 1960 –, fosse capaz de expressar tão intensamente (e tão sangrentamente) o golpe militar como “interrupção”. Niemeyer, assim como outros militantes do Partido Comunista, clandestino à época, estavam convencidos de que o governo Goulart era um passo na direção de um Brasil socialista. Neste sentido, a cunha que incide sobre a cúpula abriga um duplo sentido do qual o próprio arquiteto talvez não tenha se dado conta, pois é irresistível assinalar a semelhança formal entre o partido do memorial e a famosa litografia revolucionária de El Lissitzky (1919) *Golpeai os brancos com a cunha vermelha*. (Figura 2)



Figura 2. El Lissitzky. “Golpei os brancos com a cunha vermelha” (1919).

Fonte: <http://russianavantgarde.tumblr.com/archive>

Mas deixemos de lado sua eventual dimensão alegórica. Consideremos, por um momento, que não se trata de uma maquete, mas de um instantâneo fotográfico. Em vez de contemplá-la, olhemos de relance. As figuras humanas estão ali, como de praxe, para ilustrar a escala e a perspectiva do projeto. Mas a “seta vermelha”, assim designada pelo arquiteto, além de perfurar a cúpula, também destaca duas dessas figuras: dois homens, um de terno, outro em mangas de camisa, que se aproximam e estendem a mão. Esse gesto, flagrado por nosso instantâneo, não cumpre qualquer função na maquete. É um gesto disfuncional, um *sintoma* (LISSOVSKY, 2014). Opondo-se à interrupção, mas assinalada por ela, esse gesto introduz, inconscientemente, talvez, o outro aspecto estruturante da memória coletiva da ditadura: as condições de sua rememoração também foram “pactuadas” no contexto da transição. Estes dois traços de nossa memória histórica (a interrupção e o pacto, o instantâneo e a duração) são experiências temporais que se contrapõem, sem anularem uma a outra. Passadas várias décadas, a necessidade de testemunhar sua interdependência está tão viva na mente de um arquiteto centenário e sua equipe como se tivessem acabado de acontecer.

Arco da Maldade: a forma da denegação

Uma vez que a ditadura havia sido esse interlúdio trágico na trajetória do Brasil e dos brasileiros, não surpreende que os primeiros eventos que marcaram o imaginário político do período subsequente estivessem sob o signo do retorno e, de alguma maneira, da reconciliação com o passado. Os exilados voltavam – e ainda que alguns poucos jamais tenham de fato retornado ao Brasil –, a manchete de que o “último exilado” desembarcava no aeroporto, sendo recebido por amigos e familiares, foi estampada várias vezes nos anos que se seguiram à anistia. A libertação dos presos políticos e retorno ao poder de políticos cassados como Leonel Brizola e Miguel Arraes – notoriamente odiados pelos militares –, eleitos respectivamente governadores do Rio de Janeiro e de Pernambuco, corroboravam a sensação de que a história voltava aos trilhos. Nos anos que seguiram à redemocratização, a ditadura foi imaginariamente colocada entre parênteses.

Se, no contexto do movimento pela anistia, os presos políticos e os exilados eram os personagens mais frequentemente convocados para representar as vítimas da ditadura que era urgente redimir, sob a democracia, a figura emblemática da vítima será, cada vez mais, a do “torturado”. Em larga medida, em virtude da criação do grupo Tortura Nunca Mais, organização civil, fundada por ex-presos políticos e familiares de mortos e desaparecidos. Entre seus objetivos estava o “resgate da memória” – que incluía o “esclarecimento das circunstâncias de morte e desaparecimento de militantes políticos”, e o “afastamento imediato de cargos públicos das pessoas envolvidas com a tortura”, assim como a “luta hoje contra a impunidade e pela justiça”.

Antes de completar um ano existência, em 1986, o grupo já encomendava ao mesmo Oscar Niemeyer um monumento. (Figura 3) Desde sua primeira versão, o tema do trespassamento, retomado posteriormente no Memorial a João Goulart, está presente. Mas aqui a violência não se volta contra a República, mas contra um indivíduo. O monumento, que o próprio arquiteto denominou “arco da maldade”, jamais foi construído, mas perpetuou-se como símbolo oficial do grupo. Pode ser visto numa miniatura em bronze, na sede da entidade e decalcado na parede de um pequeno memorial, inaugurado em 2011, em um cemitério do Rio de Janeiro em que foram identificadas ossadas de 14 desaparecidos políticos enterrados como indigentes entre 1970 e 1974.

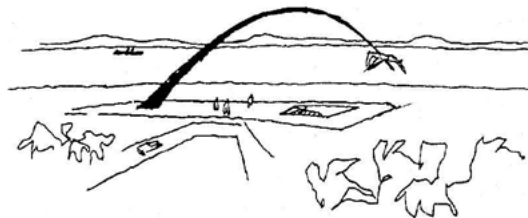


Figura 3. “Arco da Maldade”. Projeto de monumento criado por Oscar Niemeyer para o Grupo Tortura Nunca Mais (1986).
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

A despeito da assinatura célebre e da força dramática do projeto, a organização nunca conseguiu reunir recursos suficientes para sua construção. As restrições talvez não tenham sido apenas financeiras, nesse caso. O projeto inicial, para o Rio de Janeiro, previa um arco de 25 metros e uma versão posterior, cuja pedra fundamental foi lançada em Minas Gerais em 1995, mediria 60 metros de extensão. Quanto mais o arco se estendia (de fato, uma “lança” que, segundo o próprio Niemeyer, representaria os longos anos da ditadura), mais o próprio poder do Estado e a força de seus instrumentos de violência monumentalizavam-se em detrimento de suas vítimas, cada vez mais frágeis.



Figura 4. *Chuck Taylor All Star Chukka Boot*. Design inspirado no projeto de Niemeyer para o monumento “Tortura nunca Mais”.
Fonte: <http://www.converseallstar.com.br/blog/converse/todas-as-inspiracoes-da-colecao-converse-oscar-niemeyer/>. Acesso em: 22 mar. 2013

O “Arco da Maldade” passou 26 anos à espera de uma oportunidade para deixar de ser apenas um projeto. Em fins de 2012 essa oportunidade surgiu – e de forma surpreendente, quase surrealista. (Figura 4) A marca internacional de tênis Converse, da All Star, lançou no Brasil uma linha de calçados inspirada na obra de Niemeyer após a morte do arquiteto. Um destes modelos, o *Chuck Taylor All Star Chukka Boot*, segundo o release oficial do fabricante, foi “construído” em camurça natural e “inspirado no monumento Tortura Nunca Mais” – no interior, o forro em couro trazia uma ilustração do arquiteto em solidariedade aos camponeses do Movimento dos Sem-terra. (TODAS AS INSPIRAÇÕES...)

Como foi possível que o mais eloquente monumento acerca da ditadura brasileira, tenha se transformado, 25 anos depois, em um sapato esportivo? Como explicar a conversão da promessa de que nunca mais haveria tortura na certeza de um caminhar mais confortável? Como não se espantar que o sangue escorrido das vítimas tenha coagulado na forma de um cadarço que pende elegante? Não chega a nos surpreender que o mercado e a cultura do consumo mostrem-se hoje mais fortes que o braço do estado, sendo capazes de apropriar-se até das formas mais violentas de representação para travestir de arte o fetiche da mercadoria. Mas aqui, como em todo fetiche, há também um gesto de radical deslocamento. Um gesto que não poderia ter outra origem se não a denegação fundamental que pavimentou a transição brasileira, na dupla forma da interrupção e da pactuação que tanto se opõem como se complementam. Nada melhor que um par de tênis para tornar explícita essa dualidade. Enquanto um pé avança e propõe:

– Eu sei que *houve* tortura no Brasil, mas é importante seguir em frente.

O outro, já engajado no próximo passo, recapitula:

– Eu sei que ainda *há* tortura no Brasil, mas *foi* importante seguir em frente

Pau de Arara: tortura e identidade nacional

Nos anos que se seguiram ao fim da ditadura, o “torturado”, em detrimento do desaparecido ou do exilado, tornou-se a representação mais frequente de suas vítimas. O documentário de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*, de 1989, mesclando cenas de ficção ao testemunho de oito mulheres que ha-

viam sido presas e torturadas é um dos marcos inaugurais desse novo momento. Mas a imagem tomada como ícone da tortura não foi a lança de concreto concebida por Niemeyer, mas uma das mais antigas formas de suplício documentadas no Brasil: o pau de arara. Sua primeira aparição ocorre em uma gravura do Debret em que um feitor castiga um escravo. A versão original é uma aquarela de 1828, onde Debret anotou a lápis, em francês, “Feitores corrigant (sic) des nègres à la roça”. O pau de arara migrou das fazendas de escravos para as delegacias comuns e destas para salas de tortura da polícia política. No bojo dessa migração, o pau virou ferro. Como relata um estudante mineiro, preso em 1970, o dispositivo ocupava um lugar privilegiado no rito macabro das prisões políticas brasileiras. Em torno dele gravitavam outros procedimentos:

“O pau de arara consiste numa barra de ferro suspensa que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o “conjunto” colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 cm. do solo. Este método quase nunca é utilizado isoladamente, seus ‘complementos’ normais são o eletrochoque, a palmatória e o afogamento.” (GALVÃO, 1986, p. 448-450)



Figura 5. Encenação do pau de arara na redação do jornal Movimento, em 1978, publicada na edição de 09/10/1978.

Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Não podemos afirmar que o pau de arara é a forma mais comum de tortura no Brasil, mas é seguramente sua representação mais popular. Ainda que cenas de tortura sejam raríssimas em livros escolares, a única que encontramos em um capítulo dedicado à ditadura corresponde a esse suplício. A busca por imagens na Internet relacionando as palavras tortura e ditadura nos apresenta sempre um pau de arara como primeira opção. Entre as imagens imediatamente oferecidas pela internet, uma fotografia se destaca pela aparência documental que confere uma aura de autenticidade que deve ter contribuído para sua difusão. (Figura 5) Não se trata, no entanto, de um autêntico flagrante dos “porões da ditadura”, mas de uma encenação, ou melhor, uma demonstração feita por um repórter na redação do jornal *Movimento*, semanário de esquerda que circulou entre 1975 e 1981. A manchete dada pelo jornal à matéria, publicada em página dupla, na edição de 9/10/1978, não deixa margem à dúvida. Tratava-se de um “método de investigação” genuinamente nacional: “Tortura à Brasileira”.

De fato, em um país que foi chamado, no século XVI, de Terra dos Papagaios, a brasilidade do pau de arara parecia incontestável, mesmo para o cartunista Latuff, artista engajado na campanha para abrir os arquivos da ditadura, criminalizar e julgar torturadores e assassinos. (Figura 6).



Figura 6. Desenho de Carlos Latuff para campanha de defesa dos direitos humanos no Brasil.
Fonte: <http://virusplanetario.wordpress.com/tag/carlos-latuff/>. Acesso em: 14 abr. 2015

Não nos surpreende, portanto, que o primeiro monumento referente às vítimas da ditadura efetivamente erguido no país tenha sido um pau de arara. (Figura 7) Resultou de concurso promovido pelo Governo de Pernambuco em parceria com o braço local do Grupo Tortura Nunca Mais, em 1988, vencido por um projeto de escultura desenvolvido por arquitetos³. Trata-se de um quadrado parcialmente vazado, de 7 x 7 metros, com uma figura humana pendurada no centro. Sua construção só aconteceu em 1993, às margens do Rio Capibaribe, cartão postal da cidade de Recife, em uma área que o governo pretendia reurbanizar. A realização, 5 anos após o concurso, só foi possível graças ao apoio financeiro da Associação Brasileira de Cimento Portland – ABCP que pretendia transformar a área em um parque de esculturas feitas com cimento. Que um monumento político dessa natureza tenha servido igualmente ao marketing de empresas que estiveram entre as maiores beneficiárias das grandes obras de engenharia civil realizadas pela ditadura na década de 1970 não deixou de gerar polêmica. Mas a ironia não termina aí, pois o primeiro monumento às vítimas da tortura ergueu-se afinal na maior capital do nordeste do Brasil onde a expressão “pau de arara” tinha, dominantemente, um significado alheio à política.



Figura 7. Monumento “Tortura Nunca Mais”, Recife (PE), 1993.

Fotografia do autor (2014)

³ Eric Perman, Albérico Paes Barreto, Luiz Augusto Rangel e Demetrio Albuquerque, sendo este último “o criador e o executor” da escultura do monumento.

De fato, desde a década de 1940, pau de arara é a designação de um meio de condução precário que transportava – em viagens desconfortáveis que atravessavam milhares de quilômetros – migrantes nordestinos, refugiados das secas, em busca de emprego no Sul mais desenvolvido e industrializado. Assim, o monumento ao pau de arara, patrocinado por uma associação de empresários de cimento, torna-se igualmente uma sombria referência ao meio de transporte que abasteceu de mão de obra barata a explosão da construção civil em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo por várias décadas.⁴ Nessas cidades do Sul, por mais um deslizamento do significante, pau de arara passa a designar também qualquer migrante nordestino. O caminhão pau de arara que, no filme biográfico de Fábio Barreto, transportou o presidente Lula menino para a cidade grande orgulha-se de ser, tal como seu homônimo a serviço da tortura, genuinamente brasileiro (Figura 8).



Figura 8. *Still* do filme “Lula, o filho do Brasil”, de Fábio Barreto (2010).

Fonte: Europa Filmes.

⁴ Curiosamente, o monumento ao pau de arara, instrumento de tortura, só foi erguido depois que os caminhões paus de arara foram proibidos de circular pelo Código Nacional de Trânsito, aprovado em 1989.

Com a eleição de Lula, o ciclo de ambiguidades envolvendo o pau de arara encontra sua expressão máxima. Um pau de arara presidente era o melhor modo do país vingar-se das elites e da violência contra os pobres, da qual a polícia e seus paus de arara não passavam, desde os tempos da escravidão, de cruéis prepostos. Mas uma imagem perturbadora veio à tona no contexto das investigações da Comissão Nacional da Verdade. Criada por lei em novembro de 2011, desde sua efetiva instalação no ano seguinte foram tomados depoimentos e realizadas audiências públicas, o acesso aos arquivos foi facilitado, dezenas de comissões estaduais e locais foram criadas, e surgiram comitês de organizações civis, vítimas e familiares para acompanhar o seu trabalho.⁵ Uma das principais novidades da Comissão foi dedicar um dos capítulos de seu relatório final a violações dos direitos humanos de camponeses e grupos indígenas. Distantes dos centros urbanos e das classes médias, estes grupos quase nunca integraram o panteão imaginário das vítimas da ditadura. No âmbito dessa iniciativa, ocorreu uma das mais surpreendentes revelações de todo o processo de desarquivamento da ditadura: um fragmento de filme 16 mm, cujo original pertence ao acervo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. (CAPRIGLIONE, 2012) Trata-se da formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena, que ocorreu em 5 de fevereiro de 1970, em Belo Horizonte, após terem sido treinados por uma unidade de infantaria do exército e pela polícia militar de Minas Gerais. Era constituída por 84 índios de diferentes nações. Na cerimônia, os índios desfilam de uniforme, botas e revólveres, juram diante da bandeira, fazem demonstrações de “defesa pessoal”, judô e técnicas policiais de “condução de presos”. No final da apresentação, a Guarda Indígena encena um cortejo diante das autoridades, carregando um homem pendurado em um pau de arara. (Figura 9) Por ocasião da cerimônia, um ministro discursou em nome do presidente Emílio Garrastazu Médici, exultando: “Nada até hoje me orgulhou tanto quanto apadrinhar a formatura [...] da Guarda Indígena, pois estou certo de que os ensinamentos recebidos por eles, neste período de treinamento intensivo, servirão de exemplo para todos os países do mundo”. Três anos depois, a guarda já estava fora de controle e no final da década

5 Um dos grupos mais ativos de acompanhamento da CNV, no Rio de Janeiro, esteve vinculado ao Instituto de Estudos da Religião (ISER). Ver: <http://www.iser.org.br/website/memoria-verdade-e-justica/>.

de 1970 será desmobilizada em virtude da excessiva violência empregada por seus membros no interior das reservas indígenas.⁶



Figura 9. Desfile da Guarda Indígena, Belo Horizonte, 1970. *Still* do filme de Jesco von Puttkamer. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-aguarda-rural-indigena.shtml>.

Esta sequência nos impressiona por provar que técnicas de tortura foram ensinadas aos indígenas e por deixar claro que, em algum momento, durante a ditadura, foram consideradas legítimas o bastante para serem apresentadas em uma cerimônia oficial, diante de um público de mais de mil pessoas, inclusive crianças. Mas no sentido em que temos encaminhado nossa reflexão, representa ainda a mais sublime alegoria à brasilidade do pau de arara, que desfila sustentado nos braços dos primeiros habitantes da terra. A sequência sugere que a prioridade do pau-de-arara, percebida pelos prisioneiros e trata-

6 A filmagem foi realizada por Jesco von Puttkamer (1919-94) e doado em 1977 ao IGPA (Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia), da PUC-GO. A sequência levou muito tempo para ser “descoberta” porque o cineasta, com vasta obra documental dedicada aos índios brasileiros, escreveu prudentemente na lata “Arara”, o que levou os arquivistas a imaginar que se tratava de um documentário sobre os índios Araras, tribo do norte do Brasil.

da pelo jornal como parte de um “cerimonial”, tinha sua dimensão simbólica reconhecida e celebrada para os agentes da repressão.

Trata-se de uma imagem única, absolutamente singular. Durante a vigência da ditadura, a tortura não teve nenhum amparo jurídico – ao contrário da censura ou da incomunicabilidade do preso. A prática da tortura nunca foi assumida – e menos ainda publicamente exaltada. Só muito recentemente alguns depoimentos isolados de militares junto à Comissão da Verdade admittiram sua existência. Como é possível que, em 1970, no auge da repressão, um desfile desta natureza tenha sido possível? Uma das respostas que nos ocorre exige que ultrapassemos o simples plano da evidência. Os índios são, nos marcos dos estatutos legais que os protegem, inimputáveis. Isto é, só podem ser julgados por um tribunal comum se for provada sua condição de completo acultramento. Por mais confiança que tivessem os militares em seu poder e na proteção de seus superiores hierárquicos, sua condição de cidadãos civilizados não lhes concedia imunidade legal. A segunda dimensão alegórica deste cortejo se torna então inteligível. Tratava-se de uma quinta-feira, antevéspera do Carnaval. Ostentada pelos braços inimputáveis dos índios brasileiros, os militares desfilavam sua própria impunidade. Impunidade que se converteria, também para eles, em inimputabilidade.

Entre índios e araras, a tortura nunca foi tão “naturalmente” brasileira.

Memorial da USP: disputas pelo significativo

A escassez de memoriais e monumentos não impediu que um imaginário público em torno da ditadura militar no Brasil fosse se constituindo nas últimas décadas. Os livros didáticos têm sido, a nosso ver, um dos principais veículos de monumentalização da memória da ditadura, em particular por meio das fotografias que ilustram os capítulos dedicados a ela. Basta uma rápida passada de olhos para verificarmos uma grande redundância entre as ilustrações utilizadas nos livros didáticos, as fotografias mais populares na internet (quando o termo “ditadura militar” é digitado no Google, por exemplo) e as imagens de arquivo a que recorrem usualmente os jornais e a TV.

Quando passamos os olhos nesses livros, prestando atenção apenas nas fotografias, adquirimos a viva impressão que os conflitos neste período da

história brasileira foram protagonizados por dois grupos: militares e estudantes (estes últimos, escudados por artistas da música popular). Os primeiros empunhando fuzis e os segundos, cartazes e faixas: um confronto, portanto, entre uma repressão violenta e iletrada e a voz silenciada da cultura. Sintomaticamente, a imagem “campeã” de citações na Internet – portanto, o ícone mais frequentemente relacionado ao termo ditadura militar no Brasil, não é uma cena de conflito entre estas forças (que abundam, tanto na rede como nos livros e na mídia), mas a imagem-síntese desta diferença: estudantes do Rio de Janeiro escrevem na parede de um prédio público, em 1968, a mais direta e simples das palavras de ordem: “abaixo a ditadura”. A mesma imagem pode ser vista, graficamente trabalhada, na abertura do capítulo de um dos livros pesquisados. (Figura 10)



Figura 10. Página de livro didático de História para o ensino médio.

Fonte: SCHMIDT, 1999.

Não deve nos surpreender, neste contexto, que as universidades tenham se tornado um lugar privilegiado para construção de monumentos e memoriais. O mais antigo no gênero foi erguido em 2004, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sintomaticamente, diante de sua biblioteca. Reverencia cinco estudantes mortos e/ou desaparecidos durante a ditadura. A mesma instituição havia prometido para 2014 a transformação da antiga sede da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas em um “Memorial da Anistia Política”, mas como tantos outros projetos associados ao cinquentenário, esse também não foi concluído. (REZENDE, 2013)

Era de se esperar que Universidade de São Paulo (USP), a maior do país, também procurasse tornar público seu compromisso com a memória da vítimas da ditadura. Em agosto de 2011, uma fileira de tapumes cercou uma ampla área da praça, e, ninguém sabe exatamente quando, aplicou-se em um deles uma placa de obra que anunciava o que ali seria erguido: “Monumento em Homenagem a Mortos e Cassados na Revolução de 1964”. A polêmica em torno desta designação é exemplar das tensões e fragilidades latentes no âmbito do que entendemos por memória pactuada.⁷ (Figura 11) Não se sabe quem riscou na placa a palavra “revolução” e escreveu sobre ela a palavra “golpe”, mas sabe-se que na noite do dia 03/10/2011 uma estudante de ciências políticas acrescentou a palavra “ditadura”. Insatisfeita, voltou ao local na manhã seguinte e escreveu “massacre”. Na tarde daquele mesmo dia, a reitoria retirou a placa. A essa altura, a própria Secretária de Direitos Humanos da Presidência da República, instigada pela imprensa, já tinha declarado: “Essa placa é um absurdo!” No dia seguinte, o diretório estudantil convocou um ato público pela “renomeação” do monumento, e, numa deliberação conjunta com o sindicato dos funcionários da Universidade exigiu que se usasse a expressão “ditadura militar”.



Figura 11. Placa em tapume de obra na Praça da Relógio, no campus da USP. São Paulo, 4/10/2011. Fonte: <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2011/10/reitoria-da-usp-retira-placa-de-obra-que-falava-em-revolucao-de-1964.html>. Acesso em: 08 ago. 2015. Fotografia de Ana Carolina Moreno (G1/São Paulo)

⁷ Sobre esta polêmica, ver, entre outras fontes: VÍTIMAS RECUSAM... (2012); O REITOR BIÔNICO... (2011); e ALUNA DA USP... (2011)

A reitoria tratou logo de desculpar-se e explicar que o texto utilizado na placa havia resultado de um “erro burocrático” decorrente da “desinformação do redator”. E anunciou sua substituição por outra, com a designação que considerava correta: “Monumento em homenagem aos mortos e cassados no Regime Militar”. Em busca de legitimidade, informou em nota que a construção do monumento era uma iniciativa do Núcleo de Estudos da Violência (NEV/USP), grupo de pesquisa que goza de enorme prestígio nacional e internacional. O Núcleo, por sua vez, em nota assinada pelo mais célebre de seus membros, o sociólogo Paulo Sérgio Pinheiro – que seria posteriormente convidado a integrar a Comissão Nacional da Verdade –, defendeu a construção do monumento, referindo-se a ele como “Memorial aos Membros da Comunidade USP Vítimas do Regime da Ditadura Militar – 1964/1985” – sintagma tão estranho (“Regime da Ditadura Militar”), que só pode ter sido fruto do imprevisto. Enquanto isso, a assessoria da imprensa da Petrobras, que financiava a construção do monumento ou memorial (agora já se tornava difícil saber), informava que o projeto que havia apoiado chamava-se “A Repressão na USP: monumento em homenagem a mortos e cassados”. Horas mais tarde, o blog oficial da Universidade publicará uma versão revista da nota do NEV em que o memorial adquire um nome inusualmente extenso e inclusivo, que claramente procura conciliar múltiplos interesses: “Monumento em Homenagem às Vítimas da Repressão Política promovida pela Ditadura Militar (1964-1985) na comunidade de professores, alunos e funcionários da Universidade de São Paulo”. O monumento tinha sua inauguração prevista para dezembro de 2011. Nos meses que se seguiram a polêmica, nenhuma placa foi colocada em substituição à que foi retirada e a construção não foi concluída no prazo previsto. Somente um ano depois, durante as férias escolares, os tapumes são retirados e o monumento “inaugurado”, sem nenhuma cerimônia oficial, sem presenças de autoridades e, principalmente, sem cobertura da imprensa. Nele, podemos ler a inscrição gravada na pedra: “Memorial em homenagem aos membros da comunidade USP que foram perseguidos e mortos por motivações políticas durante o regime militar (1964-1985)”.

A inusitada polêmica em torno do nome do memorial da USP é particularmente interessante. Afinal, todos os envolvidos reconhecem a justeza de

se prestar alguma homenagem a “uspianos” que, em graus diferentes, foram perseguidos pela “revolução”/“regime militar”/“ditadura”. A tensão entre estes termos pode ser assim resumida: revolução (designação oficial, cunhada pelos militares); ditadura (designação da “resistência”, palavra de ordem da oposição); “regime militar” (solução de compromisso, eufemismo que serviu à transição que pôde ser eventualmente caracterizada como passagem de um “regime militar” para um “regime civil”). Por essa razão, este termo, como toda solução de compromisso, guarda as tensões latentes que o constituíram. Entre outros aspectos, por exemplo, tende a obscurecer que a ditadura jamais foi apenas “militar”, mas contou com um importante apoio civil, em particular entre setores do empresariado que financiavam diretamente operações de repressão. Porém, antes de ser uma luta ideológica, a polêmica em torno do memória da USP revela clivagens em relação à própria memória do episódio ditatorial. Não é difícil imaginar como se deram os acontecimentos. O redator da primeira placa – um funcionário da empresa de engenharia ou da própria reitoria – utilizou a expressão “oficial”, provavelmente aquela que ouviu em criança, na escola ou na televisão (assistindo aos desfiles no Dia da Independência, por exemplo). Quando a reitoria o define como “desinformado” não faz outra coisa se não afirmar que o funcionário não havia sido informado o suficiente da “revisão” que a expressão “Revolução de 64” veio a ter nos anos que seguiram à redemocratização. Já o reitor e os sociólogos do NEV (estes últimos, importantes militantes dos direitos humanos), aferram-se inicialmente ao nome “pactuado” (“regime militar”). Isso nos parece bastante revelador, pois sugere que a expressão “regime militar” foi revestida de um caráter “técnico” para que pudesse servir à pactuação que pavimentava a transição. No entanto, diante do risco de que, com a polêmica, o monumento jamais viesse a ser construído, os sociólogos cunham apressadamente a expressão inédita “regime da ditadura militar”, que seria abandonada poucas horas depois.

O que nos interessa ressaltar aqui é o gesto dos estudantes, estopim de toda a polêmica. Ao contrapor as alternativas “golpe”, “ditadura”, “massacre”, prenuncia o que veríamos a testemunhar nos meses subsequentes, durante os trabalhos da Comissão da Verdade: a reivindicação pela memória, pela punição de crimes e dos torturadores, pela abertura de arquivos secretos (entre os

quais, os próprios arquivos das universidades)⁸ ou pela restituição da verdade em torno dos desaparecidos, seria particularmente vocalizada por uma militância jovem que não havia participado da pactuação em torno da memória. Obviamente, porque muitos nasceram depois do término da ditadura e, principalmente, porque a reconstrução desta memória nos marcos de uma temporalidade de interrupção não fazia qualquer sentido para eles. Não deixa de ser revelador, aqui, que o gesto de correção da placa da reitoria inverte a revisão anteriormente feita nos livros didáticos em que estes jovens poderiam ter estado no ensino médio.

As indefinições em torno de quem deveria se tornar o ícone das vítimas da ditadura (o torturado, o assassinado ou o desaparecido), a polêmica quanto à maneira adequada de caracterizar a natureza do estado que os vitimou (ditadura ou regime militar), a hesitação sobre o que deve ser efetivamente homenageado (as vítimas ou a anistia e a redemocratização) – têm condenado à obscuridade os monumentos já erguidos Brasil. A construção do memorial da USP ocorreu no bojo de uma verdadeira explosão de pequenos monumentos, que tem início em 2010, estimulados por um programa da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República chamado “Direito à Memória e à Verdade – A Ditadura Militar no Brasil (1964-1985)”. Até agosto de 2012, 28 destes monumentos já haviam sido erguidos no Brasil, frequentemente designados pela rubrica genérica de “Memorial Pessoas Imprescindíveis”.⁹

Não é possível prever o efeito desta verdadeira corrida contra o tempo na qual dezenas de monumentos foram inaugurados em quatro anos, viabilizados pelo interesse de autoridades municipais ou estaduais. Mas é bastante provável que o seu destino seja o mesmo dos poucos monumentos locais que os antecederam, como é o caso do *Monumento aos Mortos e Desaparecidos na*

8 O reitor da USP, Gama e Silva, por exemplo, colaborou como jurista na redação da mais violenta das leis de exceção decretada pelos dos militares, que deu início, com fechamento do Congresso, à fase mais sangrenta da ditadura, conhecido como AI-5. A própria USP, só muito tardiamente pediu “desculpas” pela demissão por “abandono do emprego” da professora Ana Kucinski, “desaparecida” depois de sua detenção pelo DOPS paulista, em 1974. (KUCINSKI, 2014). O balanço de funcionamento da Comissão da Verdade, publicado em 21/05/2013, trouxe a surpreendente revelação que duas universidades abrigaram centros de tortura em seus campi: a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e a Universidade Federal de Pernambuco. (ÉBOLI, 2013c)

9 A título de exemplo desta série de monumentos e suas melancólicas inaugurações, sugerimos observar o monumento em homenagem a Raimundo Soares, no parque Marinha do Brasil (26/08/2011), em Porto Alegre (RS) e outro em memória a desaparecidos políticos no centro de Vitória (ES) (15/08/2012).

Luta Contra a Ditadura Militar, em Goiânia, capital do estado de Goiás. Foi concebido em 1986, logo após o fim da ditadura, mas realizado apenas em 2004. Consiste em 15 lâminas convexas, cada uma homenageando uma pessoa. Trata-se, na verdade, de um chafariz: do centro, no alto, deveria jorrar um jato d'água, representando a “vida”, e a esfera seria atravessado por reflexos de luz, simbolizando o “ideal de mudança”. Não sabemos se esses efeitos especiais um dia chegaram a funcionar, mas seguramente não o fazem há muito tempo. Provavelmente em virtude de sua inércia, a população local, que desconhece sua finalidade, refere-se ao monumento como “bolão”.

A grande maioria destas pequenas homenagens a mortos e desaparecidos recentemente inaugurados no Brasil parece igualmente condenada à deriva e ao esquecimento. O caso mais melancólico é o de Criciúma, pequena cidade do interior de Santa Catarina. Em 1995, ergueu-se ali, por iniciativa do prefeito, um pequeno *Monumento aos Desaparecidos Políticos de Santa Catarina*. Foi instalado em Santa Luzia, um bairro afastado, onde ainda hoje existem muitas ruas sem calçamento. Mesmo assim, o local onde foi erguido passou a denominar-se pomposamente *Praça da Resistência Democrática*. Alguns moradores orgulham-se de que sua cidade teria sido a primeira no Brasil a homenagear os desaparecidos políticos. Mas em 2009, a Associação dos Moradores do Bairro de Santa Luzia propôs a substituição do monumento por uma área de lazer e uma praça com brinquedos para as crianças. A diretoria da associação também iniciou campanha para mudar o nome de algumas ruas, que o prefeito batizou com personalidades da “resistência” que os moradores consideram difíceis de pronunciar. (MONUMENTO PODE..., 2009)

O Corpo de Dilma: sadismo ao alcance de todos

A timidez e a fragilidade das diversas iniciativas de construção de monumentos e memoriais referentes à ditadura e às suas vítimas decorreu, a nosso ver, de uma conjugação de fatores: uma transição muito lenta e marcada por uma negociação política, que incluiu uma pactuação em torno da memória cujos termos foram antes implícitos que explícitos (a Lei da Anistia, de 1979, não faz qualquer referência seja à memória, à história ou à verdade); indefinição em torno da figura que melhor representaria a vítima monumentalizável;

incerteza quanto aos locais mais adequados para acolher estas homenagens – para a qual também contribuíram divergências de natureza político-partidárias e o predomínio de iniciativas locais, corporativas ou institucionais que frequentemente silenciavam a respeito de seu próprio papel na ditadura, transformando o monumento às vítimas em testemunho indireto da heroica “resistência” da própria instituição que patrocinava a homenagem.¹⁰

O principal objetivo da Comissão da Verdade era produzir um relatório detalhado das violações aos Direitos Humanos durante a ditadura militar. Ao longo das atividades da Comissão fortaleceu-se a tendência a identificar e dar uso memorialístico aos locais de encarceramento e tortura de presos políticos, criando-se um programa de “sítios da memória”.¹¹ Uma pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais identificou 82 desses centros no Brasil, dezesseis dos quais no Rio de Janeiro. Muitos funcionavam em dependências policiais e militares, mas alguns eram clandestinos, como o de Petrópolis, mantido pelo Centro de Informações do Exército (e concebido para ser modelo de extração de informações). Apelidado “Casa da Morte”, por lá passaram 23 presos políticos, 22 deles assassinados. O imóvel, que era alugado de particulares, foi decretado de utilidade pública em agosto de 2012 e desapropriado alguns meses depois. (GÓES; CASTRO, 2012) Sua localização, em uma aprazível cidade serrana, local de veraneio do imperador (cujo palácio é um dos principais pontos turísticos do estado) e dos presidentes da república até 1945, faz crescer o interesse em torno da casa.¹²

Hoje, parece improvável que um programa de sítios da memória venha efetivamente a ser criado como resultado do trabalho da Comissão da Verdade, mas as audiências realizadas e os relatórios divulgados recolocaram

10 Por ocasião do cinquentenário da ditadura, por exemplo, reiterou-se, como tem sido praxe, nas matérias retrospectivas dos grandes jornais brasileiros, a resistência dos jornais à censura da imprensa e o heroísmo dos jornalistas. A contribuição vital da grande imprensa diária na formação de uma opinião pública favorável ao golpe militar, assim como a colaboração de jornalistas, inclusive nas atividades de repressão permanece um tema tabu, confinado apenas a pesquisas acadêmicas. Ver, por exemplo, KUSHNIR, 2008; e, mais recentemente, CHAMMAS, 2014. Para uma curiosa compilação das notícias e editoriais de apoio ao golpe publicados na imprensa brasileira entre março e abril de 1964, na perspectiva dos militares, ver REVISTA DO CLUBE MILITAR, 2014.

11 Em agosto de 2012, uma série de entidades civis havia lançado um abaixo-assinado solicitando o tombamento por decreto de todos os centros de tortura conhecidos, mas esta iniciativa não teve seguimento. Ver: MANIFESTO PELO TOMBAMENTO... (2012).

12 Em março de 2014, um oficial do exército relatou em depoimento à Comissão Estadual da Verdade - RJ, o procedimento adotado para fazer desaparecer os corpos. (OTAVIO, 2014).

a tortura no centro das operações de memória, ao lado do tema do paradeiro dos desaparecidos políticos.¹³ Mesmo assim, não há, nem talvez venha a ver, uma estimativa confiável de presos e torturados pela ditadura, uma vez que muitos casos de pessoas detidas para “averiguações” por algumas horas ou dias, contra as quais nunca se formalizaram acusações, jamais foram reportados, mesmo depois da anistia.¹⁴ Não foram poucos os ex-detidos que optaram por não pedir qualquer reparação ou indenização do estado brasileiro, preferindo que suas histórias pessoais fossem mantidas fora da esfera pública.¹⁵

A decretação do Ato Institucional n. 5 em 13 dezembro de 1968, que deu início à fase mais violenta da ditadura, suspendeu o *habeas corpus* para crimes políticos. Não havia instrumento jurídico que exigisse do estado que “apresentasse” seus prisioneiros, ou que sequer informasse quem mantinha em seu poder. No entanto, em alguns momentos, e para alguns deles, esta apresentação aconteceu. Em particular para aqueles que foram, após um período indeterminado de “interrogatório”, julgados por um tribunal militar. Uma das imagens que marcam esta “aparição” tornou-se recorrente na mídia e na internet no período estudado. Trata-se da presidente Dilma Rousseff, jovem, depondo diante dos juízes da Auditoria Militar no Rio de Janeiro, em novembro de 1970. (Figura 12) Ela foi conduzida a eles, aos 22 anos de idade, dez meses após sua prisão, durante a qual foi submetida a três semanas seguidas de tortura nas dependências do exército.

13 Até 2013, o número mais aceito era de 147 desaparecidos, de um total de 340 mortos (MEMÓRIAS REVELADAS...). O estabelecimento de um novo número de mortos e desaparecidos foi um dos aspectos mais polêmicos da Comissão, uma vez que, desde 2012, foram frequentes os pleitos em favor da inclusão de novas vítimas. (FERRAZ, 2012) O relatório final, apresentado em dezembro de 2014, confirmou um total de 434 mortes e desaparecimentos (191 assassinados, 33 desaparecidos cujos corpos haviam sido encontrados e 210 que permaneciam desaparecidos até o encerramento de seus trabalhos) (LIMA, 2014a). 14 O relatório final da comissão contabilizou 1843 vítimas de tortura e 6.016 violações de direitos humanos, mas reconhece que o número de pessoas torturadas deve ser bem maior (LIMA, 2014b). A subestimação desse número é mais patente diante da sua desproporção. Ao divulgar um balanço dos trabalhos realizados pela Comissão, em 15/05/2013, Paulo Sérgio Pinheiro informou que já dispunha de uma “listagem básica” com nomes de 1500 torturadores e “agentes da repressão”. (ÉBOLI, 2013b) O relatório final, no entanto, reduziu esse número a 377 “agentes do estado” responsáveis por “crimes na ditadura”, incluindo na lista comandantes, ministros e presidentes militares. (VEJA A LISTA..., 2014) 15 A recusa em narrar a prisão é um dos temas de *Os Dias com ele* (Brasil, 2013), de Maria Clara Escobar, que interroga o próprio pai, o filósofo Carlos Henrique Escobar, a esse respeito.

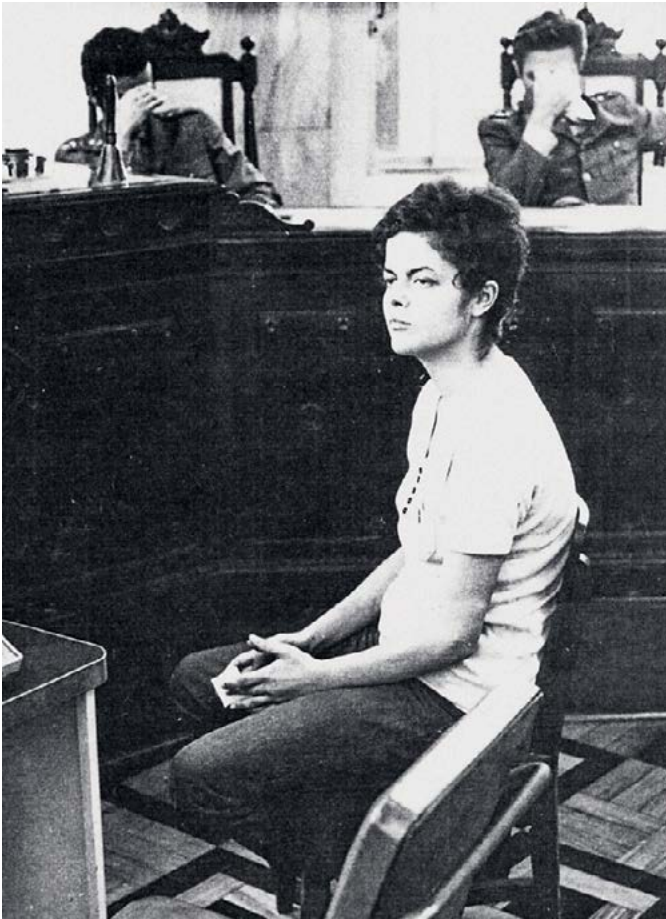


Figura 12. Dilma Rousseff sendo interrogada na Auditoria Militar. Rio de Janeiro, 1970. Fotografia de Adir Mera. Fonte: Última Hora/Arquivo do Estado de São Paulo.

Dilma vai a “julgamento” quando os maus-tratos já não são mais visíveis. Mas diante deste corpo de marcas invisíveis, os juízes escondem o rosto. Enquanto no cortejo pré-carnavalesco indígena, os militares alegorizam sua impunidade, os juízes, na realização de um ato que segue as formalidades da justiça militar, receiam ser identificados. Tanto Lula como Dilma pertencem à geração que testemunhou a transição democrática e o pacto em torno da memória que lhe foi correlata. Mas Lula, que chegou a ser preso no início de sua trajetória como líder sindical, sem ter sido torturado, encarnava a brasilidade que se sobrepõe, como uma nova camada de sentido, ao pau de arara. Repre-

sentou, por isso, certa continuidade do processo de redemocratização¹⁶ e, de algum modo, o último estágio do pacto em torno da memória a ela associado.

Na imagem de Dilma, o torturado finalmente tem um corpo e a identificação de seus algozes torna-se uma exigência. Uma exigência, antes de tudo, da própria imagem. Exigência incontornável de um corpo que demanda um rosto. Essa fotografia veio a público em uma biografia da presidente (AMARAL, 2011) e foi reproduzida nos principais jornais do país, passando a circular associada às mais variadas interpretações, inclusive a de que contradizia sua condição de torturada. Mas a tensão sexual que essa imagem carrega é inegável: o corpo feminino jovem, os cabelos curtos, e a expressão firme no rosto, revelando belos traços que os grandes óculos sempre haviam ocultado. Talvez a camisa de malha seja um pouco mais informal do que se espera em um tribunal, mas o despojamento não é uma afronta menor do que olhar desafiador que encara o acusador – olhar de quem foi incontáveis vezes despida pelos carrascos.

Essa fotografia se impõe – como a Comissão da Verdade impôs-se a Dilma de um modo como jamais poderia impor-se a Lula. Concluídos seus trabalhos, porém, não é possível aquilatar de que modo e em que medida a revisão da história e dos crimes da ditadura afetará a cultura política brasileira. Menos ainda se resolveremos os impasses e a incertezas que perduram até hoje a respeito de como e onde reverenciar publicamente *quais* vítimas da ditadura. Não há qualquer garantia, por exemplo, que novos sítios da memória venham a ser criados tendo a tortura como núcleo de sua força simbólica – fora dos marcos da anistia e da transição, como ainda o são o Memorial de São Paulo e o planejado Museu da UFMG.

Quando uma primeira versão desse ensaio foi publicada, com base em um informe preliminar de pesquisa, concluído em meados de 2014, arriscamos sugerir que o impacto da revisão da memória pública da ditadura brasileira dependia menos do relatório final da Comissão que do destino da presidente do Brasil, que enfrentava uma dura campanha por sua reeleição. (LISSOVSKY; AGUIAR, 2015) Dilma poderia ter encarnado o perdão ou a

16 Lula havia sido candidato a presidente pelo Partido dos Trabalhadores em todas as eleições ocorridas após a ditadura.

vingança. Isso a teria colocado como um epílogo na história da qual Lula foi o último capítulo. Mas uma fotografia – a fotografia de um corpo que demanda rostos – a impediu. Imprimiu sobre Dilma a marca do “desvelamento”, das “memórias reveladas” – nome atribuído ao programa nacional de liberação, organização e disponibilização de documentos relativos à ditadura. Mas a força desta imagem esvaiu-se muito cedo, antes que tivesse sido capaz de produzir todos os seus efeitos.

As chamadas “jornadas de junho” levaram centenas de milhares de jovens às ruas de várias cidades brasileiras em 2013, protestando contra aumentos de passagens de ônibus, gastos excessivos com a Copa e uma lista inumerável de outras queixas e reivindicações. Foram bastante frequentes, na ocasião, a associação imaginária dos governos atuais à ditadura, da ação policial atual à repressão militar – associação que deu curso ao uso franco, mesmo festivo, da violência por parte de vários segmentos dos manifestantes. Este curto circuito histórico foi parcialmente responsável por afastar destes movimentos a geração de militantes políticos e sociais que testemunhou a transição e que se sente ainda hoje “fiadora” da democracia brasileira. Não pode haver expressão mais evidente deste sentimento do que a opinião expressa por José Gregori, secretário nacional de direitos humanos e ministro da Justiça entre 1997 e 2001, a respeito das propostas de revisão da Lei da Anistia:

Não é preciso alterar esta anistia, que ajudou na redemocratização. Mandar meia dúzia de velhinhos que sobram para a cadeia não é dizer que o país se regenerou. A Argentina fez isso, mas nem por isso a qualidade de sua democracia é melhor que a nossa. (FARAH, 2013)

As “Jornadas de Junho” ajudaram a disseminar a percepção de que as “ditaduras” se equivalem (a dos militares e a dos bancos, a dos torturadores e a da mídia, a do assassinato político e a da violência policial, e, por extensão, a da FIFA e dos políticos corruptos), favorecendo assim a digestão dos resultados da Comissão da Verdade como uma reedição, ainda que mais atualizada e mais bem informada, dos termos da transição. Mas este final morno não dependeu apenas das prioridades políticas dos militantes mais jovens. Dependeu, em lar-

ga medida do descarte de Dilma, mais precisamente, do descarte do corpo de Dilma. Na abertura da Copa do Mundo, em 12 de junho, de 2014, em São Paulo, a presidente foi longamente vaiada. Isso, por si, não é novidade no Brasil. A multidão que usualmente comparece a eventos esportivos nunca deixa de vaiar presidentes. A novidade, nesse caso, é que as manifestações do público não se restringiram aos usuais apupos, mas assumiram um caráter sexual incomum (“Ei, Dilma, vai tomar no cu!” e “Ei, Dilma, vai se fuder!”). Não podemos reduzir este episódio à mera exaltação de ânimos em um ano eleitoral. A multidão no estádio, de algum modo, *aliviava-se*. Aliviava-se deste corpo e da tensão sexual da qual era portador. Pois naquele corpo que se apresentara diante dos juízes militares, na perturbação do desejo que atualizava, a história se fazia *presente* outra vez.

Durante a campanha eleitoral essa fotografia foi amplamente utilizada pela equipe de comunicação de Dilma. Primeiro, nas redes sociais: uma magnífica fotomontagem, por exemplo, substitui os juízes militares pelos jornalistas da TV Globo que haviam protagonizado uma entrevista particularmente agressiva. Mais tarde, na TV, em uma inserção da campanha eleitoral o próprio retrato de identificação da presidente no registro criminal militar foi transformado em um ícone de bravura e recebeu a faixa presidencial. Essas imagens foram usadas, com sucesso, sem dúvida, para estancar a perda de votos da presidente no eleitorado mais jovem. Dilma ganhou a eleição mas perdeu seu corpo no processo. Uma vez rejuvenescido, foi sendo progressivamente isolado dos militares que a encarceraram e torturaram no passado, deixando virtualmente vagas as cadeiras anteriormente ocupadas pelos sádicos. Seria pedir demais a seus opositores que não ocupassem imaginariamente as cadeiras vazias. Diante da fotografia da militante no tribunal, a história se fazia *necessária*. Mas sua transformação em ícone mumificado da eterna rebeldia juvenil não foi capaz de oferecer resistência aos xingamentos. Despido da dignidade presidencial, o corpo do Dilma esteve livremente exposto ao vilipêndio digital nos meses que se seguiram à campanha e ao longo de 2015.

No gozo narcísico da multidão no estádio de futebol, no alívio unísono da tensão sexual que descarta o corpo de Dilma, a história, dissociada da memória, é novamente remetida ao passado. A tortura, por sua vez, cada vez

mais brasileira, é devolvida ao livre curso da natureza.

Referências

- ALMEIDA FILHO, H. “Tortura à brasileira”. *Movimento* (São Paulo), n. 171, p. 14-15, 09/10/1978.
- ALUNA DA USP: ESCREVI DITADURA E MASSACRE; PLACA ME AGREDIU MUITO (2011). Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/aluna-da-usp-escrevi-ditadura-e-massacre-placa-me-agrediu-profundamente.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.
- AMARAL, R. *A vida quer é coragem*. A trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil. São Paulo: Editora Sextante, 2011.
- BRASÍLIA VAI RECEBER MEMORIAL EM HOMENAGEM A JOÃO GOULART (2013). Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2013/04/brasil-vai-receber-memorial-em-homenagem-joao-goulart.html>. Acesso em: 23 jul. 2016
- CAPRIGLIONE, L. “Como a ditadura ensinou técnicas de tortura à guarda rural indígena”, 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2016.
- CHAMMAS, E. Z. *A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968*. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ÉBOLI, E. (2013a). “O Senhor da vida e da morte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11/05/2013, p. 3.
- _____. (2013b) “Organograma da repressão”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/05/2013, p. 3.
- _____. (2013c) “Tortura no Campus”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22/05/2013, p. 3.
- FARAH, T. “Gregori: ‘Com militares, prática se tornou sistemática’”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22/05/2013, p. 3.
- FERRAZ, L. “Aumento na lista oficial de mortos gera controvérsia”. *Folha de São Paulo*, 02/08/2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/1130193-aumento-na-lista-oficial-de-mortos-gera-controversias.shtml>. Acesso em: 24 jul. 2015.
- GALVÃO, A. C. S. “Carta de próprio punho do estudante, 1970: BNM nº 150, V. 2º”. In: ARNS, P. E. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- GÓES, B.; CASTRO, J. “Decreto inicia desapropriação da Casa da Morte”. *O Globo* Rio de Janeiro, 8/12/2012, p. 11.
- KUCINSKI, B. K. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUSHNIR, B. *Cães de Guarda – Jornalistas e Censores do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LIMA, W. (2014a). “Comissão da Verdade confirma 434 mortes e desaparecimentos na ditadura”. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-12-10/comissao-da-verdade-confirma-434-mortes-e-desaparecimentos-na-ditadura.html>. Acesso em: 24 jul. 2016.

_____. (2014b). “Comissão da Verdade identificou 1,8 mil vítimas de tortura durante a ditadura militar”. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-12-10/comissao-da-verdade-identificou-18-mil-vitimas-de-tortura-durante-a-ditadura.html#> Acesso em: 24 jul. 2016.

LISSOVSKY, M. “A Vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*. v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

_____; AGUIAR, A.L. “The Brazilian dictatorship and the battle of images”. *Memory Studies*, v. 8, n. 1, p. 22-37, 2015.

MANIFESTO PELO TOMBAMENTO DOS CENTROS DE TORTURA (2012) Disponível em <http://global.org.br/programas/manifesto-pelo-tombamento-dos-centros-de-tortura/>. Acesso em: 23 set. 2013.

MEMORIAL JOÃO GOULART – PROJETO ARQUITETÔNICO DE OSCAR NIEMEYER. Disponível em: <http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=44>. Acesso em: 23 jul. 2016.

MEMÓRIAS REVELADAS: DESAPARECIDOS POLÍTICOS. Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/campanha/desaparecidos/>. Acesso em: 23 jul. 2016.

MONUMENTO PODE VIRAR ÁREA DE LAZER (2009). Disponível em: <http://www.tribunonet.com/noticia/monumento-pode-virar-area-de-lazer-6906>. Acesso em: 08 dez. 2013.

O REITOR BIÔNICO E AS VÍTIMAS DA ‘REVOLUÇÃO’(2011). Disponível em: <http://desmontadordeverdades.blogspot.com.br/2011/10/o-reitor-bionico-e-as-vitimas-da.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.

OTAVIO, C. “O Destino das vítimas da Casa da Morte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 21/03/2014.

REIS, D. A. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade* (Descobrimos o Brasil). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

REVISTA DO CLUBE MILITAR (Rio de Janeiro). “31 de Março de 1964 A Verdade”. Ano 86, n. 452, fev-abr. 2014.

REZENDE, C. “Memorial da anistia sai do papel”. *Jornal Tudo*, Belo Horizonte, 10/04/2013. Disponível em: <http://www.jornaltudobh.com.br/minas/memorial-da-anistia-sai-do-papel/>. Acesso em: 01 jul. 2014.

SCHMIDT, M. *Nova História Crítica do Brasil*. 500 anos de história mal contada. São

Paulo: Nova Geração, 1999.

TODAS AS INSPIRAÇÕES DA COLEÇÃO CONVERSE OSCAR NIEMEYER. Disponível em: <http://www.converseallstar.com.br/blog/converse/todas-as-inspiracoes-da-colecao-converse-oscar-niemeyer/> Acesso em: 22 mar. 2013.

VEJA A LISTA DOS 377 APONTADOS COMO RESPONSÁVEIS POR CRIMES NA DITADURA (2014) Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/veja-lista-dos-377-apontados-como-responsaveis-por-crimes-na-ditadura.html>. Acesso em: 24 jul. 2016.

VÍTIMAS DA DITADURA RECUSAM MONUMENTO (2012). Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/politica/perseguidos-e-parentes-de-vitimas-da-ditadura-recusam-monumento-na-usp.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.

DITADURA MILITAR BRASILEIRA E NOVAS FORMAS CARTOGRÁFICAS: MEMÓRIAS COLETIVAS E MAPAS DIGITAIS COLABORATIVOS

Allysson Martins¹

Ana Migowski²

Introdução

As cidades são carregadas de memórias, consideradas até mesmo arquivos com os quais interagimos cotidianamente (HETHERINGTON, 2013). Ao nos deslocarmos de um ponto a outro, expomo-nos a memórias diversas que remetem a distintos períodos históricos e que podem ser, por vezes, contraditórias. No Brasil, ruas, praças, monumentos, escolas e bairros homenageiam, entre personalidades diversas, os envolvidos na Ditadura Militar (1964-1985), com destaque ao espaço destinado aos agentes do Estado. Esse legado de um período histórico autoritário no país começa, no entanto, a ser questionado. Percebe-se, nos últimos anos, um crescente engajamento social em direção à ressignificação desses lugares de memórias (NORA, 1993), através, por exemplo, da alteração de seus nomes.

1 Professor no Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: allyssonviana@gmail.com

2 Doutoranda em Estudo da Cultura pela Justus Liebig Universität - Giessen, Alemanha. E-mail: anamigo@gmail.com

Uma maior democratização ao acesso aos meios de produção proporcionada pela internet, destacando-se suas possibilidades de colaboração (JENKINS, 2008; LEVY, 2007), permite que as memórias daqueles que não possuíam “escuta”, e cujas narrativas eram omitidas da história oficial (POLLAK, 1989), tornem-se públicas, acessíveis e até manipuláveis (HOSKINS, 2009, 2011a, 2011b; READING, 2011). Mas que processos memoriais podem surgir da relação entre espaço físico urbano e as potencialidades da comunicação digital?

Nesse contexto, selecionamos dois mapas digitais colaborativos que tratam da memória da Ditadura Militar brasileira. Eles são distintos do ponto de vista da autoria, dos conteúdos que apresentam e dos contextos em que aparecem. Todavia, dependem da contribuição de usuários e guardam semelhanças quanto à articulação entre o tempo e o espaço, imprescindíveis para a compreensão de processos memoriais. Enquanto o mapa do site *Memórias da Ditadura*, promovido pelo Governo Federal, possui três camadas distintas de conteúdos relacionados ao regime militar, o do *Roteiros da Consciência*, criado a partir de iniciativas sociais autônomas, coloca em primeiro plano ruas que receberam nomes de mortos e desaparecidos. Esses mapas, configurados enquanto lugares de memórias, articulam memórias individuais e coletivas, visando a reconciliação ou, mais especificamente, a reparação da história recente do país.

Nos casos analisados, a partir dos usos e apropriações de plataformas digitais de comunicação, os pontos marcados nos mapas colaborativos exploram perspectivas diferentes daquelas dos mapas oficiais. As contradições valorativas das referências históricas presentes no espaço urbano são destacadas, como a nomeação dos principais espaços (grandes avenidas, ruas centrais etc.) em homenagem a representantes de governos militares, enquanto os mais marginais são dedicados aos resistentes ao regime. Os mapas colaborativos agem na problematização dessa realidade, buscando promover a revisão das memórias oficiais e da história narrada por quem detinha o poder. As ações que visam modificar o nome desses lugares que celebram responsáveis pela violação de direitos humanos durante o regime, por exemplo, podem ser encontradas em diversas regiões do país. Os oprimidos e defensores de direitos humanos, de modo geral, criam esses mapas digitais colaborativos procurando a reparação das memórias coletivas oficiais e da história narrada por quem detinha o poder.

Este texto analisa a formulação e o uso de mapas digitais colaborativos, evidenciando como suas características articulam-se com conceitos que permeiam a elaboração de memórias coletivas sobre a Ditadura Militar no Brasil. Verifica-se ainda como as contradições e disputas de sentidos memoriais se manifestam no espaço urbano e de que forma a colaboração através da internet dá visibilidade para tal situação.

Memória e cartografia

A elaboração de qualquer mapa está condicionada às intenções do(s) seu(s) criador(es). No ocidente, alguns mapas-mundi apresentam em primeiro plano o continente europeu, uma herança do processo de colonização do “Velho Mundo”. O imaginário e a identidade dos diferentes países estão ligados às memórias culturais (ASSMAN, 1995) suscitadas nesta representação cartográfica. Esse caso ilustra a problematização e as reflexões discutidas neste trabalho, pois qualquer cartografia organiza um espaço a partir de específicas *concepção, representação e interpretação* de mundo (SILVA et al., 2008).

A representação cartográfica reflete, portanto, um determinado ponto de vista sobre a estrutura e organização de territórios e lugares, revelando algo também sobre aquele que o produz. Para autores como Alderman (2002) e Halbwachs (2006), a divisão de ruas, a instituição de monumentos e a preservação de lugares de memória refletem as práticas políticas e histórico-culturais de uma sociedade. A definição de nomes de ruas é, possivelmente, a forma mais explícita de refletir sobre essa questão, uma vez que “indicam o que é historicamente significativo e o que merece ser lembrado publicamente” (ALDERMAN, 2002, p. 99). Ainda assim, os locais em que cada nome é encontrado revelam ainda a importância que se concede a determinado personagem. Os oprimidos pela Ditadura Militar, normalmente, são homenageados em lugares de visibilidade restrita, sem muita identificação ou informação de quem seria aquele indivíduo.

Mas quem define o que deve ser lembrado e, por consequência, o que é silenciado ou até mesmo esquecido? No sistema brasileiro, a concessão de nomes a ruas é de responsabilidade dos vereadores de cada município, embora a proposta possa estar atrelada a demandas e solicitações da sociedade

civil. Isso ocorre quando minorias se valem dessa estratégia para “receber reconhecimento público de seus feitos históricos” (ALDERMAN, 2002, p. 102). Não apenas a geografia física, mas também aspectos históricos e políticos estão intimamente relacionadas às práticas e às disputas memoriais. A partir dos mapas digitais colaborativos sobre os espaços associados à Ditadura, verificamos como os sentidos memoriais podem emergir ao articularmos a prática cartográfica com os conceitos de tempo, espaço, silenciamento e participação.

Representações do tempo e do espaço

Os conceitos de tempo e espaço ajudam a pensar sobre a elaboração de memórias coletivas (HALBWACHS, 2006; NORA, 1993), uma vez que é justamente na articulação desses dois aspectos que as lembranças, bem como a referência a acontecimentos e a experiências passadas, se processam. “As memórias coletivas se referem aos nomes de pessoas e instituições que tiveram um papel importante nos distintos momentos de desenvolvimento da cidade” (NAS, 1998, p. 546). Essa importância, todavia, não revela necessariamente um consenso, uma vez que pode demonstrar, na verdade, a estratégia de um grupo hegemônico para silenciar as memórias dos seus contestadores, como ocorreu no Brasil. Embora ainda encontremos os principais locais públicos homenageando agentes da repressão, parte da sociedade age para que esses nomes sejam alterados.

Na medida em que o tempo passa e que as pessoas se expõem a locais, instituições e grupos sociais distintos, percepções, lembranças e relações entre passado e presente vão se estabelecendo. Quando nos lembramos de algo, compartilhamos quadros e referências socialmente estabelecidos, posicionando a memória em determinado espaço e tempo: “tempo porque a memória continua viva conforme persiste a relação com o grupo; e no espaço porque a memória está relacionada com certas imagens espaciais” (AGUILAR, 2002, p. 11). Nesse sentido, é impossível condensar em um texto destas dimensões as infinitas possibilidades de análise da memória a partir do tempo e do espaço. A presente proposta estará concentrada principalmente em aspectos que permitem a identificação de processos memoriais em representações cartográficas digitais colaborativas.

A criação de uma representação cartográfica – sempre intencional e alusiva a determinadas interpretações – requer a escolha de um espaço e de um período temporal. Essa decisão já carrega uma série de sentidos. Como argumenta Halbwachs (2006), a vida é regida por formalizações quanto ao tempo e ao espaço, como forma de convencionar e padronizar as referências compartilhadas socialmente. Pode-se mencionar, nesse sentido, a organização de nosso tempo em anos, meses, semanas, dias, horas, entre outros; de nosso espaço em continentes, países, estados, cidades, bairros, avenidas, ruas, vielas etc. A apresentação de um mapa a partir dessas convenções e discursos oficiais, com foco em um determinado território, com características demográficas ou naturais correspondentes a um período específico oferece algumas leituras possíveis. Do ponto de vista da memória, essa representação seria uma fonte de lembranças, uma vez que “conserva os traços do período ao qual se reporta” (HALBWACHS, 2006, p. 101).

A conservação de determinadas lógicas espaciais reflete a ocorrência de acontecimentos e suas marcas históricas, bem como pode ocultar outras. É importante frisar esse aspecto uma vez que, contraditoriamente, “há tantas maneiras de representar o espaço quanto sejam os grupos” que o habitam (HALBWACHS, 2006, p. 187). Com isso aponta-se que a experiência de diferentes grupos (étnicos, ideológicos, políticos, religiosos, profissionais, familiares etc.) pode ser igualmente projetada no espaço e no tempo. Elas requerem, por consequência, representações distintas. Sobre os nomes de ruas em uma cidade, uma figura homenageada, porque regida por relações de poder em um momento específico, revela apenas parte da história daquele território e seus habitantes e sob um determinado ponto de vista.

É possível encontrar formas plurais de representação do espaço e de sua leitura ao longo do tempo, as quais nem sempre são incorporadas à cartografia oficial, mas que fazem parte da duração presente na memória das várias peças do palimpsesto, conforme perspectiva de Hetherington (2013). Esse processo identifica-se diante das disputas de sentido sobre o espaço urbano que questionam as homenagens a ditadores em nomes de ruas, escolas, bairros e praças em todo mundo. Essa característica introduz o próximo ponto, que trata sobre as políticas memoriais e sua relação com o silenciamento e a ocultação de aspectos e traumas do passado no presente.

Mapas do silenciamento

Em um mapa, os símbolos gráficos, bem como as legendas e escalas, dão ênfase a pontos que se destacam na representação pretendida. Essa disposição, muitas vezes, segue a organização do espaço urbano, na qual as avenidas concentram um maior fluxo de trânsito, o centro da cidade os principais monumentos e instituições públicas, as ruas e acessos vicinais uma relevância secundária. Essa distribuição, bem como as homenagens em locais mais relevantes, conserva uma leitura do espaço que é construída historicamente ao marcar a visão dominante e a representação intencional de um determinado espaço. Coexistem e persistem, no entanto, outras leituras e interpretações que são preservadas de formas alternativas, através da escrita de livros de memórias, documentários, história oral etc.

O ato de nomear os espaços públicos, na perspectiva de Alderman (2002), surge após eventos e figuras históricas proeminentes possuírem um papel ativo importante para a história de algum grupo social, sendo parte inerente das políticas públicas culturais modernas. Esse processo permitiria, em um primeiro momento, orientação facilitada nas cidades, ainda que tenha também a função de naturalizar e legitimar uma seletiva visão do passado, isto é, propor cotidianamente sobre quem se deve lembrar e de que maneira. Essas nomeações inscreveriam uma mensagem comemorativa no subconsciente coletivo através do cotidiano da vida urbana.

Em momentos históricos nos quais as versões silenciadas do passado encontram espaço, durante as revisões desses acontecimentos conduzidas por comissões da verdade ou transições de regimes políticos, podem emergir disputas e negociações. Isso acontece quando símbolos e lugares de memória passam a ser questionados e até mesmo destruídos³. “Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória” (POLLAK, 1989, p. 3).

Chega-se a esse estágio, no entanto, porque muitos momentos de reconciliação histórica pressupõem o silenciamento de fatos traumáticos e ir-

³ Pode-se citar, por exemplo, a estátua dedicada a Lênin que ficava no ponto mais alto da cidade de Praga e que foi destruída depois da “desestalinização” da Europa Ocidental.

reparáveis experienciados por vítimas e derrotados. Não é à toa que, como Aguilar (2002) destaca, as palavras *amnesty* (tradução em inglês de anistia) e amnésia apresentem a mesma raiz. Ao se propor a anistia geral e irrestrita, como ocorreu em países da América Latina – ainda que com mais força no Brasil – com regimes ditatoriais durante a Guerra Fria, acorda-se um pacto de silenciamento, levando-se à amnésia social sobre diversos aspectos. Certas circunstâncias históricas, no entanto, podem reabrir feridas e trazer à tona versões que desafiam aquilo que era até então tido como oficial.

Os lugares de memória são, em geral, os principais alvos dessas disputas. Ao mesmo tempo em que permitem que as memórias sejam materializadas e representadas, elas também legitimam, em geral, pontos de vista dominantes. São, portanto, artificialmente construídos, não sendo produtos da memória espontânea. A presente obsessão pelo passado (HUYSSSEN, 2000) com um *boom* e surto memorial (NORA, 1993), refletem-se numa sociedade temerosa em relação ao esquecimento. Esse fenômeno contemporâneo dá lugar a cada vez mais conflitos e possibilidades de resgate de possíveis leituras sobre o passado no presente. De acordo com Aguilar (2002, p. 18), “a memória coletiva desempenha claramente um papel inflamatório aqui, legitimando conflitos precisamente como o resultado da existência de memórias plurais e da inexistência de uma única memória compartilhada de eventos passados”.

Pollak (1989) aponta que os silenciamentos seriam também formas de resistência de uma sociedade impotente diante da opressão do Estado. De fato, ao observar-se que locais movimentados e importantes de cidades brasileiras mantêm o nome de presidentes da Ditadura e que apenas ruas secundárias e de acesso local serviram de homenagem a alguns militantes da resistência ao regime, essa lógica de silenciamento se reproduz. Nunca se esqueceu do que sofreram os militantes e cidadãos atuantes na resistência aos militares, eles apenas têm menos espaço na memória social e coletiva devido ao controle dos discursos legitimados e dominantes.

Os mapas digitais colaborativos analisados, no entanto, vão justamente explicitar tais lógicas memoriais. Identifica-se que essa ação é feita, sobretudo, a partir da colaboração de atores sociais que defendem e reivindicam a participação na narração da história recente do Brasil.

Participação e colaboração: novos mapeamentos possíveis

Há um movimento no campo da história que aponta para a importância de dar voz aos seus agentes (POLLAK, 1989), não apenas às interpretações e às sistematizações propostas por historiadores. De acordo com autores como Themen (1998, s/p.), “o passado deveria ser tratado como uma experiência humana compartilhada”, em que micro histórias (BURKE, 2006), testemunhos e relatos sejam preservados e interpretados, como o são os arquivos sobre os quais se debruçam os historiadores.

Os meios digitais conectados potencializam esses processos de democratização sobre a narrativa da história, de acordo com a teoria da Inteligência Coletiva proposta por Lévy (2007), ainda que não exista uma igualdade plena. A possibilidade de movimentos emergentes (*bottom-up*), que caracterizam diversas práticas sociais presentes em ambientes digitais de comunicação, dão vazão à reivindicação de leituras sobre o passado que eram, até então, silenciadas ou ocultadas do discurso dominante. É o que Hoskins (2009) definiria como “*emergent digital network memory*”. Com a articulação de tais inteligências e o estabelecimento de laços entre os atores sociais detentores de memórias subterrâneas, através dos dispositivos técnicos digitais, tomam forma alguns processos memoriais.

A cultura da convergência (JENKINS, 2008), que vai além dos aspectos puramente tecnológicos e se desenvolve na interlocução de práticas culturais, dá margem para a exploração de produtos como os mapas digitais colaborativos. Eles são o resultado do poder representacional da atividade cartográfica, aliada à expressão de memórias marginalizadas e a inteligência coletiva. A geolocalização de depoimentos e o destaque gráfico dado aos pontos que são referências para as memórias sobre a Ditadura Militar brasileira encontram, assim, espaço no tempo e tecnologias do presente.

A intenção de reivindicar memórias e versões sobre o tempo e o espaço urbano, marcados pela história recente, tem na internet uma plataforma que tanto potencializa quanto imprime significados às memórias. A intencionalidade, portanto, não está atrelada apenas aos indivíduos, mas também às programações e às limitações do próprio meio (Silva et al., 2008). A comunicação digital, além de potencializar a conexão desses atores sociais, também

imprime suas marcas sobre as memórias que suporta. Nos próximos pontos, serão expostos de que forma os mapas analisados articulam os conceitos acima descritos a partir das práticas memoriais neles inscritas.

Cartografias da Ditadura

O mapa colaborativo do Roteiro da Consciência do Brasil⁴, realizado sem patrocínio do Estado ou de uma grande empresa privada, tem a intenção de identificar espaços públicos brasileiros que possuam relação com a Ditadura Militar a partir da tecnologia do Google Maps. Ao abrirmos o mapa do território brasileiro, observamos símbolos gráficos distintos, mas que apresentam conteúdos semelhantes: fotos, marcadores padrão do sistema (*pins*) e interrogações. Essas marcações podem se referir a uma rua, praça, escola etc. A seleção de um dos símbolos ou fotos presentes no mapa carrega caixas com detalhes sobre a pessoa homenageada no local. Essas informações advêm do site Desaparecidos Políticos, referência e fonte da maioria das marcações⁵.

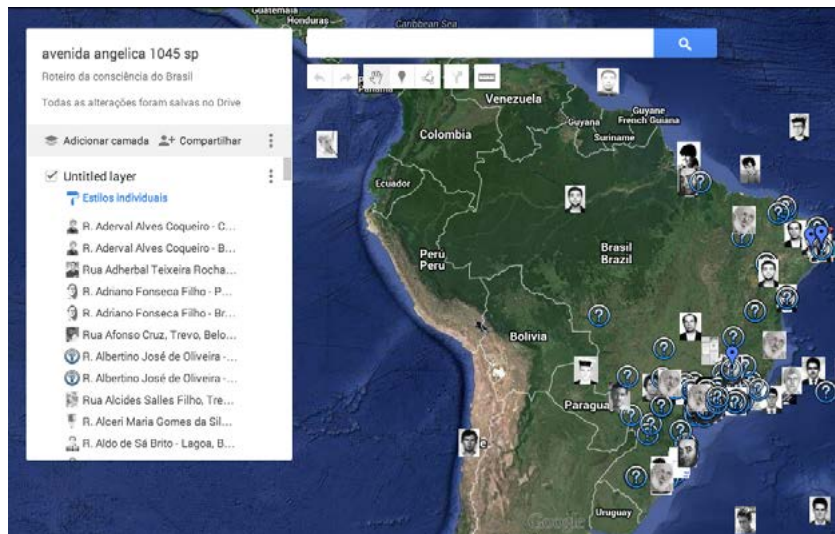


Figura 1. Mapa Roteiros da Consciência do Brasil

Fonte: <http://goo.gl/HEz5w5> (2015)

4 Disponível em: <http://goo.gl/HEz5w5>. Acesso 18 fev. 2015.

5 Em entrevista realizada com os administradores do site Desaparecidos Políticos (Teles, 2015), pudemos confirmar que não há uma relação direta com o Mapa Roteiros da Consciência. De acordo com esses administradores, diversos grupos autônomos utilizam o conteúdo do site Desaparecidos Políticos para a criação de projetos memoriais sobre a Ditadura Militar no Brasil.

Ainda que marcações de personagens já reconhecidos como importantes durante a Ditadura Militar apareçam normalmente com fotos, existe a predominância de “desconhecidos”, alguns até com interrogações e marcações padrão, sem imagem. A referência a personagens da resistência ao regime militar, nesse mapa, tem a função de chamar a atenção para histórias silenciadas por sua visibilidade desprivilegiada no espaço urbano.

De modo abrangente, percebemos um predomínio de marcações no Sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, seguido do Sul, com destaque para Rio Grande do Sul e a capital de Santa Catarina, Florianópolis, e do Nordeste, com as capitais de Pernambuco e Ceará, isto é, Recife e Fortaleza. Os outros pontos do mapa praticamente não têm marcações. Carlos Marighella, Frei Tito e Vladimir Herzog estão mais destacados, com fotos, informações e links para o site Desaparecidos Políticos⁶, além de cada um ter em média nove marcações de ruas brasileiras em sua homenagem. O educador Paulo Freire também aparece, mas as informações não demonstram sua relação com a Ditadura, embora seja de conhecimento corrente que ele foi exilado durante alguns anos. Entre a maioria dos não tão reconhecidos nacionalmente, percebemos em destaque o rosto do médico João Carlos Haas Sobrinho. Desaparecido desde 1972, o militante possui seis marcações no mapa, com foto, informação e link também do site Desaparecidos Políticos.

A disposição e a ênfase dadas a determinados personagens, cujas histórias receberam mais atenção no movimento de resistência, demonstram um discurso hegemônico no relato da memória subterrânea. No entanto, a participação e a colaboração que dão forma ao mapa trazem para narrativa as micro-histórias de militantes e outras figuras da resistência.

A marcação única do militante Eduardo Antônio da Fonseca foge à regra do site. A rua em sua homenagem não possui muitas informações e fonte indicada, somente com data e local do seu nascimento e participação da ALN (Ação Libertadora Nacional). Outro ponto desviante é o 2º Sargento do Exército Manuel Alves de Oliveira. O militar morreu pouco mais de um mês após o golpe e possui mais de cinco marcações em cidades diferentes, todas sem foto, mas com informações e links para o site Desaparecidos Políticos. O militante

⁶ Disponível em: <http://desaparecidospoliticos.org.br/>. Acesso 18 fev. 2015.

Adherbal Teixeira Rocha não morreu pelas mãos dos agentes militares. Embora tenha sido preso e perseguido, faleceu de câncer em 1993. Com uma marcação única na cidade de Belo Horizonte, a foto e as informações advém do livro *Rua viva*, de Betinho Duarte. Ainda que só esteja marcado em uma rua, sua foto dá mais destaque ao militante do que a outros que estejam marcados na cidade por interrogação ou marcador padrão.

Embora a marcação em ruas seja predominante, alguns outros espaços também são apontados. Clérigo influente durante a Ditadura Militar, Dom Helder Câmara tem sua antiga casa paroquial marcada no mapa, com uma foto, mas sem fonte de informação. Apesar de não ter morrido ou desaparecido por causa do regime, o arcebispo foi abertamente perseguido graças às inúmeras “afrontas” ao regime. Entre outras exceções, temos a Casa de Cultura em Recife, que serviu de espaço para torturas e assassinatos pelos agentes militares. O lugar hoje conta com um memorial em homenagem ao Frei Caneca e abriga expressões artísticas e gastronômicas da cultura pernambucana. Próximo à Casa, sem foto, temos o monumento em homenagem ao Frei Caneca e uma marcação com foto do Monumento Tortura Nunca Mais. Uma navegação detalhada mostrará ainda auditórios, delegacias, placas, teatros, viadutos e outros locais que possuem alguma relação com a Ditadura Militar, especialmente em Recife.

Podemos identificar a intencionalidade desse mapa nas formas gráficas e marcações, como a utilização do rosto dos resistentes, que dão visibilidade a ruas e lugares de memória pouco valorizados no espaço urbano. As histórias e personagens silenciadas, assim, vêm para o primeiro plano do mapa, disputando a narração da memória com avenidas, praças e ruas – muitas com o nome de presidentes da Ditadura – já destacadas pela cartografia oficial aplicada ao mapa do Google Maps. Essas inversões na lógica da narrativa sobre o acontecimento, ainda que não alterem fisicamente as homenagens presentes no espaço urbano, chamam a atenção para outras formas de ler a história do Brasil a partir da cidade. Em diversos estados há projetos encaminhados à Câmara de Vereadores buscando a troca efetiva de nomes de ruas, praças e outros locais⁷.

De modo geral, o mapa articula tempo e espaço ao destacar a história de participantes da resistência no presente da cidade. Um trecho do livro *K. O*

7 Em Porto Alegre, por exemplo, recentemente a Avenida Castelo Branco, principal via de acesso à cidade, foi rebatizada como Avenida da Legalidade e da Democracia. Mais informações disponíveis em: <http://goo.gl/cfqFi4>.

relato de uma busca (KUCINSKI, 2014) narra justamente a perplexidade do pai de uma desaparecida política, cujo nome foi dado a uma rua de um loteamento próximo à Ponte Rio-Niterói, também conhecida como Castelo Branco. O fato de a ponte, que dá acesso ao loteamento suburbano onde a filha foi homenageada, exaltar justamente um dos generais da Ditadura ilustra perfeitamente as contradições com as quais trabalhamos aqui. No Mapa Roteiros da Consciência, percebemos que as marcações estão predominantemente em locais periféricos de apenas alguns estados da Federação. Esse aspecto contribui para uma leitura crítica da história e da maneira como a narração do acontecimento passado continua presente, de maneira desigual e pouco problematizada.

Memórias da Ditadura

Diferentemente da cartografia realizada pelo Roteiro da Consciência do Brasil, o Mapa da Ditadura⁸ é produzido pelo Instituto Vladimir Herzog, com apoio da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, e faz parte do site Memória da Ditadura, lançado em dezembro de 2014. O projeto traz diversos aspectos nem sempre abordados sobre o período: relação do futebol com o regime, corrupção na Ditadura, militares que não apoiaram o golpe e civis que o fizeram, entre outros temas. Há ainda uma seção destinada ao contexto internacional no qual aconteceu o golpe, especialmente focando o medo do comunismo e como isso ocorreu na América Latina. Na página inicial, vemos chamadas para uma linha do tempo, um memorial com imagens, informações e links para o site Desaparecidos Políticos, um espaço para interação – no qual se pode enviar comentário sobre o período –, além de três mini-documentários. Temos ainda o link para o Mapas da Ditadura, sobre os quais nos debruçamos aqui.

O mapa explica que trata dos resquícios da Ditadura através das marcas nas memórias das pessoas e dos lugares, convocando os leitores para a contribuição. A cartografia é composta por três mapas: “Resquícios da ditadura”, “Marcos da história” e “Memórias da gente”. O primeiro mapa busca perceber a continuidade da presença do regime nos espaços urbanos, atualmente ques-

8 Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/mapas-da-ditadura/#!/loc=-16.274986750657074,-45.53991355,5>. Acesso 18 jul. 2016.

tionados. O segundo se destina aos espaços de memória que foram palco de alguma situação histórica. Por fim, temos as marcações destinadas às lembranças de pessoas afetadas ou que experienciaram mais direta e pessoalmente o regime militar. Abaixo dos mapas, temos uma série de depoimentos em vídeo e depoimentos escritos que remetem ao terceiro mapa.



Figura 2. Mapas da Ditadura

Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/mapas-da-ditadura> (2015)

O primeiro fato observado ao abrir os três mapas é que não há praticamente, assim como no Roteiros da Consciência, marcações na região Norte. A maioria está no Sudeste, seguido do Sul e Nordeste. O que é destinado aos espaços históricos possui poucas marcações, concentradas no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Pernambuco. Em Pernambuco, a marcação fica na Região Metropolitana de Recife e destaca a morte a tiros de dois estudantes durante uma manifestação contra a deposição e prisão do ex-governador Miguel Arraes. A foto de uma das vítimas aparece logo abaixo do documentário *O dia que durou 21 anos*, sem explicar a relação entre eles. Rio de Janeiro e São Paulo têm uma marcação cada, mas de lugares marcantes para o regime. Na primeira, vemos o local onde houve o sequestro em 1970 do embaixador suíço para a libertação de presos políticos. Os quatro links que aparecem no detalhe da marcação guiam para as informações contidas na Wikipédia, além de três fotos do acervo das Organizações Globo. Em São Paulo, temos o Departamen-

to de Ordem Política e Social (Dops), que serviu para reprimir manifestações no Estado Novo e na Ditadura Militar. Hoje, o espaço recebe o Memorial da Resistência, cujo site é referenciado. Os outros dois links levam para as informações sobre o espaço no Arquivo Público do Estado de São Paulo e um curto vídeo que narra sua história.

A cidade de Curitiba possui quatro marcações, mais do que os outros estados reunidos. Duas são para edifícios, o palácio das telecomunicações presidente Costa e Silva, do qual não obtemos nenhuma informação além da localização, e a antiga sede do Dops da cidade, que conta com uma foto recente. O local se transformou em *fast food*, estacionamento e funilaria, indignando quem marcou o espaço⁹. As outras marcações são para o busto de Flávio Suplicy de Lacerda, ex-Ministro da Educação nos dois primeiros anos do regime, e a avenida Castelo Branco. Aqui, existem mais marcações destinadas aos apoiadores do regime, resquícios da Ditadura. Há uma articulação salutar entre tempo e espaço, em que este até se transforma e não preserva seu conteúdo histórico, provocando reflexões sobre as contradições que permeiam a memória do acontecimento a partir do espaço urbano. Esse fato ganha visibilidade em mapas digitais colaborativos.

O mapa dedicado aos resquícios do regime traz diversas marcações. As duas no Nordeste, duas no Centro-Oeste e uma no Sul são todas para ruas, avenidas e escolas que levam o nome dos presidentes militares. Elas, normalmente, possuem informações básicas sobre o presidente, com links que guiam, sobretudo, para sites jornalísticos, mas também para fotos, vídeos no Youtube e endereço institucional – caso da escola mato-grossense em homenagem ao ex-presidente Médici. A marcação única no Rio de Janeiro é para a Ponte Costa e Silva. A página traz informações sobre o ex-presidente militar e links para notícias jornalísticas.

O estado de São Paulo apresenta uma maior diversidade. Além das ruas e avenidas destinadas aos presidentes, encontramos marcações em dois viadutos: o Minhocão – homenagem ao ex-presidente militar Costa e Silva – e o 31 de março – em referência ao dia do Golpe. Ambos trazem informações básicas, links para matérias jornalísticas e o documentário *30 Anos de Anistia*

⁹ Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/mapas-da-ditadura/antiga-sede-do-dops-curitiba/#!/loc=-25.436514099999986,-49.26355040000001,17>. Acesso 18 fev. 2015.

no Youtube – na última marcação. Observamos ainda marcações em duas praças dedicadas a generais apoiadores do regime. No interior paulista, em Bauru, temos ainda uma marcação no núcleo residencial do ex-presidente Geisel, acompanhada de um pequeno bloco de texto, link para uma matéria em site jornalístico e uma reportagem no Youtube sobre a posse de Geisel.

O último mapa, “Memórias da gente”, também sob a alcunha “depoimentos”, é o que possui mais marcações e que parece ter, de fato, um viés colaborativo, com as novas contribuições avaliadas pelos administradores do site antes de publicadas. A marcação no mapa está vinculada ao local em que a pessoa viveu o fato relatado. Por isso, alguns nomes possuem marcações em mais de um lugar, como o professor da Faculdade de Educação da UFBA, Nelson Pretto. Em seu depoimento em vídeo, conta situações de quando era militante e estudante de física da UFBA. Em Joaçaba, interior de Santa Catarina, há outro depoimento do professor, que relata a sensação, quando ainda criança, do dia exato do Golpe de 1964 e de quando saiu de seu estado natal. Na página, nenhuma informação é disponibilizada sobre Pretto e os locais não possuem ligação.

No Ceará, Elias Rodrigues Moura conta como era ter um pai militante ainda no governo Vargas, quando fazia reuniões em sua própria casa com Luís Carlos Prestes. O depoimento em texto não traz muitas informações sobre Moura, mas explica que seu pai morreu apenas em 1991, apesar de toda a perseguição em vida. O que importa, nesse caso, não é necessariamente o narrador, mas o fato contado a partir da sua memória.

Entre Tocantins e Pará, temos Creuza e Dona Dilva, mas sem praticamente nenhuma informação sobre as mulheres ou o período específico a que se referem, embora possivelmente seja o da Guerrilha do Araguaia. Da capital brasileira, Laís Abramo faz um longo relato em texto sobre sua infância e situações logo após o Golpe de 1964, passando pela história dos seus pais, professores da UnB. O depoimento traz ainda um texto escrito por sua mãe em 1978, disponibilizado na íntegra.

As colaborações não têm uma forma padronizada. Em Mato Grosso do Sul, temos o depoimento de três linhas de Sérgio Souza sob o título de: “Meu parente é uma besta”. Ingrid Cabral Soares, de Governador Valadares, em Minas Gerais, narra, em um texto memorial, quase literário, como foi descobrir a

história do seu bisavô na escola e não em casa. Claret Ximenes, na cidade de Três Corações, em Minas Gerais, brada no seu texto: “levaram o professor”. Em cinco linhas, seu depoimento narra como o pai de um amigo foi levado pela repressão. A história não foi presenciada por ele, seus colegas lhe contaram.

A diversidade de formas de representação do acontecimento através dos três mapas corrobora com o objetivo geral do site: discutir contrastes e versões sobre a história do regime militar no Brasil. Os nomes dos mapas já indicam a intencionalidade presente nessa cartografia: apresentar disputas de sentidos e apontar, no espaço urbano, diferentes leituras possíveis sobre os acontecimentos. A utilização de depoimentos, marcados no local ocupado pelo indivíduo durante a ditadura, contribui para a presentificação de experiências do passado, da elaboração de memórias.

Apesar de ser possível participar da cartografia, com a inclusão de novas marcações, não há agilidade na sua publicação. A presença de poucos casos marcados nos três mapas – se compararmos com a quantidade de violações de direitos humanos que de fato ocorreram na época em todos território nacional – também não faz jus à dimensão dos acontecimentos. Esses aspectos podem ser prejudiciais ao caráter colaborativo, que fica apenas na potência da plataforma. Apesar disso, a intenção de dar visibilidade a vozes desviantes em relação ao discurso oficial e a ênfase, através dos depoimentos, nas experiências de pessoas comuns abrem espaço para uma leitura crítica sobre o acontecimento.

Considerações finais

O presente texto sobre a elaboração de memórias coletivas na internet, através de mapas digitais colaborativos, permite-nos identificar aspectos semelhantes e destoantes nas práticas analisadas. Podemos apontar que o mapa Roteiro da Consciência do Brasil enfatiza a referência a mortos e desaparecidos cujos nomes foram vinculados aos espaços públicos, especialmente a ruas secundárias e de menor circulação. Já os Mapas da Ditadura apresentam os conflitos, testemunhos e tensões que marcaram esse período da história do Brasil e que continuam a reverberar no presente. A partir dessas intenções e das respectivas representações cartográficas, as disputas de memórias adquirem visibilidade e espaço para reflexão.

Nesse sentido, o mapa Roteiros da Consciência desempenha o papel de um índice de casos de silenciamento, uma vez que destaca e traz informações detalhadas, acompanhadas de links, sobretudo para o site Desaparecidos Políticos. Proporciona a visualização dessas informações de uma maneira contextual, relacionando-as com o espaço urbano. De forma complementar, os mapas do site Memórias da Ditadura abarcam aspectos variados, com formatos de mídia mais diversificados, associados às marcações memoriais relativas ao período. O seu caráter pedagógico, no entanto, parece sobrepor-se ao colaborativo, uma vez que as contribuições nem sempre são agregadas ao mapa. Uma estrutura mais *top-down*, contrariando a lógica da cultura da convergência e as potencialidades da Inteligência Coletiva.

As contribuições em ambos são anônimas, exceto pelos depoimentos presentes no site Memórias da Ditadura. Os links utilizados para confirmar as informações foram para vídeos do Youtube e, principalmente, para matérias e outros formatos midiáticos de sites jornalísticos, como EBC, O Globo, G1, Estadão, Folha, dos portais UOL e Terra e das revistas Veja e Carta Capital. Há uma busca por legitimação das versões e perspectivas defendidas, com a tendência – muitas vezes implícita – de contrastar o ponto de vista dos movimentos de resistência ao dos apoiadores do regime. Estes últimos são, portanto, frequentemente silenciados ou referenciados como representantes da memória que precisa ser questionada e revisada.

O predomínio de marcações ocorre em todos os mapas nas regiões Sudeste, seguido do Sul e do Nordeste. A penetração nesses espaços é mais considerável, uma vez que há um lastro histórico para discussão da memória e das ações na Ditadura Militar. A disseminação e a colaboração nessas regiões se apresentam de forma mais intensa. No entanto, não desconsideramos que as representações seguem a hegemonia das regiões mais influentes geopoliticamente no país.

As cartografias colaborativas apresentam uma relação própria entre tempo e espaço, ressignificando-os através das marcações, informações e depoimentos disponibilizados. O mapa financiado pelo governo traz marcações em épocas e lugares diferentes de um mesmo personagem, como é o caso de Nelson Pretto. Outras marcações exaltam como o espaço mudou ao longo dos

anos, como a Casa de Cultura em Recife, que servia como espaço para opressão dos militares e hoje traz aspectos da cultura pernambucana e um memorial em homenagem ao Frei Caneca. E um caso mais marcante como o do Dops da Curitiba. O espaço se transformou em um restaurante, estacionamento e funilaria, causando revolta de quem realizou a marcação no mapa. O acontecimento é presentificado também através da visibilização dos nomes de ruas dedicados aos mortos e desaparecidos do regime militar brasileiro. Esse movimento encontra lugar no presente sobretudo em função das ações desenvolvidas nos últimos dois anos através das comissões da verdade. A memória oficial, na qual os presidentes-ditadores eram homenageados, passa a ser questionada através desses mapas digitais colaborativos, embora essas problematizações não sejam exclusivas desses espaços, uma vez que a sociedade civil se organiza e se opõe às versões oficiais da nossa história.

As marcações, por sua vez, não priorizam o que está na parte “principal da cidade”, ou seja, onde turistas e moradores de diversos bairros circulam; ao contrário, os colaboradores prezam pelas memórias dos bairros periféricos. Os mapas colaborativos analisados valorizam o que só os transeuntes “sem rumo” encontrariam. Desta forma, buscam dar voz e rosto, principalmente, àqueles que sofreram e não obtiveram muito reconhecimento na história oficial. Muitos que transitam pela rua Marighella sabem da sua importância, mas quem passa pela rua Adherbal Teixeira Rocha possivelmente não tem noção do que representa. Esses mapas fazem com que essa “contra-memória” não apareça apenas de forma casual, apesar de ser escondida pela cartografia oficial das cidades. Cumpre-se, assim, o objetivo de desenvolver uma consciência memorial em relação ao espaço e ao tempo da história.

Esses mapas cumprem a função de “lupas” que ampliam a visibilidade daqueles que recebem menos destaque na narrativa oficial da história, pois seus nomes muitas vezes não estão vinculados à Ditadura Militar e poucos dos passantes sabem, de fato, quem é o homenageado. A marcação dos resquícios do acontecimento também é realizada, mas o foco principal é dar voz aos marginalizados. Definimos assim os representantes da resistência à Ditadura Militar, uma vez que eles não são necessariamente esquecidos, mas silenciados e apartados das narrativas memoriais predominantes. Novos estudos

focados na problemática apresentada poderão explorar formas de integração das memórias e narrativas compartilhadas em mapas colaborativos e o espaço urbano concreto. A consciência histórica e a busca por reparação através da ressignificação de lugares de memória, reivindicada por movimentos sociais contemporâneos, pode ser favorecida pelas potencialidades de disseminação e comunicação dos meios digitais. Torna-se necessário, contudo, compreender as suas lógicas representacionais de tempo e espaço estimuladas pelo debate que a esfera pública digital potencializa.

Por fim, a observância dos projetos a partir dos conceitos de espaço, tempo, silenciamento e participação indicam que a) há um movimento pela visibilização de memórias silenciadas e postas em segundo plano no espaço urbano; b) as cartografias carregam sentidos relacionados à intencionalidade de produtores e participantes; c) a legitimação dos dados é trabalhada através de links para outros sites jornalísticos e de referência, além de depoimentos; e d) prevalece a apresentação de memórias de algumas regiões brasileiras. Esse fenômeno cultural reflete, portanto, formas de elaboração de memórias coletivas potencializadas pelos meios digitais de comunicação.

Referências

- ASSMAN, J. "Collective memory and cultural identity". *New German Critique*, n. 65, 1995.
- AGUILAR, P. *Memory and amnesia: the role of the spanish civil war in the transition to democracy*. Oxford, New York: Bergham Books, 2002.
- ALDERMAN, D. "Street names as memorial arenas: the reputational politics of commemorating Martin Luther King Jr. in a Georgia County". *Historical Geography*, v. 30, 2002, p. 99-120.
- BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 2006.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HETHERINGTON, K. "Rhythm and noise: the city, memory and the archive". *The Sociological Review*, 61: S1, 2013, 17-33.
- HOSKINS, A. "Anachronisms of media, anachronisms of memory: from collective memory to a new memory ecology". In: NEIGER, M.; MEYERS, O.; ZANDBERG, E. (Ed.). *On media memory: collective memory in a new media age*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011a, p. 278-288.
- _____. "Digital network memory". In: ERLI, A.; RIGNEY, A. (Ed.). *Mediation*,

- remediation, and the dynamics of cultural memory*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009, p. 91-106.
- _____. “From collective memory to memory systems”. *Memory Studies*, v. 4, n. 2, 2011b, p. 131-133.
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- JENKINS, H. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- KUCINSKI, B. “As ruas e os nomes”. In: *K.: o relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 7ª edição. São Paulo: Unicamp, 2013.
- LÉVY, P. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- NAS, P. “Introduction: congealed time, compressed space; roots and branches of urban symbolic ecology”. *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 22, n. 4, 1998.
- NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, n. 10, 1993.
- POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Histórcos*, v. 2, n. 3, 1989.
- READING A. “Memory and digital media: six dynamics of the global memory field”. NEIGER, M.; MEYERS, O.; ZANDBERG, E. (Ed.). *On media memory: collective memory in a new media age*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011, p. 241-252.
- SILVA, R. H. A. da et al. “Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano”. *E-compós*, Brasília, v.11, n.1, 2008, p. 1-17.
- TELES, E. “Edson Teles: depoimento [Agosto 2015]”. Entrevistadora: Ana Lúcia Migowski da Silva. Entrevista concedida ao Projeto de Doutorado da entrevistadora.
- THEMEN, D. “Afterthoughts: a participatory historical culture”. In: ROZENSWEIG, R.; THEMEN, D. (Ed.). *The presence of the past: popular uses of history in American Life*. New York: Columbia University Press, 1998.

DE JORNALISTA A ÍCONE DA DEMOCRACIA: OS 40 ANOS DA MORTE DE VLADIMIR HER- ZOG, ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA

André Bonsanto Dias¹

Marco Roxo²

*O culto ecumênico em homenagem a Vladi-
mir Herzog foi o marco zero da redemocratização do
Brasil
(Miriam Leitão, 2015)*

*Judeu, progressista, antifascista, europeu e
brasileiro [Vladimir Herzog] somava, em todas as
circunstâncias, uma incorrigível vocação à resistên-
cia contra opressão e a injustiça social (Francisco
Carlos Teixeira da Silva, 2006)*

Os depoimentos acima parecem ter um caráter relativamente comple-
mentar. O primeiro diz respeito a um certo consenso entre jornalistas de que a
realização do culto ecumênico representou uma “virada” democrática contra o
autoritarismo. A presença de cerca de 8 mil pessoas na Igreja da Sé em outubro

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Bol-
sista Capes. É autor do livro *O presente da memória: usos do passado e as (re)construções de identidade da
Folha de S. Paulo, entre o “golpe de 1964” e a “ditabranda”*. Email: andrebonsanto@gmail.com.

2 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2007). Professor do Departamento de
Estudos Culturais e Mídia e Vice-Coordenador do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal
Fluminense. Editor da revista *Contracampo*. Organizou as seguintes coletâneas: *História da Televisão no
Brasil, Televisão, História e Gêneros* (junto com Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento) e *Intelectuais
Partidos: Os Comunistas e as Mídias no Brasil*. Email: marcos-roxo@uol.com.br.

de 1975, centro de São Paulo, foi interpretada como o início de uma reação pública contra o assassinato do jornalista nas dependências do DOI-CODI e a formação de uma frente contra o regime militar. O segundo trata mais especificamente do personagem. Apesar das múltiplas identidades, até então Herzog era, na visão de Teixeira da Silva (2006), um homem comum que se viu compelido a ingressar numa instituição partidária clandestina, o PCB, como forma de dar sua contribuição à luta democrática e se manter fiel e solidário às redes políticas e culturais em torno das quais circulavam seus amigos dos tempos de universidade e de redações.

Estes são temas da memória e da história. Ao longo do tempo, determinadas versões do evento se cristalizaram embaralhando fatos com as interpretações dos mesmos. Diante disso, o objetivo deste artigo é discutir as representações dos agentes engajados nas diversas estratégias em torno das quais a memória deste evento trágico e do próprio Herzog foi reconfigurada no tempo. Nos interessa debater como a teia discursiva relacionada à lembrança da morte deste personagem envolveu de um lado, a construção de uma persona pública e, de outro, o engajamento de diversos agentes num tipo de produção intertextual visando transformar Herzog num marco da resistência à ditadura. Assim, pretendemos discutir este processo em meio às disputas e possíveis divergências que marcaram a chamada “resistência democrática” no processo de transição política e pensar como esta memória foi cristalizada e propagada, em especial, no contexto da efeméride dos 40 anos da morte do jornalista, protagonizada pelo Instituto Vladimir Herzog, em outubro de 2015, com a campanha “Vladimir Heroz 40 anos: de jornalista a ícone da democracia”.

Foi no bojo desse processo que Herzog, até então um obscuro militante do Partido Comunista Brasileiro, sindicalista, jornalista e cineasta se tornou uma figura pública. A intensa mediatização do seu assassinato e a da sua biografia se tornaram conhecidas como marcas características de uma geração de militantes identificados com o reformismo gradualista defendido pelo Partido. Que personagem emergiu dos esforços de agentes individuais e institucionais para inscrever Herzog na história? Quem são estes agentes e como se apropriaram do capital político relacionado à morte do personagem ao longo do tempo? De que forma as narrativas relacionadas ao personagem favoreceram

o papel exercido por estes agentes na dinâmica da luta política da transição à democracia? Trabalhamos com a hipótese de que a tênue militância política, sindical e jornalística de Herzog em vida foram atributos centrais para que a iconografia e os relatos acerca de sua morte predominassem na memória coletiva em detrimento das de outros personagens que tiveram o mesmo destino. Mas, como veremos, o domínio das narrativas destas memórias por determinados agentes parece ter circunscrito o seu consumo a determinados setores sociais ligados afetivamente ao personagem.

A hipótese pode ser desdobrada no argumento de que os esforços para legitimar Herzog como personagem importante da história e central na memória daquele período são similares à tentativa de legitimá-lo como um “mito”. Isto significa inserir sua trajetória em uma metanarrativa capaz de abalar as fronteiras entre ficção e realidade, entre memória e história, visando transformá-lo numa ideia-força (SOREL, 1992, p. 145), num personagem cujo modelo de ação política passa a se constituir como uma referência ao exemplo clássico do Príncipe de Maquiavel (GRAMSCI 2000, p. 13-19). Portanto, a ideia é problematizar como uma amálgama de narrativas foi sendo articulada para transformar a imagem do jornalista em um “ícone da democracia”, um tipo de representação partilhada e constantemente representada por agentes que denominaremos de “empreendedores” da memória (JELIN, 2002).

Em termos metodológicos, os conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 1999), de enquadramento/abusos de memória (POLLAK, 1989; RICOEUR, 2007) e a noção acima referida dos empreendedores da memória, serão fundamentais. O primeiro visa identificar as múltiplas estratégias narrativas que compõem as relações de força ao longo de determinada conjuntura histórica. As narrativas são convenções, mas também palcos nos quais os atores disputam a hegemonia das representações simbólicas e passam a dar sentido à realidade, nos permitindo aproximar textos e práticas sociais. O segundo objetiva enxergar na memória um campo de luta cujos significados estão em disputa pelos mais diversos agentes. É neste sentido que a memória se torna palco de “empreendimentos”. Manipulável e instrumentalizada, se constitui em um importante dispositivo para se pensar como, através do tempo, se descortinam estratégias que entrelaçam a construção do personagem, entre o passado e seus

presentes particulares.

É preciso destacar que não é nossa intenção afirmar uma relação de oposição entre memória e a história. Mesmo ciente de suas posições aparentemente antagônicas, evidenciamos aqui um caráter que se imbrica pela complementaridade. A memória, como um objeto da história é um fenômeno sempre atual, carregados por grupos vivos e em constante transformação. A história se alimenta destes rastros para representar – de forma incompleta e conflituosa, um passado que não existe mais (NORA, 1993; LE GOFF, 2003; RICOEUR, 2007). E é justamente na tentativa de dissolver esta distinção que os agentes imbuídos na construção da imagem do personagem se utilizam da memória e da história para a legitimação de um mito.

Dentro desta conflituosa relação, analisaremos o papel desempenhado por determinados agentes na construção da memória do personagem, dividindo o texto em três partes. A primeira constitui a matriz conceitual da discussão, envolvendo os conceitos de “empreendedores” da memória, comunidade interpretativa e autoridade jornalística. Na segunda discutiremos as estratégias do Sindicato de Jornalistas de São Paulo na tentativa de consolidar o papel da instituição sindical e de agentes individuais na “resistência” à ditadura e como um espaço de mediação importante para a criação do Prêmio Vladimir Herzog de Direitos Humanos. Este tipo de ritual de premiação é indicativo de como a imagem de Herzog foi apropriada no sentido de fomentar a maior autonomia e consciência profissional dos jornalistas e a vinculação entre jornalismo e direitos humanos. Por último, discutiremos as estratégias do Instituto Vladimir Herzog para manter viva a chama da “resistência” que permeia as imagens do personagem em meio a consolidação do regime democrático. Para isso direcionaremos o nosso olhar às comemorações dos 40 anos de sua morte, com o objetivo de demarcar os esforços e estratégias desta instituição para ampliar o alcance de circulação das narrativas sobre Herzog.

A memória como um ritual de empreendimento político

Nas grandes histórias nacionais há sempre um “relato fundador”. Uma narrativa oficial que, junto com seus símbolos, mártires e monumentos, constituem uma espécie de “identificação central”. Isso produz familiarização com

um passado cujas histórias atravessam e são reproduzidas em graus e formatos variados pelos diversos grupos e instituições formadoras das identidades sociais. Esse processo está no cerne da construção de uma memória coletiva. As versões predominantes têm o poder de definir e reforçar a noção de pertencimento e manter, em tese, uma suposta coesão social. É neste sentido que podemos afirmar que as memórias são sempre “enquadradas” para determinados fins que são, acima de tudo, políticos. (POLLAK, 1989). Estes enquadramentos, porém, são seletivos e estão sujeitos às mais variadas disputas na arena política. Por mais que o passado já tenha “passado”, seu horizonte de expectativas para com o futuro é sempre indeterminado.

Desta forma, os sentidos que damos ao passado estão sempre abertos a reinterpretções. Os embates pela memória se dão por agentes que disputam ativamente estes sentidos, lutando contra silêncios e esquecimentos. Atores políticos se utilizam do passado, construindo significados e interpretações sobre o mesmo, com a intenção de estabelecer, transmitir e, consequentemente, convencer de que há uma narrativa a ser encarada como “verdadeira”. As lutas políticas pela memória são investigadas, portanto, a partir do momento em que nos questionamos sobre como os atores envolvidos neste processo intervem na construção e formalização das memórias, os modos como enfrentam e dialogam com a experiência passada e procuram expressar e legitimar suas verdades (JELIN, 2002).

Para explorar esta problemática, Elizabeth Jelin (2002) propõe o uso da categoria analítica *empreendedores da memória*. O termo tem por referência a noção de “empreendedor moral” usado por Howard Becker na sua sociologia do desvio. Diz respeito ao papel de indivíduos ou grupos na criação de um novo fragmento moral que balizará o julgamento das condutas (o certo e o errado) numa sociedade (2008, p. 151). Assim “empreendedores da memória” diz respeito ao protagonismo e às estratégias de determinados atores para manter visíveis e ativas a atenção social e política sobre seus empreendimentos e a forma como reivindicam um lugar de prestígio e autoridade como peças fundamentais no processo de legitimação de narrativas sobre o passado.

No processo de construção da memória de Vladimir Herzog, por exemplo, torna-se importante frisar que seus empreendedores atuaram inicialmente a partir de memórias “subterrâneas” que, se não de todo silenciadas,

se costuravam sob possíveis brechas. Com o tempo, e pela constante instrumentalização política da memória, estas lembranças foram se solidificando, cristalizando um acontecimento tido como “fundador”. A morte de Herzog e as manifestações protagonizadas pelo ato ecumênico em homenagem ao jornalista, considerados hoje “marcos” da resistência política e um dos pontos de virada para o enfraquecimento da ditadura, só foram assim construídos na posteridade pelos constantes “sentidos” do passado que foram sendo instrumentalizados no tempo.

Aqui, nos preocuparemos mais em pensar sobre como esta comunidade específica de atores legitimou a construção de um personagem – o jornalista Vladimir Herzog – que, ao longo do tempo foi se cristalizando, pela rememoração, como um grande “ícone da democracia”. Nas narrativas deste acontecimento estabeleceram-se alguns marcos fundadores que consolidaram uma história “oficial” e legítima sobre o caso. Estes marcos memorativos são estratégicos para consolidar uma história, constantemente reforçada pelas políticas de memória partilhadas pela comunidade de empreendedores, mas suas frentes e demandas podem variar a partir das mais diversas táticas: tentando influir nos sentidos da história; publicizando novos relatos e narrativas sobre o passado; buscando reparações e reivindicações materiais ou simbólicas; ou ativando “comunidades de pertencimento” a partir da elaboração de rituais, monumentos e comemorações. (JELIN, 2002)

É importante reforçar então que não são apenas em datas comemorativas que os “empreendimentos” se expressam, mas também nas próprias narrativas construídas cotidianamente. No caso dos jornalistas, se encararmos as notícias como “estórias” que são produzidas culturalmente, podemos inferir que estas vão além de sua mera função de informar e explicar. Ao contar “estórias”, estes atores enquadram as notícias em sistemas simbólicos que podem ser muito mais duradouros. De acordo com Elizabeth Bird e Robert Dardenne (1993), as notícias e suas “estórias” atuam como uma narrativa mitológica que nos orientam a partir de práticas ritualísticas. Os mitos atuam, neste sentido, na validação e transmissão de determinada cultura, tradição e valores que, constantemente representados e transformados em um “processo ritual”, ordenam os fatos em um conjunto mais amplo de representações. Mas os mitos “só têm

significado no contar” e, para continuar a fazer sentido eles precisam ser constantemente reproduzidos, rearticulados e reinterpretados ao longo do tempo. Precisam, portanto, de “registros”, panos de fundo que os mantêm duradouros, reforçando estas “estórias” em seu fluxo de significação simbólica.

Por mais que não estejamos estritamente preocupados com a questão das notícias, orientar a leitura sob o viés das estórias como “mito” parece-nos fundamental, uma vez que poderíamos problematizar as narrativas jornalísticas não pelo que de fato “dizem”, mas pelo valor simbólico agregado a elas. A memória e seus “empreendimentos” são desta forma constantemente alimentados pela manutenção de uma narrativa que se constrói a partir de determinados rituais e alguns jornalistas foram peça fundamental neste processo de criação da figura do personagem Vladimir Herzog e sua imagem envolta na aura da resistência democrática.

Ao construir “estórias” sobre o jornalista ao longo do tempo, estas narrativas auxiliaram a consolidar a imagem de sua morte como um dos grandes “marcos” do processo de redemocratização, fundamental para a derrocada da ditadura. Mas a princípio, a “primeira camada do acontecimento” foi pautada por informações silenciadas, “ditas sem dizer”, através de meros relatos, notas e comunicados oficiais (BERGER, 2006). Essa versão, ancorada na ideia de um “jornalismo possível”, foi de fato estratégica para legitimar o discurso de que a instituição jornalística seria capaz de revelar possíveis brechas de um acontecimento, mesmo que amordaçada. Assim, coube a estes atores assumir o posicionamento de que apenas “narravam” com pretensa neutralidade o ocorrido, devido à censura que lhes era imposta. (BARBOSA, 2014)

Apesar de manter um tom “conciliador” na época da cobertura do acontecimento (MORAES, 2006), a grande imprensa escrita se apropriou da morte do jornalista para, no futuro, utilizá-la como exemplo de seu protagonismo à resistência contra o regime, construindo a imagem de um “mártir” que, na verdade, acabava por representar a sua própria categoria profissional. Pois, como afirma Barbie Zelizer (1992) muito daquilo que acabamos por lembrar como “a história” de um acontecimento tem a capacidade de emergir em diferentes momentos da narrativa histórica. É pela repetição que seus agentes atuam na memória coletiva, lutando por espaços de representação e negocian-

do constantemente pela legitimação das “verdades” que devem ser postas ao público a partir de suas agendas. Ao narrar, os jornalistas atribuem (as suas) versões aos acontecimentos. Versões que, neste caso em específico, precisaram em um segundo momento refutar a farsa imposta pelo regime sobre o suposto suicídio do jornalista e, pela “repetição pictórica de imagens chave” (a foto do jornalista “enforcado” na prisão se torna aqui paradigmática), reconfigurar a forma como o acontecimento seria lembrado na posteridade.

Desta forma, o “mito” vai se reforçando pela história, cada vez que a morte do jornalista é recontada. A função da narrativa na produção dos textos históricos, e a maneira como as memórias e as “estórias” são moldadas e rearticuladas em seu contexto mais amplo, é uma estratégia eficaz para que os jornalistas possam se inserir na posição de autoridades culturais sobre os acontecimentos. Agindo como uma “comunidade interpretativa” (ZELIZER, 1992) que se une para efetivar interpretações coletivas de eventos públicos, seu trabalho se dá, discursivamente, ao partilhar passados comuns, reciclando e renegociando eventos no tempo, construindo uma “fonte de conhecimento codificado” que orienta as pessoas no mundo e, assim, legitima sua autoridade (ZELIZER, 1992; KITCH, 2002; EDY, 2006; ZANDBERG, 2010)

Empreendedores da memória: a memória do jornalista como mito

O Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo foi um dos agentes pioneiros responsáveis por articular o papel de Vladimir Herzog ao processo de resistência democrática. Na figura do então presidente Audálio Dantas, os jornalistas confeccionaram o primeiro comunicado oficial que contestava a versão do suicídio de Herzog, além de terem elaborado e publicado um manifesto, assinado por mais de mil jornalistas, que repudiava o assassinato e a repressão aos profissionais nas redações. Dois dias após sua morte, no dia 27 de outubro de 1975, o Sindicato batizou o auditório em sua sede com o nome de “Vladimir Herzog”, associando o espaço, que se tornou emblemático como uma espécie de trincheira da resistência ao longo do processo de redemocratização, com o nome do jornalista. Outra iniciativa significativa foi a inauguração do Cineclube Vladimir Herzog, um espaço que também fora construído por narrativas que o colocaram como um “histórico” palco

da resistência política. Segundo o próprio Sindicato, este conjunto de ações se tornaram um “momento significativo contra o autoritarismo”, que se materializou na missa de sétimo dia em homenagem ao jornalista, a “primeira grande manifestação pública contra o regime militar” ocorrida em São Paulo.³

O órgão oficial da instituição sindical, o jornal *Unidade*, evidenciava de forma clara o comportamento da comunidade jornalística naquele momento. A edição nº 4 do jornal, publicada em novembro de 1975, era praticamente toda dedicada a prestar solidariedade à categoria, em nome da vítima e seus familiares. Em editorial, Audálio Dantas afirmou que, no Sindicato, “os jornalistas falavam por uma só voz” e tinham a consciência de que havia um dever a se cumprir: “defender os direitos de uma classe brutalmente atingida. [...] Morreu um jornalista, morreu um homem. Respeitemos, todos, a memória de Vladimir Herzog.” (DANTAS, 1975, p. 3) Em seguida, o jornal fez um relato sobre as “últimas horas” do jornalista, mas ressaltando que cumpria “apenas o dever de apresentar um documento [...] que um dia poderá ajudar os historiadores a contar os trágicos dias de outubro.” (OS DIAS..., 1975, p. 7)

Ao costurar o acontecimento sob uma interpretação que se enviesava entre o repúdio e o distanciamento, a comunidade de jornalistas transformava a história do assassinato de Herzog em uma narrativa sobre si mesma. Não fora apenas Herzog o mártir da democracia, mas todos os jornalistas que se articularam no combate à ditadura militar. Além de prestar solidariedade e esclarecimentos sobre o caso, a edição do jornal cristalizava na história um documento que praticamente deveria falar por si só (ou ajudar os historiadores a falar) mas que, na verdade, se tornava imediatamente um “monumento” da e para a história, deixando uma espécie de “legado” à memória coletiva.⁴ Com a publicação da “histórica” edição⁵, o Sindicato acabava se tornando a própria voz da história, consolidando a morte do jornalista Vladimir Herzog como um

3 Disponível em: www.sjsp.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=78. Acesso em: 27 nov. 2015.

4 O termo “documento/monumento” é tributado ao historiador Jacques Le Goff (2003). De acordo com ele, todo documento dá “suporte” à memória coletiva e é, portanto, “monumento”.

5 Esta é a única edição do jornal que se encontra disponível para consulta no site do Sindicato. Digitalizada recentemente, há um carimbo em sua terceira página, ao lado do expediente, que afirma: “Documento histórico. Fac-Símile do Unidade nº 4. Homenagem a Vladimir Herzog nos 40 anos do seu assassinato. Outubro de 2015.” Disponível em: <http://www.flipsnack.com/AnaPaulaCarrion/morte-herzog-site-ftiabjnx.html> Acesso 27 Nov. 2015.

dos grandes “mitos fundadores” da memória coletiva desta comunidade jornalística. Como um marco no processo de resistência democrática em relação à ditadura, este acontecimento fundador será estratégico para configurar a identidade e a autoridade jornalística do Sindicato pela sua constante e sucessiva utilização no tempo.

A partir de então há um direcionamento por parte destes “empreendedores” para manter ativa a memória do personagem, bem como o legado que este deixara para a história e a comunidade jornalística. No ano de 1978, o Sindicato, em parceria com os familiares de Herzog, a Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Arquidiocese de São Paulo e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), instituiu o Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos. A apresentação em seu site afirma que o “primeiro prêmio explicitamente antifascista do País”⁶ fora criado para reverenciar a memória do jornalista e lembrar esse “momento glorioso de luta”⁷ protagonizado pela categoria, incentivando assim a produção de textos em prol dos ideais da democracia e dos Direitos Humanos.⁸

Pode-se dizer que a institucionalização do Prêmio foi um dos pontos de culminância de uma frente de profissionais da classe média e de setores da Igreja Católica, que se articularam aos grupos defensores da anistia ampla, geral e irrestrita, aos presos políticos e ao Movimento Democrático Brasileiro, MDB. Essa política de frente tinha no Partido Comunista Brasileiro, PCB, o seu principal fiador. Somente no fim da década de 1970 é que os setores populares aparecerão de forma mais incisiva na cena política com as Comunidades Eclesiais de Base, Movimentos Contra a Carestia, Pastorais Operárias e as greves metalúrgicas do ABC paulista. Em alguns momentos essas frentes irão convergir nos seus interesses, mas irão se separar em termos de estratégia

6 Disponível em: www.premiovladimirherzog.org.br/o-premio.asp Acesso: 27 Nov.2015.

7 Disponível em: www.sjsg.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=78 Acesso: 27 Nov. 2015.

8 Atualmente em sua 37ª edição, o Prêmio é considerado “um dos mais tradicionais e respeitados” do jornalismo brasileiro, sendo organizado por onze Instituições: Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo – ABRAJI; Centro de Informação das Nações Unidas no Brasil – UNIC Rio; Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo; Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP; Federação Nacional dos Jornalistas – FENAJ; Instituto Vladimir Herzog; Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB Nacional, Ordem dos Advogados do Brasil/Seção São Paulo, Ouvidoria da Polícia do Estado de São Paulo, Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo e Sociedade Brasileira dos Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom.

política, com os setores populares ingressando no Partido dos Trabalhadores, PT, preconizando o enfrentamento com o empresariado e o governo militar. Os setores de classe média, alguns sindicatos de trabalhadores e o PCB privilegiaram a luta parlamentar e institucional (MORAES, 2006, p. 88-89).

Aqui a noção de dialogismo e circularidade de Bakhtin (1999) é importante para compreendermos a dinâmica do período. Muito embora as frentes procurassem distinguir suas propostas, houve influxos recíprocos entre elas. O próprio Sindicato de Jornalistas de São Paulo serviu como palco de debates, com o auditório Vladimir Herzog presenciando debates para definir o pertencimento da categoria ao MDB ou ao PT. Neles estavam presentes lideranças do MDB de São Paulo como Fernando Henrique Cardoso, Mário Covas e lideranças do novo sindicalismo como Luiz Inácio Lula da Silva, Jacó Bittar e Arnaldo Gonçalves⁹. Paralelamente, jornalistas se envolveram nos debates que atravessavam o campo político e sindical dividindo suas redes de apoio, às vezes com discussões acaloradas. Assim, os grupos ligados ao PT acusavam a proposta do PCB de aliancista, “negocista, conciliadora e reformista”. Os comunistas por sua vez acusavam a via de enfrentamento defendida pelo PT de “radical, esquerdista e desestabilizadora.” (SANTANA, 1999, p. 137)

A morte de Herzog funcionou como uma espécie de consenso. David de Moraes, sucessor de Audálio Dantas no Sindicato de Jornalistas de São Paulo, afirmou no seu discurso de posse que os dois momentos mais importantes da instituição sindical, fundada em 1937, foram a greve de 1961 e a morte de Herzog¹⁰. Era uma tentativa de mostrar a dupla vinculação da entidade, de um lado à luta de categorias como operariado do ABC, de outro à luta pelas liberdades

9 É interessante registrar a presença de Therezinha Zerbini, fundadora do Movimento Feminino pela Anistia que, ao cobrar de Lula maior comprometimento dos sindicatos operários com sua causa, fora questionada por ele que, para o trabalhador “a palavra anistia pura e simplesmente não significa nada”. Para mais, ver PT... 1979, p. 17.

10 O movimento greve teve início no dia 1 de dezembro se concentrou nos jornais da capital e o seu principal trunfo foi conquistar um piso salarial para os jornalistas de São Paulo. Mas a greve foi marcada por algumas singularidades. A primeira, diz respeito ao fato dos jornalistas terem recorrido à Justiça do Trabalho, que na época não era vista como inimiga dos trabalhadores, e terem tido o suporte dos gráficos nos piquetes, principalmente em *O Estado de S. Paulo*. A segunda, ao papel dos militantes do PCB, mais moderados e contidos que o grupo liderado Ewaldo Dantas, presidente do Sindicato. Por último, a importância da memória deste movimento para as gestões de esquerda de Audálio Dantas e David de Moraes ao tentarem instituir um orgulho combativo entre os jornalistas visando aproximar suas identidades das demais categorias de trabalhadores e do novo sindicalismo (ROXO, 2013, p. 111-132).

democráticas.¹¹ Os temas da liberdade de expressão e os direitos humanos eram universais e um ponto extremamente sensível aos jornalistas, grande parte deles oriundos de uma classe média escolarizada e que considerava tais valores essenciais ao exercício profissional do jornalismo, mas às vezes os colocavam numa situação de tensão em relação às possíveis alianças com o operariado.

Isso nos permite compreender porque o articulador do culto ecumênico, Audálio Dantas, foi taxativo ao afirmar que a “gota d’água” (MORAES, 2006, p. 152) para o início do fim do regime foi a morte de Herzog e não a do operário Manuel Fiel Filho, apesar da contiguidade temporal e da similaridade de métodos usados pelo DOI-CODI para assassinar ambos¹². De um lado, a morte de Herzog acionou o protagonismo de profissionais liberais contra o regime (MORAES, 2006, p. 19), e, de outro, este movimento afirmava a correção do “direcionamento tático” do PCB, pois ele ia ao encontro do anseio de uma geração “informada política e simbolicamente” por um *ethos* associado à luta pelos direitos humanos, contra o arbítrio e o autoritarismo. Apesar de comungar da oposição ao regime, era uma geração¹³ que não se identificava com a lógica do enfrentamento e da radicalidade de outros grupos comunistas (ARAÚJO, 2007, p. 332), que posteriormente ingressaram no PT.

No caso específico da memória de Herzog estamos falando de agentes que vivenciaram com ele um circuito jornalístico envolvendo *O Estado de S. Paulo*, a revista *Visão* e a *TV Cultura*¹⁴. Embora não fossem empreendimentos considerados alternativos, alguns depoimentos indicam as brechas exploradas por eles nestas instituições jornalísticas nas quais se podia ir ao “limite do que se podia publicar nos anos mais duros da ditadura”, mas, sem se ter ilusões

11 Para mais, consultar *Unidade*, nº 32, março de 1978, p.3.

12 Audálio Dantas não era formalmente filiado ao PCB mas fechava com as posições e se articulava com os militantes do Partido principalmente em relação à tática de formação uma frente democrática. Isso contribuiu em parte para levar para o Sindicato e para a FENAJ as disputas entre PCB e PT no campo macro político. Portanto o termo “gota d’água” tem um duplo sentido, pois se refere ao culto ecumênico à Herzog como um marco de formação dessa frente, que também simbolizou o fim das perseguições e assassinatos de jornalistas acusados de pertencerem ao “Partidão”. Ver Sá, 1999, p. 317 e <http://www.jornalistasecia.com.br/edicoes/protagonistas14.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2015.

13 A noção de geração diz respeito aos “efeitos da idade”. Estes surgem quando eventos históricos têm força catalisadora capaz de fazer determinados agentes se auto-representarem como unidades de geração particulares em função de compartilharem de uma identidade de reações em relação às memórias de suas experiências comuns. Por isso, se distinguem de gerações “mais novas” ou “mais velhas” para preservar e divulgar nos seus relatos uma memória coletiva relativamente homogênea (MANNHEIM, 1982, p. 89).

14 Entre eles, Paulo Markun.

quanto à “neutralidade do jornalismo” e nem buscar refúgio nos aspectos técnicos oriundos do modelo objetivo norte-americano¹⁵. Agir “no limite” tem a ver com o espírito de contenção dos militantes do PCB no interior de alianças. Motta (2007, p. 291) afirmou que esta característica era uma herança cultural da larga tradição clandestina das esquerdas marxistas-leninistas, dotadas de disciplina suficiente para manter suas organizações funcionando mesmo em períodos de intensa repressão. Segundo ele, isto permitiu ao PCB orientar seus militantes a ingressarem no MDB sem o risco de perder a identidade partidária. Albuquerque e Roxo (2007) aplicaram a mesma lógica para pensar no pacto de convivência entre jornalistas comunistas e donos de jornais liberais-conservadores. Isto de certo modo teve implicações no telejornalismo. Herzog e Fernando Pacheco Jordão foram responsáveis por dotar o telejornal *A Hora da Notícia*, exibido na TV Cultura, de uma linguagem vinda do documentário cinematográfico. Para isso, convidaram os documentaristas Maurice Capovilla e João Batista de Andrade, que depois replicaram com sucesso este tipo de experimento no programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, em meados da década de 1970 (SACRAMENTO, 2011, p. 201). Apesar do sucesso da experiência, Dantas (2012, p. 88) afirma que a escalada da repressão estava impedindo o jornal da TV Cultura de funcionar mesmo no “limite das suas possibilidades” e de manter o “mínimo de compromisso com a verdade”. Assim, a noção de “resistência” fazia parte de um jogo de forças decorrente da leitura de que havia uma “exaustão” do regime militar sendo, portanto, o momento do PCB organizar imprensa e movimentos sociais para reagir à repressão, bem como liderar a reação.

Assim, conforme os depoimentos, foi a experiência profissional no jornalismo que levou Herzog à militância no PCB e isto contribuiu para configurar as redes de relações dos agentes que posteriormente empreenderam esforços no sentido de construir, preservar e publicizar as memórias deste personagem¹⁶. De um lado, a criação do Prêmio Vladimir Herzog nos anos

15 Depoimento de Luiz Weiss sobre Vlado. Disponível em: <http://vladimirherzog.org/quem-era-vlado-por-luiz-weiss-em-25102000/>. Acesso em: 15 nov. 2015.

16 Conforme Audálio Dantas, a revista *Visão* era uma base do PCB. Vlado participou das reuniões do grupo e depois se filiou ao Partido. Para Luiz Weiss isso aconteceu não por adesão aos princípios do marxismo-leninismo, mas em função de uma leitura da conjuntura. Era “a oportunidade de tornar mais eficaz seu desempenho como jornalista e cidadão no combate pela restauração da democracia”. Ver “Resistência na

1970 se tornou fundamental para demarcar o peso de determinadas instituições neste processo. De certa forma elas tornaram Herzog uma personalidade pública, objetivando fundamentar os direitos humanos como valor central da prática profissional do jornalismo. De outro, nos anos seguintes, os companheiros de geração de Herzog foram responsáveis em boa parte pela produção de livros-reportagens, biografias de cunho histórico e testemunhal, documentários e programas de tevê¹⁷ que tiveram em parte o efeito de tornar Herzog uma personalidade pública e enquadrar o personagem como um ícone da resistência ao regime através do lugar de referência que ele passou a ocupar na história do jornalismo.

Moraes (2007, p. 58) problematiza esse empreendimento em torno da memória de Herzog ao questionar por que só a sua morte suscitou o engajamento das instituições e grupos ligados à defesa das liberdades democráticas e, em menor grau, dos meios de comunicação, enquanto as do operário Manuel Fiel Filho e do policial militar da reserva José Ferreira de Almeida tiveram pouco ou quase nenhuma visibilidade¹⁸. No seu entender, essa diferença infligia nos modos como as lutas por cidadania foram atravessadas por certas divisões de classe. Para ele, os princípios normativos da liberdade faziam parte de uma herança cultural e política de grupos engajados da classe média da cidade de São Paulo. Os valores e os hábitos do operariado pareciam mais conectados aos princípios normativos da igualdade, centrados nos direitos sociais, à moradia e ao trabalho.

Este tipo de distinção acabou ganhando reforço na questão das fotos. A que divulgava o suposto suicídio de Herzog, enforcado com as pernas dobradas, gerou intensa repercussão. Para alguns autores (MAIA e LELO, 2014,

TV Cultura" (Dantas, 2012, p. 8-97).

17 Entre eles, os livros: *A Sangue Quente, a morte do jornalista Vladimir Herzog*, de Hamilton Almeida Filho, 1978; *Dossiê Herzog, prisão, tortura e morte no Brasil*, de Fernando Pacheco Jordão, 1979; *Vlado Retrato da morte de um homem e de uma época*, de Paulo Markun, 1985; *Vlado Herzog, o que faltava contar*, de Truji Landau, 1986; *Meu querido Vlado - a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*, de Paulo Markun, 2005; o documentário *Vlado, Trinta anos depois*, de João Batista de Andrade, 2005; a música *O Bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, 1979. Para mais, ver Berger (2006) e Maia e Lelo (2014).

18 José Ferreira de Almeida era tenente reformado da PM de São Paulo, diretor do clube dos oficiais da reserva e acusado de pertencer ao PCB. Foi assassinado no DOI-CODI em agosto de 1975 (Ver: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/jose-ferreira-de-almeida/>). Manoel Fiel Filho era operário metalúrgico, preso por distribuir o jornal Voz Operária do PCB e assassinado no mesmo lugar em janeiro de 1976. (Ver: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/manoel-fiel-filho/>).

p. 22) essa foto foi o estopim para os acirramentos dos ânimos no interior da sociedade em meados dos anos 1970 e um importante material simbólico, constantemente reutilizado em reportagens. Em 2012 a polêmica retornou à baila quando o fotógrafo Silvaldo Vieira declarou à *Folha de S. Paulo* que houve de fato manipulação na confecção do material¹⁹. No mesmo ano, porém, *O Estado de S. Paulo* publicou uma reportagem intitulada *A mesma cela, a mesma cena*, na qual constatava a similaridade das armações das fotos de Herzog e José Ferreira de Almeida, e questionava por que esta última, apesar de circular primeiro, foi incapaz de gerar qualquer tipo de comoção social²⁰.

Portanto, passados 40 anos da morte de Herzog podemos argumentar que ela continua sendo “vívda” (VOVELLE, 2004, p. 132), uma vez que esta “vivência” engloba a importância e o papel dos rituais midiáticos na reprodução de narrativas capazes de consolidar, perpetuar e consagrar um lugar privilegiado do personagem na História. Desta forma, parte significativa das narrativas sobre Herzog examinadas até aqui parecem ser compostas de testemunhos que replicam e exaltam as qualidades pessoais, profissionais e políticas do personagem em questão. Essa estratégia num primeiro momento funcionou como um freio às tentativas da ditadura militar em qualificá-lo como “terrorista” (MAIA e LELO, 2014, p. 26). Em um segundo momento, ela serviu para legitimar o papel dos interlocutores diante da responsabilidade de manter vivo o legado político e profissional da geração de jornalistas a qual pertencem²¹. Na atualidade, estes dois movimentos convergiram com outras iniciativas individuais e institucionais cuja preocupação é manter viva a memória da “resistência democrática” e do combate ao autoritarismo.²² É dentro

19 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/24012-o-instante-decisivo.shtml> Acesso em: 16 nov. 2015.

20 Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-mesma-cela-a-mesma-cena-imp,-952132>. Acesso em: 16 nov. 2015.

21 Isto parece ficar claro no documentário de João Batista *Vlado 30 anos depois*, onde testemunham sobre Vlado, Diléia Frates, Paulo Markun, Fernando Moraes, Rodolfo Konder, Miguel Urbano, Dom Evaristo de Moraes além, é claro, Audálio Dantas. No programa Roda Viva em comemoração aos 40 anos da morte de Herzog, Dantas é figura central do debate e os entrevistadores são Ricardo Kotscho, Aluísio Nunes, Marco Antônio Rocha, Juca Kfoury, Sérgio Gomes da Silva e Marcelo Bayrão. Em ambos os casos, todos foram em maior ou menor grau protagonistas dos eventos associados à morte de Herzog.

22 O livro *A Memória de Todos Nós*, do escritor Eric Nepomuceno, explicita bem este panorama. Do ponto de vista institucional temos, por exemplo, os portais Memórias da Ditadura (memoriasdaditadura.org.br) e o Memorial da Democracia (memorialdademocracia.com.br) respectivamente do Governo Federal e do Instituto Lula. Além deles foi criado também o Memorial de Resistência de São Paulo (www.memorialda-resistencia.org.br/memorial/).

desse “boom” da memória que emergiu um “novo” empreendedor engajado na manutenção e consolidação do legado de Herzog.

De jornalista a ícone da democracia: a memória que se faz história

O Instituto Vladimir Herzog (IVH) foi criado em 2009 por familiares e um grupo de ex-amigos e colegas do jornalista. Sua principal proposta é “celebrar a vida de Vladimir Herzog”, através de ações que “reforcem os valores da democracia”, contribuam para “reflexão e produção de informação” e que garantam o “Direito à Justiça e o Direito à Vida”. Três pilares visam sustentar o projeto: preservar, construir e compartilhar. O foco do trabalho do Instituto se dá na História do Brasil a partir do golpe de 1964 e tem como centro de referência “a própria história do jornalista Vladimir Herzog”.²³

Atuando a partir de uma frente ampla composta por seis “Unidades de ação”²⁴ o Instituto vêm trabalhando na articulação de diversas atividades culturais e educativas junto a outros setores da sociedade civil. Ainda no ano de 2009 passou a fazer parte da organização do “Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos”. Lançou também projetos significativos voltados à memória do jornalismo brasileiro, como o livro *As capas desta história* (2011) que culminou posteriormente no projeto “Resistir é preciso”.²⁵

Um dos empreendimentos que tem despendido esforço significativo por parte do Instituto para manter viva nas novas gerações o compromisso do jornalista com a democracia e os direitos humanos é o projeto “Vlado Educação”. Com ações direcionadas do ensino básico ao superior, o projeto tem como objetivo tratar de temas que “decorrem naturalmente da pessoa que foi Vladimir Herzog, do protagonista importante que ele se tornou na História de nosso País e dos valores que representa: os Direitos Humanos, a História recente do Brasil e o Jornalismo”.²⁶

Desde 2012, o projeto vem desenvolvendo palestras, promovendo debates e articulando a produção de conteúdos para serem utilizados sobre o

23 Disponível em: <http://vladimirherzog.org/o-instituto/> Acesso em: 22 nov. 2015.

24 “Amigos do Vlado”; “Vlado proteção aos jornalistas”; “Vlado educação”; “Vlado prêmios”; “Vlado editora”; “Vlado projetos especiais”. Para mais: <http://vladimirherzog.org/unidades-de-acao/>

25 Para mais sobre os projetos do Instituto, consultar: <http://vladimirherzog.org/o-instituto/preservar/>

26 Disponível em: www.vladimirherzog.org/vlado-educacao/o-vlado-educacao/ Acesso em: 28 nov. 2015.

tema em sala de aula.²⁷ É decorrente destas iniciativas que fora lançado, em 2014, o acima citado “Memórias da ditadura”, uma parceria do Instituto com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e a Secretaria de Direitos Humanos do Governo Federal. O espaço é considerado a “maior referência na web sobre a ditadura militar” – segundo o próprio site - e voltado prioritariamente para o público jovem com links interativos produzidos com o apoio de educadores.

O Instituto adentra o ano de 2015, portanto, como um órgão ativo na luta pela articulação e propagação de políticas de memória sobre a ditadura militar no Brasil, em especial as referentes à “resistência” dos jornalistas e seu papel na luta pela redemocratização do país ao longo do período. Impulsionado também pela ampla carga memorialista decorrente das efemérides dos 50 anos do golpe e dos trabalhos articulados pela Comissão Nacional da Verdade, os últimos anos foram responsáveis pelo surgimento de uma série de novos debates, publicações editoriais e eventos relacionados às efemérides.²⁸

Neste contexto é lançada a campanha “Vladimir Herzog 40 anos: de jornalista a ícone da democracia”. Composta por uma série de atividades promovidas pelo Instituto e entidades parceiras para rememorar os 40 anos da morte do jornalista, “episódio que marca o início da derrocada do regime totalitário e da construção da democracia brasileira”²⁹, a campanha se concentrou ao longo das últimas semanas de outubro de 2015 na celebração deste “aniversário”. Como parte do calendário da efeméride foi realizada, no dia 20 de outubro, a cerimônia de entrega da 37ª edição do “Prêmio Vladimir Herzog” e do “7º Prêmio Jovem Jornalista Fernando Pacheco Jordão”, bem como o relançamento do livro *Meu querido Vlado: história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*, escrito pelo jornalista Paulo Markum em 2005.

As comemorações contaram também com o lançamento de *Um menino chamado Vlado*, obra voltada para o público infante juvenil. Escrito pela

27 Conteúdos acompanhados e incentivados diretamente nas “Escolas Vladimir Herzog”, duas instituições, uma municipal e outra estadual, que levam o nome do jornalista em São Paulo.

28 Em fevereiro de 2012, conforme já mencionamos, a *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria que reacendeu as discussões sobre o caso de Vladimir Herzog, quando o jornal localizou Silvano Leung, o fotógrafo responsável pela icônica foto do suposto suicídio de Herzog. Na esteira das novas repercussões sobre o caso, e por iniciativa da Comissão Nacional da Verdade, a família de Herzog recebeu em 2013 um novo atestado de óbito, retificando oficialmente a morte por suicídio que constava no documento anterior. Para mais sobre as recentes repercussões do caso de Herzog, consultar Dias (2015).

29 Para mais, consultar: <http://vladimirherzog.org/vlado40anos/> Acesso em: 23 nov. 2015.

historiadora Marcia Camargos e publicado pela editora do Instituto o livro tem o intuito de explicar a ditadura militar brasileira às novas gerações através de episódios focados na própria vida de Herzog. Além disso, foi criada uma campanha na internet para buscar parceiros interessados no financiamento da tradução e publicação de um livro, lançado originalmente na Itália, que conta sob a narrativa da História em Quadrinhos a vida do jornalista. O livro *Vlado – O Brasil dos Protestos de Ontem aos de Hoje* perpassa desde a fuga da família Herzog na Europa da II Guerra às recentes manifestações de julho de 2013 no Brasil, “como se o destino do Vlado estivesse traçado desde antes de seu nascimento. Como se um cordão histórico de violência o alcançasse no Brasil como o último elo de uma predestinação.”³⁰

É possível perceber como as comemorações estavam articuladas em uma série de “empreendimentos” que não se limitavam à propagação da memória do jornalista mas, acima de tudo, buscavam ampliar uma rede de narrativas que as legitimassem como história às gerações futuras. Paralelamente, foi realizada no dia 25 de outubro uma cerimônia inter-religiosa na praça da Sé em São Paulo, em memória ao ato ocorrido no mesmo local, em 31 de outubro de 1975, dias após a morte do jornalista. Um episódio que, segundo o IVH, “marcou o início da queda do regime da ditadura e a restauração da democracia”. Sua rememoração, 40 anos depois, tinha o objetivo de “celebrar a memória de Vladimir Herzog, que continua a representar a democracia e a liberdade de expressão.”³¹

O ato de comemorar, de acordo com a historiadora Helenice Rodrigues da Silva (2002, p. 432) consiste em reviver, de forma coletiva, “a memória de um acontecimento considerado como ato fundador”. Nas comemorações se

30 O site do projeto afirmava, partilhando dos discursos que já apareceram aqui muitas vezes, que “[...] O episódio da morte de Vladimir Herzog marcou, na história do país, a derrocada do regime totalitário e o início da reconstrução da democracia brasileira. O Instituto Vladimir Herzog acredita que esse episódio e a história de vida do jornalista, tão importantes na história do Brasil, merecem ser conhecidos por mais pessoas e formas diferentes de contar essa história, como uma história em quadrinhos, são um meio eficiente de promover isso. Por meio de uma HQ, será possível levar essa história, por exemplo, para crianças, jovens e colocar, de uma maneira diferente, inovadora e artística, esse conteúdo dentro de bibliotecas e salas de aula.”. Disponível em: https://www.catarse.me/vlado_hq Acesso em: 30 nov. 2015. O projeto, já encerrado, não chegou a lograr êxito. Contando com 13 apoiadores, arrecadou um valor de R\$ 1.270, apenas 4% da meta total, prevista em R\$ 30 mil.

31 Disponível em: <http://vladimirherzog.org/catedral-e-praca-da-se-recebem-cerca-de-800-cantores-para-celebrar-a-historia-de-vladimir-herzog/> Acesso em: 23 nov. 2015. É importante citar que um dos autores esteve presente “in loco” na praça da Sé acompanhando a cerimônia. A análise que segue está baseada nesta observação.

encontram e confluem o passado da história e o presente da memória que, celebrada, “sacraliza” os grandes valores e ideais de uma comunidade, portando-se ao devir. Chegando ao presente quase que de forma mítica, como espécie de consenso, a utilização seletiva da memória, pelo constante uso das comemorações pode, no entanto, evidenciar o sintoma de sua possível fragilidade. Ricoeur (2007) afirma que o “dever” de memória se encontra em um de seus níveis ético-políticos e pode passar do bom uso ao abuso, a partir do momento em que esta age de modo imperativo (“você não esquecerá”, “você deve lembrar-se”) A lembrança atuaria aqui como uma tarefa a se cumprir, uma obrigação moral e política, transformando a memória em um projeto. O dever de memória atuaria como um “dever a outros” em sua ideia de justiça que, ressalta o autor, não está relacionado às manipulações ideológicas ou aos usos de discursos do poder mas, “de modo mais sutil, no sentido de uma direção de consciência que, ela mesma, se proclama porta-voz da demanda de justiça das vítimas.” (RICOEUR, p. 102) ³²

Buscando no passado uma legitimidade histórica que permitisse consolidar a memória no tempo, a celebração promovida pelo Instituto foi uma das ferramentas que procurou (re)construir, em um presente particular, a imagem do jornalista como “ícone da democracia.” Para se inscrever em uma continuidade, o ato promoveu-se a partir de marcas e pontos comuns que se instalaram como espécie de “rituais”. O evento, sob o nome de “Vladimir Herzog 40 anos. Lembrar é preciso, respeitar é preciso, cantar é preciso” teve início com um *flash mob* baseado na aglomeração dos presentes em frente à catedral e que, de forma “espontânea”, adentraram a Igreja sob o coro de “Pra não dizer que não falei das flores”, icônica canção da resistência política na época da ditadura, de autoria de Geraldo Vandré. Desta forma, evocava-se a lembrança do acontecimento como algo sacralizado, uma memória partilhada por narrativas “míti-

32 Esse discurso de um “dever” de memória se tornou perceptível na ocasião da reativação do Cineclube Vladimir Herzog, criado pelo Sindicato dos Jornalistas de São Paulo no final da década de 1970 e que ficara praticamente 30 anos em inatividade. “Você tem um compromisso com a democracia e com a verdade”, afirmava uma das chamadas para a reinauguração do clube, que fora reativado no último dia 24 de novembro de 2015, com a exibição do documentário *Vlado, 30 anos depois*, de João Batista de Andrade. De acordo com o Sindicato, a conjuntura atual presenciada por manifestações pedindo intervenções militares e a volta da ditadura exigia uma “tomada de posição clara” e o Cineclube Vladimir Herzog, “pelo próprio nome”, já assumia abertamente sua luta pela democracia. Disponível em: www.sjsg.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5879&catid=5879&Itemid=1 Acesso em: 29 nov. 2015.

cas” que se imbricavam àquele passado, relacionando-o à identidade do jornalista em seu papel ativo nos embates contra o regime e a “resistência” política.

Como bem afirma Connerton (1999, p. 49), as imagens do passado são transmitidas e conservadas de forma mais efetivas através de performances ritualizadas, onde as narrativas mitificadas, mais do que contar uma história, se tornam um “culto encenado”, um “rito estabelecido e representado”. Rituais são, portanto, atividades orientadas por normas e é a partir de “atos de transferência” comuns que recordamos em conjunto. A própria idéia do *flash mob*, termo que define aglomerações “espontâneas”, mas em verdade previamente combinadas e orientadas, evidencia como o ritual foi utilizado na partilha de pontos comuns de referência.

O ato seguiu dentro da Igreja como uma encenação dos tempos idos, partilhando dos mesmos marcos de referência de 40 anos atrás. Reportando-se às figuras de Dom Paulo Evaristo Arns, D. Helder Câmara, do rabino Henry Sobel e do pastor presbiteriano Jaime Wright, além, obviamente, dos familiares e do próprio jornalista Vladimir Herzog, o ritual, com exceção da fala de seu filho Ivo Herzog logo no início do ato, pouco se dirigiu efetivamente ao presente. Celebrou-se um ato ecumênico em favor da liberdade democrática, “pela paz, pela vida e contra a violência”, seguido de um concerto composto por canções marcos da resistência política durante a ditadura militar, como *O bêbado e o equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc e *Calabouço*, de Sérgio Ricardo.

Para que de fato se ancorem no presente de forma significativa, os rituais devem se pautar sob atos já formalizados em determinados grupos e que tendem a se estilizar pelos estereótipos e repetições. Nestes casos, os atos expressivos são deliberadamente celebrados e reivindicam uma continuidade com o passado, um passado que, suficientemente elaborado, pode ser incluído no presente de forma mais ou menos invariável. Lidos como uma espécie de “texto coletivo simbólico” os rituais formalizam-se por atos discursivos que são executados “pela enunciação de certas palavras prescritas”. Assim, os enunciados, mesmo que produzidos por seus atores, já se encontram “codificados num cânone, podendo por isso ser repetidos com exatidão. Aquilo que é referido no enunciado canônico é referido em sequências de palavras e de actos que, por definição, já foram realizados antes” (CONNERTON, 1999, p. 66-67).

Quando o ato proposto pelo Instituto, centrado na figura de Vladimir Herzog, evoca as mesmas imagens, palavras e gestos de 40 anos atrás, ainda mais no tom imperativo do “é preciso” lembrar, percebemos como o “dever” de memória procurou ficar incrustado no acontecimento. É pela morte que se criava uma nova vida, reconstruída nos embates políticos da memória. Utilizando-a como um projeto, o Instituto legitimava não apenas a imagem particular de um jornalista que é elevado ao devir, mas de toda a comunidade de um grupo que pretendia se constituir na imagem deste “ícone” da resistência democrática. Assim, os agentes que evocavam o personagem dão sentidos a um passado que se faz presente a partir de um ato fundador. “Somos todos Herzog”, somos todos, portanto, “ícones da democracia”, e é preciso que todos os presentes lembrem, celebrem esta memória a partir do ritual que se deu pela “comemoração” da morte do jornalista.

Evidentemente que não devemos ignorar as condições históricas em que este dever de memória é requerido (RICOEUR, 2007) e, como já alertamos, a utilização do passado no presente se dá sempre de forma seletiva, uma vez que nos “apropriamos” daquilo que queremos fazer lembrar em circunstâncias bem particulares. (BENJAMIN, 2012). É importante pensar como, de certa forma, a maior proliferação de políticas de memória impulsionada pelos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade acarretou uma nova força à construção da memória do jornalista e sua imagem como um ícone da resistência democrática. Em 2012, junto a uma série de outras subcomissões locais que auxiliariam os trabalhos da CNV, foi criada a Comissão da Verdade Vladimir Herzog da Câmara Municipal de São Paulo. Como parte também das efemérides dos 40 anos da morte do jornalista, o relatório final da referida Comissão foi entregue em uma solenidade especial na Câmara, no dia 26 de outubro de 2015. Na ocasião, foram prestadas homenagens a personalidades que se destacaram na defesa das liberdades democráticas e na luta contra a ditadura, em especial a Clarice Herzog.

A Comissão Municipal ainda foi a responsável pela instalação e inauguração da Praça e Memorial Vladimir Herzog, em 25 de outubro de 2013. Situado na Rua Santo Antônio, logradouro localizado atrás do Palácio Anchieta, na cidade de São Paulo, o memorial contém um mosaico de 6 metros que

reproduz o quadro *25 de Outubro* de Elifas Andreato, obra que está localizada no Sindicato dos Jornalistas do Estado. Em seu relatório final, afirmou a Comissão que “uma forma de cultuar martirizados é construir-lhes memoriais. O impacto visual de suas formas é um brado que conscientiza. [...] O memorial homenageia, dá tributo à coragem e ao sacrifício dos que ousaram resistir.” (SÃO PAULO, 2015, p. 398)³³

Da mesma forma, a Comissão da Verdade dos Jornalistas, instituída pela FENAJ (2015), procurou cultuar seus mártires. Em seu relatório final, citava que se sentia “segura” em afirmar que os jornalistas brasileiros “se colocaram no front de resistência à ditadura desde o primeiro momento” e que, mesmo diante de censura, “buscaram formas alternativas de informar os brasileiros sobre as contradições do regime” (FENAJ, 2015, p. 254). Dentre as recomendações sugeridas pela Comissão está a proposta de que os “órgãos competentes” transformem a sede do Sindicato destes jornalistas em um “lugar de Memória e Consciência da cidade de São Paulo”, onde deverão ser instaladas duas placas junto ao Auditório Vladimir Herzog: “uma demarcando este espaço como fórum de resistência dos jornalistas e da sociedade civil durante a ditadura de 1964-1985” e outra “contendo uma réplica do manifesto assinado por 1004 jornalistas, em 1975, pedindo esclarecimentos sobre as circunstâncias da morte do jornalista Vladimir Herzog” (FENAJ, 2015, p. 255).

É interessante pensar como o trabalho destes empreendedores tem sido fundamental para cristalizar a memória da comunidade jornalística como um todo. Pela imagem de Herzog, legitimam assim o papel de seus próprios pares. Desta forma, o jornalismo – e não apenas o jornalista – se torna o ícone da democracia e da resistência à ditadura. Recorrendo novamente a Jelin (2002), podemos afirmar que o trabalho de transformar sentimentos pessoais em significados coletivos e públicos é um processo sempre aberto e ativo, mesmo após lembranças terem sido “depositadas” fisicamente em monumentos e memoriais. Para além das efemérides, a questão é pensar que estes empreen-

33 A mesma praça foi “reinaugurada” no dia 26 de outubro de 2015 como mais uma das cerimônias e atividades promovidas pelo Instituto Vladimir Herzog para celebrar a memória do jornalista. A reinauguração do espaço, apenas dois anos após sua construção, evidencia de forma clara o papel destes atores como “empreendedores” de uma memória que, politicamente, pretende ser constantemente reatualizada e que ganhou com as comemorações um impulso significativo.

dedores se empenharam em um processo de criar marcas, espaços e lugares de memória que se inscreveram de forma mais estrita à materialidade destas lembranças. Mas este parece ser um trabalho que não se esgota, vivendo constantemente um inglório embate contra as vicissitudes do tempo.

Considerações Finais

Aqui é importante retomarmos nosso argumento de que todo o esforço dos empreendedores de memória se deu em orientar a militância e o trabalho jornalístico de Herzog dentro de um quadro de referência capaz de transformá-lo num mito. Para Gramsci (2000, p. 13-19), o mito é a exemplificação de uma ideologia política que não é uma utopia nem um raciocínio doutrinário. Ela tem um aspecto funcional ao atuar como uma fantasia concreta, despertando e organizando o consenso, formando a vontade coletiva de um povo antes disperso e apático por estar preso a crenças sem importância para a ação política. Tal ideologia pode se tornar um fato social através das narrativas apaixonadas que descrevem as ações dramáticas de um personagem como o *condottiero* no *Príncipe* de Maquiavel. As façanhas descritas, ao serem lembradas, são capazes de ativar os desejos e sentimentos de um grupo, capaz de se identificar com o personagem por ele simbolizar um comportamento heróico e profético.

Os jornalistas, assim como um grupo de nacionalistas ardorosos ou revolucionários vigorosos dispostos a morrer pela sua crença, também formam uma comunidade cultural. Por isso necessitam dos seus mitos para desenvolver certo espírito de coesão e identidade. O protagonismo de determinados indivíduos e eventos vividos por eles são postos nas narrativas num patamar capaz de alcançar os ideais mais sublimes, envolvendo momentos gloriosos que devem perdurar na memória social. As narrativas vão forjar os símbolos e estes os parâmetros, os quadros de referência da boa e da má ideologia, do bom e mau jornalismo. É neste sentido que os trabalhos dos empreendedores de memória são fundamentais. Não se trata deles inventarem um personagem. Trata-se de compreender a importância estratégica de Herzog para acentuar a noção de resistência dentro de uma prática jornalística “antiga” como referência para a atual. A pergunta básica é: resistir a quê? Não estamos num regime democrático?

É preciso entender que Herzog tornou-se não apenas o ícone da resistência à ditadura, mas também o de uma geração de jornalistas cuja autoridade como narradores reside no protagonismo que tiveram no passado. Por isso, a

construção do personagem envolveu o engrandecimento de suas virtudes e a minimização de suas fraquezas. Ao afirmarem que Herzog atuava nos “limites das condições” exigidas nos anos 1970, os empreendedores não apenas valorizavam o indivíduo, mas o próprio jornalismo praticado naquela época. Em suma, operavam uma distinção fundamental para distinguir as gerações de jornalistas aos quais estavam associados das outras. Ao dar o seu depoimento para o Instituto Vladimir Herzog, Ricardo Kotscho afirmou: “mudou o caráter da profissão. O jornalismo exercido por Vlado era um instrumento de lutas, mudanças, avanços sociais, conquistas populares, compromissos éticos.”³⁴ O jornalismo, então, hoje, é o que? Para esse trabalho, o importante foi pensar estas disputas travadas entre o passado e presente da prática jornalística. Nessa tessitura temporal, mitos e ritos, memória e história se realimentam constantemente nas arenas simbólicas das disputas políticas que atravessarão as futuras gerações de jornalistas.

Referências

- ALBUQUERQUE, A.; ROXO, M. “Preparados, Leais e Disciplinados: Jornalistas Comunistas e a adaptação do modelo de jornalismo americano no Brasil”. *E-Compós*, v. 9, agosto de 2007.
- ARAÚJO, M. P. N. “Lutas Democráticas contra a Ditadura”. In: REIS, D. A. e FERREIRA, J. *As Esquerdas no Brasil*. v.3. Revolução e Democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ALMEIDA FILHO, H. *A Sangue Quente, a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBOSA, M. C. “Imprensa e Golpe de 1964: entre o silêncio e lembranças de fatias do Passado”. *Estudos em Jornalismo e mídia*. v. 11, n. 1, jan-jun, 2014.
- BECKER, H. S. *Outsider: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, W. “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. In. *Obras Escolhidas* v.1, São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGER, C. “Memória enquadrada: 30 anos se passaram e Vlado segue morrendo”. *Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*. SBPJOR: Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- BIRD, E. & DARDENNE, R. “Mito, registro e “estórias”: explorando as qualidades narrativas das notícias”. In: TRAQUINA, N. *Jornalismo: questões, teorias e estórias*.

34 Disponível em: <http://vladimirherzog.org/quem-era-vlado-por-ricardo-kotscho-texto-escrito-no-ano-2000/>. Acesso em: 26 nov. 2016.

Lisboa: Vega, 1993.

CONNERTON, P. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

DANTAS, A. *As Duas Guerras de Vlado Herzog*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Nosso medo, nossa coragem, nossa fé”. *Unidade*. Órgão Oficial do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo. Ano 1, nº 4. Novembro de 1975, p. 3.

DIAS, A. B. “Herzog re(a)presentado: notas sobre memória, narrativa e ‘acontecência’”. *Anais do XXIV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. COMPÓS: Brasília, UnB e UCB, 2015.

EDY, J. *Troubled Pasts: news and the collective memory of social unrest*, Philadelphia, PA: Temple University Press, 2006.

FENAJ. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade dos Jornalistas*. Pela memória, pela verdade dos jornalistas brasileiros - 1964 a 1985. FENAJ, 2015.

GRAMSCI, A. “Breves Notas sobre a Política de Maquiavel”. In. *Cadernos do Cárcere*. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JELIN, E. *Los trabajos de lamemoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

JORDÃO, F. P. *Dossiê Herzog*. Prisão, tortura e morte no Brasil. São Paulo: Global Editora, 2005.

KITCH, C. “Anniversary Journalism, Collective Memory, and the Cultural Authority to Tell the Story of the American Past”. *The Journal of Popular Culture*, v. 36, p. 44–67, 2002.

LANDAU, T. *Vlado Herzog, o que faltava contar*. Petrópolis: Vozes, 1986.

LE GOFF, J. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

MANNHEIM K. “O problema sociológico das gerações”. In. FORACCHI, M. M. (org). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

MARKUN, P. (org.) *Vlado*. Retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Meu querido Vlado*. A história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MAIA, M. R.; LELO, T. V. “A Morte de Vladimir Herzog: narrativas do trauma na memória coletiva”. In. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 11, n. 1, p. 21–33, 2014.

MORAES, M. S. *O ocaso da ditadura: caso Herzog*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2006.

_____. “Memória e Cidadania: As Mortes de V. Herzog, Manuel F. Filho e José F. de Almeida”. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. A. (orgs). *Desarquivando a Ditadura: Memória e Justiça no Brasil*. v.1. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2007.

- MOTTA, R. P. S. “O MDB e as Esquerdas”. In: REIS, D. A. e FERREIRA, J. (orgs). *As Esquerdas no Brasil*. v. 3. Revolução e Democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. N. 20. São Paulo: Educ, 1993.
- OS DIAS de outubro. *Unidade*. Órgão Oficial do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo. Ano 1, nº 4. Novembro de 1975, p. 7.
- POLLAK, M. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- “PT, quem carrega esta bandeira”. *Unidade*, nº 40, fevereiro de 1979, p. 17.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- ROXO, M. *Companheiros em Luta: a greve dos jornalistas de 1979*. Niterói, RJ: EDUFF, 2013.
- SÁ, A. *O Jornalista Brasileiro*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.
- SACRAMENTO, I. *Depois da Revolução, a Televisão*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- SANTANA, M. A. “Política e História em Disputa: O Novo Sindicalismo e a Ideia de Ruptura com o Passado”. In: RODRIGUES, I. J. (org). *O Novo Sindicalismo vinte anos depois*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SÃO PAULO (SP), Câmara Municipal. *Relatório da Comissão Municipal da Verdade: Vladimir Herzog 2013/2014/ Câmara Municipal de São Paulo*; presidente da Comissão Gilberto Natalini; Vice-Presidente da Comissão Juliana Cardoso; relator Mário Covas Neto. - São Paulo: CMSP, 2015.
- SILVA, H. R. “Rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 425-438, 2002.
- SOREL, G. *Reflexões sobre a Violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- VOVELLE, M. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- ZANDBERG, E. “The right to tell the (right) story: journalism, authority and memory”. *Media, Culture & Society* January v. 32, p. 5-24, 2010.
- ZELIZER, B. *Covering the body: the Kennedy assassination, the media, and the shaping of collective memory*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1992.

O TEATRO DA MEMÓRIA DA MORTE NO FUNERAL DO DITADOR ANTÓNIO DE OLIVEIRA SALAZAR¹

Rodrigo Lacerda²

Apesar de, nas sociedades contemporâneas, a morte ser um tema privado e exclusivamente relevante para a família e amigos mais próximos (ARIÈS, 2000 [1977]), o falecimento de alguns pessoas, como Princesa Diana, Hugo Chávez e Nelson Mandela, tendem a transformar-se em eventos mediáticos (DAYAN; KATZ, 1999 [1994]) saturados em imagens. Recorrendo aos trabalhos de Robert Hertz (2004 [1907]) e de Maurice Bloch e Johnathan Parry (1999 [1992]), propus durante a minha pesquisa que a morte de uma destas individualidades, que são considerados pelo Estado, população e media como simbolicamente importantes, significa uma ruptura na estrutura de uma comunidade. Nesse sentido, os rituais fúnebres podem ser compreendidos como um momento da acção reparadora do modelo de drama social de Victor Tur-

1 Este texto parte da minha tese de mestrado, *A Morte de um Ditador: O Visual e o Olhar no Funeral de António de Oliveira Salazar*. Gostava de agradecer aos meus orientadores, Professores José Neves e Catarina Alves Costa, pelo seu precioso apoio e sugestões.

2 Co-realizou, com a antropóloga Rita Alcaire, os documentários *Filhos do Tédio* (2006), *O Pessoal do Pico Toma Conta Disso* (2010), *Um Quarto no Éter* (2011), *Filarmónicas da Ilha Preta* (2011) e, em co-produção com a RTP, *Das 9 às 5* (2011). A título individual, realizou *Pelos Trilhos do Andarilho - Ao Encontro de Ernesto Veiga de Oliveira* (2010) e *Thierry* (2012). Trabalhou na área da pós-produção para cinema e publicidade no Reino Unido e Portugal e colabora regularmente com associações culturais relacionadas com as artes performativas e música. Coursou o mestrado em Antropologia, especialização Culturas Visuais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e, actualmente, está a realizar o doutoramento em Antropologia na mesma faculdade sobre as relações entre património e cinema indígena no Brasil. E-mail: rodrigolacerda@me.com

ner (1974) ou, numa perspectiva mais ocidental, como um teatro da memória (SAMUEL, 1994), que avalia, através de um processo em parte simbólico, a biografia do defunto, estabelecendo um novo papel social para este na memória colectiva da comunidade. A prolixidade de imagens - tema central da pesquisa - serve, portanto, para reproduzir o “olhar” sobre o ritual ao mesmo tempo que seleciona, sublinha e acrescenta os elementos considerados importantes pelos diversos agentes na construção da imagem a ser transmitida à nação, nomeadamente porque, tal como todas as performances da memória, aquela ocorre segundo a perspectiva, interesses e preocupações do presente.

Assim, com o intuito de compreender melhor este processo, optei por aprofundar um caso específico: o funeral de António de Oliveira Salazar - Presidente do Conselho de Ministros do Estado Novo em Portugal durante 36 anos. Para este estudo, pesquisei mais de 1000 fotografias publicadas em 40 jornais, que incluíram aqueles de maior distribuição (por exemplo, *Diário de Notícias* e *O Século*), assim como periódicos locais, desportivos e oposicionistas. Ademais, analisei a cobertura jornalística realizada pela televisão nacional (RTP), centrando-me numa reportagem que efectuou a síntese dos 4 dias do funeral. As abordagens metodológicas foram, contudo, diferentes devido às potencialidades diversas de cada suporte e à minha intenção de delinear duas perspectivas distintas, mas complementares, sobre o objecto.

No caso da imprensa nacional, pesquisei o modo como as imagens foram utilizadas para reproduzir as mitologias construídas por Salazar e o Estado Novo. Além disso, recorrendo às considerações de Luís Trindade (2006), analisei a própria página do jornal, especialmente as primeiras páginas, como uma unidade visual individual em que as fotografias, os títulos e os vários elementos gráficos se relacionam e contaminam produzindo um resultado que deve ser analisado como um item único. Neste caso, é de salientar que alguns periódicos que recorriam à cor optaram por imprimir a preto e branco durante alguns dias³ ou reduzir consideravelmente a cor⁴, produzindo aquilo que poderíamos denominar de “edição de luto”. Além disso, em quase todos os

3 *Comércio do Porto*, 28 Julho 1970, 29 Julho 1970, 30 Julho 1970; *Diário Popular*, 27 Julho 1970, 30 Julho 1970; *Mundo Desportivo*, 29 Julho 1970, 31 Julho 1970; *Diário do Norte*, 27 Julho 1970, 28 Julho 1970, 29 Julho 1970, 30 Julho 1970; *Diário do Sul*, 28 Julho 1970.

4 *A Bola*, 30 Julho 1970; *Norte Desportivo*, 30 Julho 1970.

diários de distribuição nacional, o evento preencheu mais de 50% da área da primeira página durante os quatro dias do funeral e, no caso do *Diário de Notícias* e *O Século*, a totalidade. Em algumas situações, a quantidade de texto foi reduzida e a primeira página assemelhava-se a um *poster* preenchido com fotografias e títulos laudatórios. No caso do *Diário de Notícias* de 28 de Julho de 1970, por exemplo, aquela era constituída por pouco texto, duas fotografias e vários títulos de diferentes tamanhos: “A morte de Salazar emocionou profundamente o país”; “Definitivamente na História”; “Amanhã, no ‘Diário de Notícias’: ‘Quarenta anos de História falarão por ele’ - Um editorial de Augusto Castro”; “Príncipe Perfeito”. Na edição de *O Século* de 31 de Julho de 1970, aquela secção do jornal era essencialmente composta por três fotografias do funeral, uma delas ocupando quase metade da página, e pelo título: “Da glória dos Jerónimos à humildade de Santa Comba Dão. Salazar reuniu-se a seus pais no cemitériozinho da terra onde nasceu e onde morará para sempre em campa rasa”. Como é possível identificar nestes exemplos, também recorri aos textos, especialmente legendas e títulos, uma vez que, como Roland Barthes (2009 [1982]) argumentou, a relação entre aqueles e a imagem pode ser de complementaridade, mas também de fixação. Neste caso, o texto possui a função de “(...) *fixar* a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos (...)”. (BARTHES, 2009 [1982], p. 34), isto é, direcionando ideologicamente a leitura polissêmica da imagem.

Por outro lado, a reportagem da RTP foi analisada recorrendo às teorias de Arnold van Gennep (1960 [1909]), Victor Turner (1974) e Don Handelman (1998 [1990]), no sentido de reflectir como aspectos do ritual foram seleccionados, representados e reconstruídos cinematograficamente. Os alinhamentos de emissão foram gentilmente cedidos pela RTP e também tive a oportunidade de visualizar algumas cassetes com o rótulo genérico “exéquias de Salazar” que, infelizmente, não se encontravam datadas, nem ordenadas. Assim, constrangimentos técnicos da emissão televisiva daquela época, deficiências de conservação e organização do arquivo e limitações financeiras e de disponibilidade de tempo impossibilitaram uma pesquisa intensiva daquelas imagens, levando-me a optar por uma reportagem⁵ de cerca de 30 minutos que

5 O filme foi emitido a 1 de Agosto de 1970 e encontra-se identificado no arquivo da RTP do seguinte modo: “Lisboa; Santa Comba Dão. Reportagem sobre o cortejo fúnebre de António de Oliveira Salazar

sintetiza os principais acontecimentos das cerimónias fúnebres públicas. Esta não possui som com excepção de dois breves momentos (um discurso de Salazar e uma alocução proferida por um Professor da Universidade de Coimbra durante o enterro), uma vez que, naquela altura, as imagens e o som de arquivo eram editados previamente e o *pivot* do serviço noticioso lia, em directo, o texto que acompanhava o filme que, porém, neste caso, não ficou preservado para a posterioridade.

Breve síntese do funeral de Salazar

Em Agosto de 1968, Salazar sofreu um acidente que, depois de quase um mês, se revelou grave e o obrigou a ser internado e operado. Durante várias semanas, o Presidente da República Américo Thomaz aguardou a sua recuperação, mas, após receber declaração médica de inaptidão, viu-se obrigado a nomear Marcello Caetano como novo Presidente do Conselho. O antigo ditador tinha, na altura, 79 anos e era Chefe do Governo desde 1932, tendo antes sido ministro das Finanças (1926, 1928-1932) da Ditadura Militar (1926-1933). Após quase dois anos de convalescência, em que alguns autores advogam que ele continuou a acreditar que era Presidente do Conselho, este faleceu na manhã do dia 27 de Julho de 1970. No primeiro dia, realizou-se um velório na residência de S. Bento restrito às personagens políticas e económicas mais importantes do país. Os repórteres só tiveram acesso na madrugada do dia seguinte, antes de o esquife ser transportado até à Assembleia Nacional na qual decorreu uma breve cerimónia fúnebre. A seguir, o corpo foi transferido para o Mosteiro dos Jerónimos onde esteve exposto ao olhar de milhares de visitantes durante dois dias. A 30 de Julho, realizaram-se as exéquias fúnebres com a forte presença de figuras ilustres da política, economia, Igreja e até do espectáculo (por exemplo, Amália Rodrigues) e alguns representantes diplomáticos de outros países. Por fim, o defunto foi transportado para a sua terra natal, a aldeia de Vimieiro, onde foi enterrado, a pedido de Salazar, numa campa rasa ao lado dos pais.

desde a Assembleia Nacional, à missa do corpo presente no Mosteiro dos Jerónimos e funeral no cemitério do Vimieiro, em Santa Comba Dão.”

O funeral de Salazar na imprensa portuguesa

Nos primeiros dias do funeral, a imprensa portuguesa publicou artigos biográficos extensos escritos há muito e, em termos visuais relativos às cerimónias fúnebres, centrou-se no corpo morto de Salazar e nos elementos que o circundavam. De facto, no início, existe um corpo. Morto. Inerte. Katherine Verdery (1999, p. 28) advoga que, “(...) as propriedades mais importantes de corpos, especialmente corpos mortos, é sua ambiguidade, multivocalidade ou polissemia. Restos mortais são concretos, mas protéicos: eles não têm um único significado, mas estão abertos a muitas leituras diferentes.” Assim, os defuntos possuem uma história de vida - um obituário - que pode ser mais ou menos manipulada consoante o presente político e a perspectiva daquele que a escreve. Nesse sentido, é relativamente fácil citar fora de contexto e colocar palavras nas bocas do defunto, rescrevendo, assim, a história. Além disso, a própria materialidade do corpo reforça a ilusão de que este possui um só significado quando, na realidade, ele é um referente para vários olhares e leituras. Por outro lado, todos nós possuímos corpos. E é através deles que sentimos o mundo. Esta auto-referencialidade enquanto símbolo estabelece uma ligação fenomenológica entre nós e o defunto que toca no âmago do ser. Tal como Malinowski (1988 [1984], p. 51) escreveu, “As emoções são extremamente complexas e mesmo contraditórias; os elementos dominantes, amor pelo morto e desprezo pelo cadáver, ligação ainda forte à personalidade que paira sobre o corpo e um horrível medo da coisa macabra que ficou, estes dois elementos parecem misturar-se e digladiar-se.” Por fim, a quietude do paradoxo de uma pessoa sem vida levanta questões filosóficas e religiosas irresolúveis sobre o nosso medo da morte e o significado das nossas vidas que nos posiciona num estado emocional de desassossego, temor e revelância. Assim Verdery (1999, p. 33) argumenta que, “Corpos mortos (...) têm propriedades que os tornam símbolos políticos particularmente eficazes. Eles são, portanto, um excelente meio para acumular algo essencial para a transformação política: capital simbólico.”

As imagens do corpo de Salazar apresentaram-no deitado em cima da cama, com os olhos fechados e as mãos entrelaçadas a um crucifixo de marfim, recorrendo ao imaginário do “morrer como dormir”. (ARIËS, 2000 [1977]) Apesar dos textos escritos tentarem sublinhar esta representação, mencionando, por

exemplo, a “serenidade absoluta” (*O SÉCULO*, 29 Julho 1970, p. 8) do defunto, as fotografias mostram antes um Salazar velho e corroído por um longo período de convalescença, obliterando a imagem do homem com poder ou do homem que se confundia com o poder. No sentido de explorar o potencial político do corpo morto, mas domesticando a polissemia de emoções enunciada por Malinowski, o defunto foi rodeado de itens simbólicos fortes que assentam em mitologias de fácil apreensão, como objectos religiosos, figuras políticas e o traje doutoral de Professor da Universidade de Coimbra. Alguns desses elementos serão, provavelmente, generalizáveis, apesar de outros serem específicos de determinado defunto ou, pelo menos, de um regime político. As roupas que envolviam o defunto parecem ser um factor relevante na maioria destas situações. Por exemplo, o General Carmona foi enterrado com o seu uniforme militar e Amália Rodrigues com um vestido negro e longo - imagem “tradicional” da fadista. No caso de Salazar, o traje doutoral de Professor da Universidade de Coimbra relaciona-se com a naturalização da hierarquização da sociedade nacional que, segundo Fernando Rosas (2012), era uma das bases políticas do Estado Novo. Além disso, Luís Reis Torgal (2009, p. 352) argumenta que:

O «Chefe» Salazar (...) obviamente que não se compara a Mussolini e muito menos a Hitler, nas características da sua personalidade, na sua prática política e mesmo na sua pose pública. Mas não se diga que não teve o seu carisma. Ele adveio-lhe exactamente da circunstância de Salazar ser um «professor universitário» e de, segundo as suas próprias palavras, se ter rodeado de professores universitários e até de afirmar que não era um político e de querer regressar à sua cátedra de Coimbra logo que pudesse.

A ascensão de Professor Universitário a Presidente do Conselho foi apresentada nos jornais como um percurso célere, sem sobressaltos e “natural”. Na página 8 da edição de 28 de Julho de 1970, do jornal *O Século*, o jornalista afirmava:

A ninguém escapava já, que o mestre de Coimbra, que dois anos antes acedera ao Governo como ministro das Finanças, se convertera, *iniludivelmente* no chefe da situação política criada em 1926. E de tal modo essa era a sua posição de facto, que o País recebeu, com *naturalidade* e sem surpresa, a sua ascensão ao cargo de Presidente do Conselho. (itálico meu)

A mesma ideia é encontrada em outros artigos e títulos de jornal, como, por exemplo, “A carreira do Prof. Dr. António de Oliveira Salazar de Catedrático em Coimbra a ministro das Finanças” (*DIÁRIO DE LISBOA*, 27 Julho 1970, p. 11) e “Uma vida de sacrifício e dedicação inteiramente consagrada ao serviço de Portugal”⁶ (*A VOZ*, 27 Julho 1970, p. 11). De facto, como podemos constatar, a propaganda salazarista reproduzida por alguns jornais sustenta-a num espírito (cristão) de “sacrifício”. No livro *Salazar, A Retórica da Invisibilidade*, José Gil analisou as narrativas ideológicas e propagandísticas construídas pelo antigo Presidente do Conselho através dos seus discursos, argumentando que o “espírito de sacrifício” era uma ideia recorrente e fazia parte de um enunciado que pretendia estabelecer paralelismos subtis entre os actos de Salazar e a história de redenção de Cristo:

(...) Salazar propõe diversas variantes do modelo narrativo da saga nacionalista, uma das quais assimila a história do regime à Paixão de Cristo. Se bem que esta variante surja raramente no discurso - sendo sugerida por algumas imagens, como ‘carregamos uma pesada cruz’, ‘subimos a colina da redenção’, ou mais explicitamente por comparações, alusivas ou imediatamente denegadas, entre Salazar e Cristo -, os seus temas característicos mantêm-se sempre presentes: o sacrifício e a salvação, as três etapas da lógica da salvação - desordem, negação da desordem através do sacrifício e do sofrimento, redenção e renascimento, nova ordem nacional. (GIL, 1995, p. 29)

Após a ascensão ao poder de Salazar, os jornais centraram-se nos feitos e obras do ditador, destacando a neutralidade de Portugal durante a II Guerra Mundial. Esta narrativa foi apresentada de um modo simples e esquemático, recorrendo a imagens do antigo Chefe de Governo, por vezes com pouco detalhe ou relativamente banais, que expandiram com significado ideológico através das legendas. A revista *Flama*, por exemplo, imprimiu uma pequena fotografia, na página 10 da edição especial de 27 de Julho, em que se

6 Legenda de uma fotografia da tomada de posse de Salazar enquanto ministro das Finanças, em 1928: “A efeméride inicial duma grande e maravilhosa carreira política - Quando em 27 de Abril de 1928 Salazar tomou conta da pasta das Finanças, dirigindo-se ao Chefe do Governo, general Vicente de Freitas, fez-lhe a seguinte declaração: «Não tem que agradecer-me ter aceitado o encargo, porque representa para mim tão grande sacrifício, que por favor ou amabilidade não o faria a ninguém. Faço ao meu País como dever de consciência, friamente, serenamente »” (*A Voz*, 27 Julho 1970, p. 11)

vê uma mulher abraçando emotivamente Salazar. O texto que a acompanha esclarece que, “Quando terminou a guerra, sem que Portugal se tivesse envolvido directamente, o Presidente do Conselho foi objecto duma manifestação de mulheres portuguesas.” É ainda de realçar que o antigo Chefe de Governo parece mais velho do que em outras fotografias da segunda metade da década de quarenta, sendo possível questionar se imagens mais ou menos genéricas não seriam utilizadas pela imprensa sem grande precisão ética.

Alguns jornais realçaram as obras realizadas pelo Estado Novo, destacando a ponte sobre o rio Tejo inaugurada em 1966, especialmente através de uma fotografia publicado por vários periódicos na qual se vê, do lado esquerdo, o caixão do antigo Chefe de Governo a ser transportado no desfile funerário e, do lado direito, uma placa a anunciar “Ponte Salazar”.⁷ De facto, através de processos de metonímia, metáfora e justaposição, a imprensa nacional associou frequentemente a Obra, o País e a Nação ao antigo ditador, sobrepondo e confundindo estas diferentes entidades, não só em termos visuais (bandeira a meia-haste e cobrindo o caixão, Mosteiro dos Jerónimos, Praça do Império), mas também nos textos e títulos de artigos, como por exemplo, “O homem que foi Portugal durante quarenta anos” (*Diário da Manhã*, 28 Julho 1970, p. 2-16), “Uma vida inteira dedicada à Nação” (*O Século*, 28 Julho 1970, p. 17), “A vida de Salazar na vida do País” (*Diário de Notícias*, 28 Julho 1970, p. 18-23). Várias destas relações são estabelecidas segundo a matriz histórico-propagandística do Estado Novo (RAMOS DO Ó, 1990) que exaltava os episódios do “passado glorioso e virtuoso” (especialmente, os denominados “Descobrimientos Portugueses”) e se apresentava como oposição à “desordem” (por exemplo, I República).

Por outro lado, e em aparente contradição com o acima exposto, algumas fotografias de Salazar no campo ou de elementos próximos a este mundo (por exemplo, a casa da sua família de agricultores na pobre aldeia de Vimeiro que foi reproduzida em vários jornais⁸) sublinham a ligação com o Portugal rural. Na verdade, esta relação permitiu-lhe conquistar uma certa estima entre

7 Rebaptizada de Ponte 25 de Abril após a Revolução de Cravos de 1974.

8 *Diário da Manhã*, 28 Julho 1970, p. 2; *As Novidades*, 28 Julho 1970, p. 4; *Flama*, 27 Julho 1970, p. 5; *O Século Ilustrado*, 1 Agosto 1970, p. 49; *Diário de Notícias*, 28 Julho 1970, p. 18; *Diário de Coimbra*, 28 Julho 1970, p. 6; *Correio do Minho*, 30 Julho 1970, p. 4.

a elite do Integralismo Português e, simultaneamente, construir um processo de identificação com a imagem arquetípica do Portugal campestre. Tal como Jorge Ramos do Ó (1990, p. 63) advoga, Salazar, “(...) dizendo-se banal fotocópia do comum dos seus compatriotas, legitimou afinal a sua preeminência absoluta.” Por isso, Torgal (2009, p. 301) adverte que, “(...) quanto mais se dá uma visão rural de Salazar (...) mais haverá tendência para criar um movimento de simpatia, que se transforma numa visão forte de honestidade (...)”. Esta construção simbólica associou-se à ideia de pobreza, humildade e integridade que era sustentada por imagens e gestos simbólicos do ditador, como os fatos pretos simples e sem condecorações, as “botas velhas cardadas” e a expressão do ditador enfaticamente reproduzida por Franco Nogueira (1977, p. 383) na sua biografia de Salazar: “No dia em que eu abandonar o poder, quem voltar os meus bolsos do avesso só encontrará pó.”

Em suma, a imagem do antigo Presidente do Conselho construída pela imprensa na altura do seu funeral apresentou-o como uma figura poliédrica e aparentemente contraditória: por um lado, Professor Universitário, envolto na bandeira nacional e com direito a cerimónias fúnebres no Mosteiro dos Jerónimos; por outro, “pobre, filho de pobres” e enterrado no “cemiteriozinho” do Vimeiro. Esta representação reflectia a propaganda do Estado Novo que, ao longo de quase meio século de duração, procurou, segundo Ramos do Ó (1990, p. 118), uma multiplicidade mitológica baseada, contudo, em narrativas simples, que lhe permitisse adaptar a diferentes contextos e audiências.

Outros elementos que encorajaram o corpo do defunto são comuns a várias ritualizações de Estado. O povo, símbolo polissêmico e fundamental da política desde o século XVIII-XIX (AGAMBEN, 2011), foi representado enquanto povo-nação nas fotografias muito gerais das grandes manifestações encenadas pelo Estado Novo e em que não é possível discernir a individualidade das pessoas. Simultaneamente, surge como classe social, pobre, mas digna, nos planos médios que enfatizam a emoção do funeral. Nos enquadramentos gerais em que se vêem alguns traços de identificação das pessoas, as legendas policiam a individualidade através de um processo de metonímia que nomeia alguns indivíduos como representantes de “todas as categorias sociais”, de várias cidades e de todo o país. Contudo, como já foi analisado por vários autores

(ver, por exemplo, PINNEY, 2011, p. 80), a ligação ontológica da fotografia ao real e o seu excesso de informação dificultam esta vontade política de abstração. Por exemplo, numa fotografia de *O Século* (31 Julho 1970, p. 11) vê-se o rosto de sete pessoas, em que uma das mulheres, de pano negro por cima da cabeça e lenço nas mãos que se aproximam num gesto de reza, chora em pranto. Apesar de os outros não expressarem qualquer emoção, a legenda tenta generalizar o sentimento da primeira: “Consternação e lágrimas nos rostos da gente beirã, que não faltou, nos caminhos de Santa Comba, a testemunhar o definitivo regresso do seu mais ilustre conterrâneo”. Assim, através do efeito de fixação da legenda e do *punctum* (BARTHES, 2012 [1980]) da mulher que chora, produz-se um efeito geral de larga tristeza entre a população que, quantitativamente, a imagem não reproduz.

Em oposição ao povo, surge a elite representada pelos políticos nacionais e internacionais, o clero e os militares. Enquanto que aquele é emotivo, estes são cerimoniosos, controlados, bem vestidos e em pose. O poder está sempre onde deve estar e nunca se descontrola ou mistura com as restantes pessoas. No caso em estudo, determinados elementos foram destacados, nomeadamente Marcello Caetano, Américo Thomaz e o Cardeal Cerejeira. Por outro lado, a Igreja e as forças armadas, uma presença ubíqua nas cerimónias fúnebres, raramente foram identificadas nas legendas e textos, sugerindo que a relevância e eficácia destes símbolos são tanto maiores quanto menos enunciados são o seu significante e significado. A presença destas duas entidades serviu como demonstração da sua subordinação ao Estado e, também, como forma de legitimação deste através da autoridade ideológico-religiosa da primeira e do poder bélico das segundas. De facto, os vários elementos que encorajam o defunto possuem um propósito dual: eles conferem prestígio ao corpo que se encontra num processo liminal de sacralização, mas este também prestigia aqueles.

Por fim, as críticas expressas pela imprensa oposicionista⁹ (extremamente controlada e censurada) tiveram que ser muito subtis e revelaram-se, principalmente, através da recusa do elogio laudatório, equiparando, implicitamente, o antigo Presidente do Conselho a uma pessoa comum. Por outro

9 Os periódicos oposicionistas mais importantes eram *Jornal do Fundão*, *Notícias da Amadora* e, principalmente, *República*.

lado, a *Vida Mundial* (31 Julho 1970), que era considerada uma revista de análise crítica, mas não necessariamente oposicionista, publicou uma edição extensa sobre o “Testamento Político de Salazar”. Recorrendo a uma linguagem o mais objectiva possível, este periódico questionou os limites do permitido pela censura, publicando textos sobre episódios incómodos para o regime e até fotografias de antigos opositores, como coronel Sousa Sias, Rolão Preto, Nórton de Matos, Humberto Delgado e Henrique Galvão.

Contudo, o elemento mais interessante desta crítica terá sido, porventura, Marcello Caetano. Por um lado, o novo Presidente do Conselho desde a queda de Salazar posicionou-se e pousou nas várias etapas das cerimónias fúnebres, provavelmente procurando obter algum do capital simbólico do funeral e do antigo Chefe do Governo numa altura em que a suposta abertura do regime (conhecida como “Primavera Marcelista”) chegava ao fim e a oposição interna e externa aumentava cada vez mais. Por outro lado, Marcello Caetano ter-se-á sentido tentado em utilizar mais esta oportunidade para marcar a diferença e a independência em relação ao seu antecessor. Esta faceta esteve mais explícita no discurso frio e envolto numa retórica elaborada e ambígua que proferiu na RTP e que foi transcrito em vários jornais. Num primeiro momento, Marcello Caetano enumerou as várias “conquistas”, que, contudo, não existiram “sem sombras”, do antigo Presidente do Conselho e concluiu esta parte enunciando que, “Para avaliar a obra de Salazar é preciso comparar o Portugal que ele recebeu ao assumir o governo com o Portugal que ele deixou”. Porém, após estas palavras, o Chefe do Governo acentuou subtilmente a crítica à mitificação de Salazar, questionando implicitamente a sua incorporação na memória colectiva da nação, e terminou o discurso com a frase repetida nos títulos de artigos de alguns jornais: “Ele foi, em toda a dimensão da palavra e em toda a dignidade da espécie - um Homem.” De certo modo, a atitude de Marcello Caetano durante o funeral do antigo ditador é representativa do paradoxo do marcelismo que procurou, simultaneamente, apoiar-se e demarcar-se do legado de Salazar. Como argumenta Torgal (2009, p. 624-625),

(...) mais do que Salazar, Marcello Caetano ficou, no fim do seu governo de seis anos, isolado, com ataques da «direita» e da «es-

querda». (...) O certo é que não conseguira dar qualquer passo significativo no sentido da «liberalização» do regime, nem conseguira recriar o Estado Novo por via de regresso a uma ideia de «revolução de direita», que (...) terá estado mais no seu horizonte ou na sua memória de político. Mas, isso seria impossível com o segundo poder que representou Américo Tomás e alguns ministros de Salazar que permaneceram durante o seu governo ou durante parte significativa dele.

Cobertura televisiva da RTP

A morte do antigo Presidente do Conselho foi anunciada numa edição especial do *Telejornal*, às 12h45, do dia 27 de Julho de 1970, seguida de alguns segundos de silêncio. A emissão normal do serviço noticioso acrescentou que tinha ocorrido uma reunião extraordinária do Conselho de Ministros na sequência da qual Marcello Caetano faria uma comunicação ao país. Este discurso, acima analisado, foi transmitido às 14h30 e repetido às 20h e 22h. À noite, o *Telejornal* abriu com um editorial de Vasco Teves, Chefe de Divisão de Programas de Informação e Actualidades, que citava alguns excertos do discurso de Marcello Caetano, e prosseguiu com a descrição do protocolo das cerimónias fúnebres (bandeira a meia-haste, luto geral, percurso do cortejo, etc.), uma reportagem sobre a deslocação do Chefe do Governo à antiga residência de Salazar, uma revista de imprensa e notícias sobre as repercussões da notícia no estrangeiro. Às 22h15, foi emitido o documentário *Salazar, uma Vida ao Serviço da Nação*, inserido numa estética propagandística sustentada em algumas das mitologias do Estado Novo já mencionadas. (CÁDIMA, 1996, p. 252-257)

No dia 28 de Julho, o serviço noticioso transmitiu imagens das celebrações fúnebres daquele dia - procissão até aos Jerónimos, protocolo dos turnos, leitura de mensagens de condolências, elogios fúnebres. A edição da noite concluiu com um plano da bandeira portuguesa acompanhada do hino nacional. No dia seguinte, a estrutura informativa foi semelhante com a excepção de transmissões em directo do Mosteiro dos Jerónimos - técnica rara na altura. O *Telejornal* da noite voltou a abrir com um editorial que aludiu indirectamente à guerra colonial e que sublinhou que Salazar foi um defensor das ideias do Ocidente: “(...) poderá afirmar-se, agora, que Salazar foi o Homem do

Ocidente. Pela forma clara, serena, mas sempre determinada como defendia a sua civilização. (...) Primeiro na Europa. Depois na Oceânia. Mais tarde, na África e na Ásia.” (citado em CÁDIMA, 1996, p. 256) O programa prosseguiu com excertos de discursos de Salazar, reportagens de Santa Comba Dão e da chegada das delegações estrangeiras, revista de imprensa e uma transmissão em directo dos Jerónimos. A edição concluiu, mais uma vez, com a bandeira e o hino nacional.

No dia da transferência do corpo de Salazar dos Jerónimos para Vimieiro e o seu enterro nesta localidade, a RTP iniciou a emissão às 9h45 com um directo relativo à chegada de Américo Thomaz ao aeroporto. Seguiu-se um noticiário com informação sobre as cerimónias fúnebres e a chegada das delegações estrangeiras. Posteriormente, realizou-se outra ligação directa de mais de três horas aos Jerónimos que incluiu a transferência do corpo para o comboio com destino a Santa Comba Dão. À tarde, procederam a mais um directo, desta vez do Vimieiro, durante o enterro de Salazar. Na edição da noite do *Telejornal* foram exibidas reportagens com o sumário das cerimónias fúnebres que decorreram naquela dia. O documentário sobre Salazar voltou a ser exibido nessa noite, por volta das 23h, concluindo o ciclo de luto da RTP. Nos dias seguintes, o tema ainda foi mencionado pelo serviço noticioso, nomeadamente referindo as repercussões da morte do antigo Presidente do Conselho na imprensa internacional, mas, tal como na imprensa, a notícia rapidamente desapareceu da secção informativa.

Análise da reportagem da RTP

Tal como foi acima explicado, a análise da representação visual do funeral de Salazar pela RTP centrar-se-á numa reportagem de 30 minutos que sintetiza as principais etapas das cerimónias fúnebres públicas. O filme confirma algumas das mitologias enunciadas anteriormente apesar de a ausência de texto não fixar o seu significado e permitir uma leitura mais polissêmica.

A reportagem inicia-se com um plano geral da Assembleia Nacional a que se segue as breves cerimónias fúnebres que se realizaram no seu interior. As pessoas filmadas são figuras da Igreja, forças armadas e políticos acompanhados pelas suas esposas. Deste conjunto, Marcello Caetano é o mais repre-

sentado a nível de número e duração de planos. Avistam-se alguns elementos do povo entre os militares que ladeiam o ritual, mas são poucos e não recebem destaque especial. A presença de um número reduzido de pessoas nesta cerimónia pode explicar-se pela brevidade desta e pelo facto de só o dia 30 de Julho ter sido declarado feriado nacional. Porém, é também de sublinhar que este era um momento do Estado e que o espectáculo do povo se realizaria, mais tarde, no Mosteiro dos Jerónimos.

Segundo Arnold van Gennep (1960 [1909]), os funerais são rituais de passagem que, portanto, possuem três componentes: *separação* do estado anterior; *transição*, durante o qual o sujeito fica suspenso entre dois pólos; *incorporação* na nova condição. No caso de um funeral, o autor considerou que os estudos analisados indicavam que os rituais de separação são os mais simples e menos numerosos, enquanto que os de transição podem ter uma duração tão extensa e complexa que possuem uma certa autonomia. Por fim, os rituais de incorporação são os mais elaborados e importantes. A sequência inicial do filme constitui, portanto, um ritual de separação que marca o corte com o foro privado. Todas as personagens e edifícios representados são símbolos do Estado, indicando que o corpo já não pertence ao homem ou à sua família. Este processo é sublinhado pela bandeira nacional que envolve o caixão e estabelece uma ligação entre o polo biológico e o polo normativo e ideológico. (TURNER, 1974, p. 55)

A seguir, o caixão é colocado num armão e transportado para a Praça do Império, atravessando a cidade: o lugar do povo. O filme mostra, através de *travellings*, as pessoas que se amontoam nos passeios para ver passar o cortejo fúnebre e suspende-se durante alguns segundos num plano médio de duas mulheres em que uma delas enxuga as lágrimas com um lenço. Estes momentos têm uma duração curta e são logo interrompidos por imagens de militares a cavalo, camionetas com coroas de flores, carros com os ilustres que vêm da Assembleia e a inevitável imagem do caixão e da ponte Salazar.

Inicia-se, neste instante, a fase de transição que, segundo Turner (1991 [1969], p. 94), é um período de liminaridade constituído por uma espécie de limbo que possui poucas ou nenhuma características em comum com o estado de partida ou de chegada. Trata-se de um período extremamente frágil

em que as referências se diluem e em que podem ocorrer mudanças ou convulsões. Neste contexto, Avner Ben-Amos (2000, p. 306-307) considera que a procissão do caixão e das altas figuras do Estado pelas ruas da cidade é um momento precário e vulnerável em que o perigo que algo possa correr mal reforça o clímax atingido com o sucesso. O historiador advoga que o luto de um funeral conduz, normalmente, a um espírito de trégua de morte que não equivale a um consenso, mas a uma comunhão entre as pessoas e, nesse sentido, não costuma ocorrer grandes convulsões durante este percurso. Contudo, existem casos em que tal não acontece. Recentemente, as cerimônias fúnebres de Margaret Thatcher foram acompanhadas por várias manifestações contra a antiga primeira-ministra britânica que tiveram que ser cuidadosamente controladas pela polícia.¹⁰ Em Portugal, o funeral de Sidónio Pais foi impressionante e reuniu dezenas de milhares de pessoas, mas foi perturbado por disparos oriundos de um prédio, causando a morte de quatro indivíduos.¹¹ Este enquadramento, explica a pouca exposição do Estado às ruas da cidade: de S. Bento à Praça do Império, o poder só pisou o solo quando estava muito próximo do Mosteiro dos Jerónimos e se encontrava protegido por um círculo militar e policial.

Recorrendo ao trabalho de Don Handelman (1998 [1990]) sobre eventos públicos, Ben-Amos argumenta que as procissões funcionam através de um processo de “adição e acumulação” no qual os vários elementos vão sendo, sequencialmente, acrescentados - caixão, militares, Estado, flores, sociedade civil, etc. - reflectindo, em certa medida, a hierarquia do Estado segundo a óptica deste e transformando, “(...) o Estado, que era uma noção abstrata, em uma entidade palpável, bem ordenada que pode ser apreendida em um único olhar.” (BEN-AMOS, 2000, p. 326). O cortejo fúnebre de Salazar encetou um processo de adição e acumulação, uma vez que os vários componentes que o constituíam se diferenciavam pelos diversos tipos de transporte que utilizavam e este processo foi enfatizado no filme por uma montagem rápida entre os diversos elementos. Mas apesar da sua aparente leitura narrativa devido à deslocação dos itens de um modo linear, é talvez mais útil analisar a parada do ponto de vista de topo. Olhada de cima, apesar do movimento, a estrutura da procissão man-

10 Disponível em <http://www.theguardian.com/politics/video/2013/apr/16/police-prepared-protests-thatcher-funeral-video?INTCMP=SRCH>, Acesso em: 17 Nov. 2015.

11 Ver *Diário de Notícias*, 23 dezembro 1918, p. 1.

tém-se inalterada e é constituída por círculos concêntricos: no centro, o caixão e as figuras políticas; a rodeá-los, as forças de vigilância e violência do Estado (militares, paramilitares e polícia); por fim, nas bermas, o povo.

No Mosteiro dos Jerónimos, a câmara enquadra o monumento num ligeiro contrapicado evidenciando a sua monumentalidade. O plano desce depois de modo a filmar o caixão que chegava justapondo, assim, os dois símbolos. O filme corta rapidamente entre várias imagens que identificam as personagens deste quadro e o espírito de luto: *close up* de mãos em súplica, plano médio de duas mulheres que choram, uma das irmãs de Salazar a sair do carro e o sempre presente Marcello Caetano. Existe, nomeadamente, um plano-sequência deste que merece ser destacado. A câmara começa por mostrar alguns militares a aproximarem-se e fotógrafos em cima de um palanque enquadrando a nuca do Chefe do Governo do lado esquerdo do plano. A seguir, sem cortar, o operador muda para a posição oposta em relação a Marcello Caetano e filma o seu perfil exactamente quando o caixão passa à sua frente. Aquele e os restantes membros do Governo avançam no sentido de se juntarem à procissão que entra nos Jerónimos obscurecendo, por segundos, o esquife de Salazar. Simultaneamente, num único plano, Marcello Caetano é o ponto de vista da sequência, sobrepõe-se ao caixão de Salazar e esconde e revela este.

A seguir, o filme passa para as cerimónias fúnebres realizadas no dia 30 de Julho. Mas, tendo em conta as imagens consultadas no arquivo da RTP, existe um aspecto que é necessário salientar: as pessoas comuns que visitaram o corpo de Salazar nos Jerónimos nos dias 28 e 29 de Julho. Devido ao reduzido tempo de visualização e por causa de alguma repetição de certas sequências, é difícil contabilizar o número total de minutos deste tipo de representações, mas deverá ser superior a meia hora. A variabilidade não é muita, contudo. Alguns *travelling* mostram as longas filas de pessoas à espera da sua vez para entrar no monumento, tanto de dia como de noite, revelando olhares com um misto de expectativa, curiosidade e paciência resignada. Outros enquadramentos, mais numerosos, centram-se nos homens e mulheres que passam em frente do caixão num passo lento e com pouco alento, causado, talvez, pela desilusão, cansaço da espera ou espírito de solenidade. Certas imagens, mais próximas, identificam personagens específicas também recortadas

pelos jornais: um homem de cadeira de rodas, freiras e crianças ao colo dos pais. Curiosamente, durante dois breves planos, a câmara sustem-se em duas mulheres que vendem fotografias e livros de Salazar. Por fim, à saída, alguma pessoas assinam folhas de presença que se encontram, actualmente, no arquivo da Torre do Tombo. Esta assinatura emulava o que acontecia em algumas cerimónias fúnebres privadas, mas, segundo Ben-Amos (2000, p. 295), no caso de funerais de Estado, possui um significado acrescido: “Eles estavam deixando um rastro de si mesmos e de sua visita para a posteridade, satisfeitos de ver os seus nomes exibidos ao lado das figuras eminentes que também assinavam o registo. Num caso, o do funeral de [Victor] Hugo, o acto de assinatura, tornou-se mesmo o centro do rito.”

O conjunto destas imagens evidencia que os funerais públicos não devem ser analisados apenas pelo seu aspecto religioso, de luto e cerimonial de Estado. É impossível determinar as razões que levaram cada pessoa a deslocar-se ao Mosteiro dos Jerónimos. Existe a possibilidade de terem sido forçados ou sentirem-se coagidos por um regime de vigilância e repressão que trespassava a sociedade. Por outro lado, tratava-se de uma oportunidade, quiça única, de estar perto de figuras do poder, vivas e mortas, que, especialmente em regimes ditatoriais, tendem a posicionar-se distantes e inacessíveis. Mas, como se pode ver nos fotogramas, este também foi um momento de encontro, comunhão, voyeurismo, diversão e até comércio. Nesse sentido, estas imagens estão relacionadas com o conceito de peregrinação, enunciado por Turner. Segundo o antropólogo, uma peregrinação consiste na viagem até um local que marca uma separação do seu quotidiano e é constituído por três pontos de convergência: “(...) solenidade, festa e comércio, todos os três representando diferentes tipos de desengajamento liminal de participação quotidiana na interpretação estrutural de papéis e incumbência de status, e três tipos de atividade voluntária.” (TURNER, 1974, p. 221)

Depois do plano em torno de Marcello Caetano, acima descrito, o filme corta para dentro do Mosteiro dos Jerónimos e para o dia 30 de Julho durante o qual se celebrou o elogio fúnebre. Nesta sequência o povo desaparece e a câmara centra-se nos ritos religiosos e, principalmente através de planos médios e gerais, nos vários representantes do Estado, figuras da Igreja, Marcello

Caetano, irmãos de Salazar, Américo Thomaz, Cardeal Cerejeira, delegações estrangeiras e Monsenhor Neves. O Presidente da República e o Cardeal de Lisboa são os únicos personagens representados em *close up*, provavelmente por serem os únicos que evidenciavam algum emoção. No fim das exéquias, o filme corta para um plano geral picado que, do alto, enquadra a cerimónia e a audiência entre as colunas monumentais do templo. Neste momento, inicia-se a reprodução de um excerto de uma preleção proferida por Salazar:

Não tenho ambições. Não posso envaidecer-me, pois que não realizei tudo o que desejava; mas realizei o suficiente para não se poder dizer que falhei na minha missão. Não sinto por isso a amargura dos que merecida ou imericidamente não viram coroados os seus esforços e maldizem dos homens e da sorte. Nem sequer me lembro de ter recebido ofensas que em desagravo me induzam a ser menos justo ou imparcial. Pelo contrário: neste país, onde tão ligeiramente se apreciam e depreciam os homens públicos, gozo do raro privilégio do respeito geral.¹²

Trata-se de um discurso autobiográfico e, acima de tudo, no seu estilo próprio, de hábil auto- celebração que é montado na transição entre o interior dos Jerónimos e a procissão que se inicia na Praça do Império, isto é, na altura de trânsito da porta do templo. Nesse sentido, podemos considerar que faz parte de um ritual de passagem territorial, tal como descrito por Arnold van Gennep. Segundo este autor, “(...) a porta é a divisão (...) entre o profano e o sagrado no caso de um templo. Nesse sentido, cruzar o limiar é unir-se com um novo mundo. É, portanto, um ato importante no casamento, adoção, ordenação e cerimónias fúnebres.” (GENNEP, 1960 [1909], p. 20) A alocução surge, assim, como forma de transição entre as cerimónias sagradas, realizadas no interior do Mosteiro, e a procissão, essencialmente civil e profana, que se seguiu no exterior. Mas trata-se também de um instante de especial perigo porque ocorre na passagem entre um momento de menor liminaridade (o interior do monumento no qual se encontravam apenas representantes do poder que assistiam a um ritual litúrgico que possuía pouca variação) para um dos períodos de maior potencial de liminaridade (o cortejo fúnebre dos Jerónimos

12 Excerto do discurso lido no Palácio da Bolsa, a 7 de Janeiro de 1949, durante a inauguração da conferência da União Nacional e da campanha para a reeleição do Presidente Carmona. (SALAZAR, 1951, p. 353)

até ao comboio fúnebre foi, desta vez, realizado a pé perante a presença de vários milhares de pessoas). De facto, no exterior, apesar de a câmara continuar fundamentalmente centrada nas várias personagens do poder, surgem vários quadros representando a população, tanto em planos gerais que revelam uma Praça do Império repleta, como em breves *travellings* que disponibilizam um olhar mais aproximado da audiência.

As sequências no interior dos Jerónimos e na Praça do Império também funcionam como modo de estabelecer um tempo e espaço sagrados. Segundo Mircea Eliade, o tempo sagrado é constituído por períodos que “(...) não participam da duração temporal que os precede e os segue, que têm uma estrutura de todo diferente e uma outra «origem», porque é um tempo primordial, santificado pelos deuses e susceptível de ser tornado presente pela festa.” (1956, p. 83) Nesse sentido, a instauração do feriado nacional no dia 30 de Julho de 1970 funcionou como um modo de assegurar a presença de um elevado número de pessoas nas cerimónias fúnebres, mas também consistiu num processo de suspensão do fluxo regular do tempo. Além disso, outras festividades, como teatros, concertos e feiras, foram canceladas no sentido de tornar o funeral na única actividade social possível. Paralelamente, o espaço das cerimónias fúnebres também é sagrado. O Mosteiro dos Jerónimos é, simultaneamente, um templo cristão e um monumento associado ao período histórico português mais engrandecido pela historiografia popular e do Estado Novo. Esta componente tinha sido sublinhada pelo regime salazarista que realizou, à sua frente, em 1940, *A Exposição do Mundo Português*, que celebrou os 800 anos da “fundação” do país e os 300 anos da Restauração da Independência. Tal como Maurice Halbwach (1992 [1952, 1941], p. 199) advogou, “Sacred places (...) commemorate not facts certified by contemporary witnesses but rather beliefs born perhaps not far from these places and strengthened by taking root in this environment.” O Mosteiro dos Jerónimos surge, assim, como um espaço especialmente relevante para um funeral de Estado, uma vez que é, concomitantemente, sagrado para a Igreja e para a nação.

A seguir, inicia-se a sequência relativa ao comboio fúnebre para o qual tinha sido especialmente construído uma estação perto da Praça do Império. A primeira imagem que surge não é, todavia, da locomotiva, mas o *close up* de uma

fotografia de Salazar - a primeira e uma das poucas imagens do antigo Presidente do Conselho - que um *zoom out* revela estar presa a uma coroa de flores que um militar segura na mão dentro da carruagem. Os três *close ups* seguintes mostram o emblema “Comandos da Guiné” e a fita do arranjo floral com a mensagem “Soldados de comandos [imperceptível] condecorados com as cruzes de guerra 1a e 2a classe” e “ao Sr. Dr. Oliveira Salazar”. Só a seguir aparecem imagens do esquife a entrar no comboio perante o olhar de milhares de pessoas reveladas num movimento panorâmico. O comboio começa a movimentar-se e o filme corta para vários planos da Praça cheia de gente. A reportagem acompanha o percurso pela cidade mostrando as centenas de indivíduos que esperavam a passagem da locomotiva ao longo da linha, a ponte Salazar, o aqueduto e ainda mais pessoas nos arredores da capital. No último plano em Lisboa, algumas mulheres acenam adeus com um lenço branco. Por fim, o filme inclui alguns fotogramas de árvores recortadas pelo contra luz do sol que produz um *lens flare* e que anuncia a saída da metrópole e a entrada no país rural.

Na estação de Coimbra-B, centenas de pessoas aguardavam a chegada do comboio. De entre estas, o filme destaca alguns eclesiásticos, professores da Universidade, um militar e um estudante. Quando o comboio chega, inicia-se uma sequência delirante em que o operador filmou, em *close up*, dezenas de flores a serem colocadas dentro do comboio. Os planos são muito próximos e filmados em direcção a um céu que explode em branco e no qual só se vêem mãos a segurar as flores ou as nuças de pessoas que se acotovelam para chegar à carruagem. Estes elementos foram montados em sequência produzindo uma abstracção e vertigem estilística semelhantes aos momentos mais dinâmicos de *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov. Por fim, o operador afasta-se, o comboio parte lentamente e a câmara centra-se nos reflexos das pessoas nas janelas da carruagem, justapondo o povo, as flores e o caixão ferroviário que prossegue o seu percurso em direcção ao Vimieiro. O quadro de Coimbra termina com o *close up* de um chapéu empunhado contra o céu em sinal de adeus.

Quando chegou a Santa Comba Dão, o caixão foi transferido para um armão militar e as pessoas acompanharam-no a pé até ao cemitério do Vimieiro, parando, primeiro, na igreja desta localidade. O percurso foi rea-

lizado pelas estradas de terra da aldeia rodeadas de árvores e espectadores. Nas filmagens, o cortejo surge extenso e já não se assemelha a uma parada militar ou procissão religiosa. Nesta fase, longe da metrópole e dos perigos oposicionistas, várias pessoas do povo juntaram-se às individualidades ilustres desfigurando a estrutura do poder tão cuidadosamente preservada em Lisboa. No cemitério, as pessoas acotovelaram-se no espaço exíguo e, quando a campa rasa foi finalmente colocada, as portas abriram-se para toda a população. Este é um instante em que ocorre o que Turner (1991 [1969], p. 96) designou por *communitas*: um momento transitório, típico da fase liminal, que se caracteriza por uma sociedade pouco ou nada estruturada. Segundo este antropólogo, as comunidades necessitam destes períodos uma vez que, “It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be *no* society. Liminality implies that the high could not be high unless the low existed, and he who is high must experience what is like to be low.” (TURNER, 1991 [1969], p. 97)

Depois de Santa Comba Dão, o filme regressa a Lisboa. Uma criança aponta com o dedo para uma pequena montra que indica “Salazar” e que se assemelha a um pequeno santuário secular constituído por fotografias emblemáticas do antigo Chefe do Governo. Vários planos mostram pormenores das imagens ou mais pessoas a olharem para elas. Por fim, o filme conclui com a Assembleia Nacional e a bandeira a meia-haste. Estas sequências finais constituem a fase de incorporação na qual o antigo Presidente do Conselho entra na memória colectiva nacional. A viagem da cidade ao campo e deste à nação encontra-se concluída. Salazar já não é corpo, mas imagem da imagem, uma ideia enquadrada e preservada nos grãos de prata que servem de ponto de partida para outras lentes e exposições.

A tríade imagética

Por fim, é relevante sublinhar a diferente representação e protagonismo conferidos pelos jornais e RTP a Salazar, Presidente da República Américo Thomaz e Chefe de Governo Marcello Caetano. No caso da imprensa, a maioria dos periódicos centrou-se no corpo do defunto e nos elementos e mitologias que o encorçavam, reproduzindo a propaganda construída pelo antigo ditador e

Estado Novo. As principais excepções foram, como vimos, os jornais oposicionistas e a revista *Vida Mundial*. Algumas publicações fundadas há menos tempo, como a *Capital*, ou que tinham renovado os seus quadros, fizeram uma cobertura mais sóbria, mas não crítica, das cerimónias fúnebres. Nos primeiros dias do funeral, Marcello Caetano recebeu uma maior cobertura (especialmente em *O Século*) do que Américo Thomaz, uma vez que este se encontrava em visita de estado a S. Tomé. Mas, após o regresso deste, existe uma tentativa clara de equilibrar a representação de ambos, publicando, inclusive, fotografias dos dois separados que uniram através de uma legenda comum.

Por outro lado, as imagens da RTP e a reportagem analisada evidenciam um claro protagonismo de Marcello Caetano, não só em termos quantitativos, mas também em termos de enquadramento e montagem. Tal como foi observado na imprensa escrita, a partir do momento em que Américo Thomaz entra em cena, o filme tem a preocupação de manter uma representação equilibrada dos dois elementos mais importantes do Estado. Contudo, a primeira parte da reportagem pertence inteiramente a Marcello Caetano. Ele não só aparece constantemente (o primeiro *close up* do filme é dele) como está sempre associado ao esquife. Esta ligação estabelece-se a dois níveis comuns na linguagem da montagem. Por um lado, o filme corta frequentemente entre Marcello Caetano e o caixão de Salazar baseando-se na dialéctica do cinema que Godard (citado em DIDI-HUBERMAN, 2012 [2004], p. 172) tão bem sumariou na frase: “(...) há uma certa forma de juntar imagens: assim que há duas, há três (...)”. Por outro lado, tal como foi acima analisado, alguns planos permitem a justaposição dos dois elementos no mesmo enquadramento, produzindo um efeito semelhante, mas, possivelmente, mais eficaz.

Segundo Francisco Rui Cádima (1996, p. 219-224), Marcello Caetano encetou uma “dessalarização” da RTP nos primeiros anos enquanto Presidente do Conselho e esta política ter-se-ia revelado durante o funeral em análise através das poucas notícias sobre este após o enterro no Vimieiro. (CÁDIMA, 1996, p. 257) Porém, como foi acima exposto, as cerimónias fúnebres do antigo ditador transmitidas pela televisão pública foram um acontecimento mediático (tal como enunciados por Daniel Dayan e Elihu Katz [1999 (1994)]), incluindo a interrupção da transmissão regular e o recurso a directos televi-

vos. De facto, após o enterro, a imprensa também deixou de publicar notícias relevantes sobre o evento. Este facto pode ser explicado por terem deixado de existir elementos de performance susceptíveis de originar material visual ou informativo, logo reportagens jornalísticas, mas também porque uma das funções das cerimónias fúnebres finais é estabelecer uma fim para o período de luto (ROSENBLATT *et al*, 1976, p. 90). Nesse sentido, o que evidenciou a “dessalarização” da RTP foi a manipulação subtil e não textual do material fílmico que permitiu transformar o funeral de Salazar num evento de Estado televisivo protagonizado por Marcello Caetano.

Referências

- AGAMBEN, G. “O que é um povo?”. In: DIAS, B. P.; NEVES, J. (org.). *A política dos muitos: povo, classes e multidão*. Lisboa: Ed. tinta-da-china, 2011.
- ARIËS, P. *O homem perante a morte*: Vol. I & II. Mem Martins: Europa-América, 2000 (1977).
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2012 (1980).
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009 (1982).
- BEN-AMOS, A. *Funerals, Politics and Memory in Modern France 1789-1996*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BLOCH, M.; PARRY, J. “Introduction: death and the regeneration of life”. In: BLOCH, M.; PARRY, J. (org.). *Death and the regeneration of life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (1992).
- CÁDIMA, F. R. *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- DAYAN, D.; KATZ, E. *A história em directo: os acontecimentos mediáticos na televisão*. Coimbra: Minerva, 1999 (1994).
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012 (2004).
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1956.
- GENNEP, A. *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960 (1909).
- GIL, J. *Salazar: a retórica da invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- HALBWACHS, M. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992 (1952).
- HANDELMAN, D. *Models and mirrors: towards an anthropology of public events*. New York: Berghahn Books, 1998 (1990).
- HERTZ, R. *Death and the right hand*. New York: Routledge, 2004 (1907).
- RAMOS DO Ó, J. *O lugar de Salazar: estudo e antologia*. Lisboa: Publicações Alfa,

1990.

MALINOWSKI, B. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1988 (1984).

NOGUEIRA, F. *Salazar: estudo biográfico*. Coimbra: Atlântida Editora, 1977.

PINNEY, C. *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.

ROSAS, F. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.

ROSENBLATT, P. C.; WALSH, P.; JACKSON, D. A. *Grief and mourning in cross-cultural perspective*. Yale: HRAF Press, 1976.

SALAZAR, A. O. *Discursos e notas políticas*: vol. IV, 1943-1950. Coimbra: Coimbra Editora, 1951.

SAMUEL, R. *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*. London, Brooklyn: Verso, 2012 (1994).

TORGAL, L. R. *Estados novos, Estado Novo*: vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

TURNER, V. *The ritual process: structure and anti structure*. Ithaca: Cornell University, 1991 (1969).

_____. *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

TRINDADE, L. *Primeiras páginas: o século XX nos jornais portugueses*. Lisboa: Ed. tinta-da-china, 2006.

VERDERY, K. *The political lives of dead bodies*. New York: Columbia University Press, 1999.

Periódicos

A Bola, 30 Julho 1970.

Comércio do Porto, 28 Julho 1970; 29 Julho 1970; 30 Julho 1970.

Correio do Minho, 30 Julho 1970.

Diário de Coimbra, 28 Julho 1970.

Diário de Lisboa, 27 Julho 1970.

Diário da Manhã, 28 Julho 1970.

Diário do Norte, 27 Julho 1970; 28 Julho 1970; 29 Julho 1970; 30 Julho 1970.

Diário de Notícias, 23 Dezembro 1918; 28 Julho 1970.

Diário Popular: 27 Julho 1970; 30 Julho 1970.

Diário do Sul: 28 Julho 1970.

Flama, 27 Julho 1970.

Mundo Desportivo, 29 Julho 1970; 31 Julho 1970.

Norte Desportivo, 30 Julho 1970.

As Novidades, 28/7/1970.

O Século, 28 Julho 1970; 29 Julho 1970; 31 Julho 1970.

O Século Ilustrado, 1 Agosto 1970.

Vida Mundial, 31 Julho 1970.

A Voz, 27 Julho 1970.

Hiperligações

The Guardian, <http://www.theguardian.com/politics/video/2013/apr/16/poli-ce-prepared-protests-thatcher-funeral-video?INTCMP=SRCH>, Acesso em: 17 Nov. 2015.

Filmografia

LISBOA; SANTA COMBA DÃO. Reportagem sobre o cortejo fúnebre de António de Oliveira Salazar desde a Assembleia Nacional, à missa do corpo presente no Mosteiro dos Jerónimos e funeral no cemitério do Vimieiro, em Santa Comba Dão”, Rádio Televisão Portuguesa, RTP, emissão a 1 de Agosto de 1970.

A PROPAGANDA E O UNIVERSO AUTORAL: A INFLUÊNCIA DE RIEFENSTAHL E EISENSTEIN EM LOPES RIBEIRO

Sérgio Bordalo e Sá¹

Durante a primeira metade do século XX, cinema e propaganda mantiveram uma relação muito estreita e, especialmente em regimes totalitários, o cinema era um meio privilegiado para expressar e transmitir a ideologia dominante. Sendo o cinema a arte da manipulação por excelência, tudo é construído e mediado, o que permite que se comuniquem determinadas imagens ao imaginário das pessoas. Na sala de montagem, as imagens quando coladas a outras ganham um novo significado, como Kuleshov exemplificou tão bem. Por isso, o cinema foi durante bastante tempo a arte perfeita para servir determinados propósitos.

Este texto propõe analisar as obras cinematográficas de António Lopes Ribeiro sob o prisma reflector da ideologia do Estado Novo, sendo o nosso objectivo primordial tentar verificar em que grau é que a *mise-en-scène* sob a égide de regimes totalitários pode ser um modo de expressão autoral ou apenas um meio de divulgação ideológica. Desde os anos 20 do séc. XX, a Europa foi sendo dominada por regimes políticos totalitários, que obviamente não descuraram as potencialidades da arte do cinema, uma arte emergente em termos de expres-

¹ Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente é bolseiro num projecto de investigação do Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em música e dança (INET-md), pólo da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, onde trabalha nas relações entre cinema e dança. Email: sergiobordalo@sapo.pt

sividade e de comunicação com públicos cada vez mais vastos. Neste sentido, e de modo a melhor compreender as especificidades do caso português, é de todo conveniente alargar o âmbito deste estudo a dois dos cineastas que mais veicularam as ideias políticas dos respectivos países e que, portanto, mais associamos ao cinema de propaganda: Leni Riefenstahl e Sergei Eisenstein.

O estudo prévio de filmes mais marcadamente propagandísticos destes dois realizadores não nos permitirá somente perceber de que modo o cinema, em regimes totalitários ideologicamente opostos, foi um instrumento importante de comunicação desses mesmos regimes, mas também estabelecer uma rede possível de intertextualidades: quer Riefenstahl, quer Eisenstein influenciaram fortemente Lopes Ribeiro em termos estritamente cinematográficos, tanto no modo de filmar como na construção da *mise-en-scène* de algumas cenas, fornecendo-lhes conteúdos visuais e ideológicos afins. A escolha de Lopes Ribeiro para ilustrar o caso português justifica-se pela maneira como era visto pelo antigo regime. Lopes Ribeiro foi considerado o “cineasta oficial” (COSTA, 1991, p. 75), depois de ter feito *A Revolução de Maio* (1937) que, como ele próprio referiu, se destinava a “servir a política de Salazar” (TORGAL, 2001, p. 73).

Leni Riefenstahl e a arte da propaganda

Quando se fala em cinema e propaganda, torna-se impossível não se referir o caso alemão no período nacional-socialista. Talvez nunca antes, nem depois, um regime tenha dado tanta importância ao cinema como meio de propaganda para veicular a sua ideologia. A utilização das artes, e particularmente do cinema, como meio preferencial de sustentação e expansão ideológica do regime era algo que esteve sempre na mente dos seus responsáveis, quer fosse de forma encapotada ou não, e aqui as opiniões dividiam-se dentro do próprio partido nacional-socialista. Hitler dizia claramente que não gostava de ver a “propaganda política dissimular-se sob uma forma artística” (INFELD, 1978, p. 97),² enquanto Goebbels defendia que a “propaganda se torna ineficaz no momento em que temos consciência dela.” (TEGEL, 2007, p. 19).

Neste sentido, e como o cinema se perfilava como fundamental (“um dos mais modernos meios de longo alcance que existem para influenciar as

² Todos os textos foram traduzidos pelo autor.

massas”, TAYLOR, 1998, p. 15-16), Goebbels defendia que os filmes deveriam mostrar o ambiente do nacional-socialismo em vez de serem muito explícitos na difusão da sua ideologia. O que vai ao encontro das definições de propaganda, todas elas bastante parecidas, de Garth S. Jowett e Victoria O’Donnell (2006, p. 7) (“propaganda é a tentativa deliberada e sistemática para moldar percepções, e manipular conhecimentos e comportamentos para alcançar uma resposta que fomente a intenção desejada do propagandista”), de Richard Taylor (1998, p. 15) (“uma tentativa para influenciar as opiniões públicas de uma audiência através da transmissão de ideias e valores”) e de Oliver Thomson (2000, p. 19) (“utilização por um grupo de pessoas de todo o tipo de técnicas de comunicação com o fim de obter alterações de atitude ou de comportamento entre outro grupo de pessoas”). Para David Welch (2007, p. 38), se assim fosse, lançando as sementes dos valores e crenças existentes, o cinema poderia fazer com que o pensamento das massas fosse ao encontro dos “elementos da filosofia nazi como o nacionalismo alemão, a superioridade da raça ariana, a comunidade *Volk*, o elitismo e o militarismo”.

Há ainda uma outra razão pela qual o cinema foi usado para impor ideias políticas: era naquela altura a mais controlável das artes. O dinheiro tinha uma importância fulcral no cinema, porque sem ele não se faziam filmes.³ Obviamente que isto tornava o cinema muito dependente daqueles que tinham dinheiro suficiente para serem os seus financiadores, os quais naturalmente controlavam a produção dos filmes. Em muitos países, o principal destes financiadores era o Estado.

A questão do controlo de tudo o que o rodeava era igualmente fundamental na estética do nacional-socialismo, baseada nos princípios fascistas. Para Susan Sontag (1976, p. 40), esta estética que dá relevo a dois estados aparentemente opostos: a egomania e a servidão. Se, por um lado, tudo gira à volta de um líder, visto como um autêntico deus, por outro dá-se igualmente relevo às massas enquanto suporte desse mesmo líder. Ou seja, um líder só o é verdadeiramente quando apoiado de forma inequívoca e sem reservas pelo resto da população: um não existe sem o outro, embora a sua relevância não

³ Hoje em dia, com o advento do digital, as coisas transformaram-se radicalmente e já se conseguem fazer filmes com muito menos dinheiro.

seja obviamente igual. As massas tornam-se importantes para a estética fascista, mas apenas enquanto marionetas ao serviço de um líder ou uma causa. Deste modo, a arte fascista promove a rendição, glorifica o irracional (enquanto não-pensamento): “glamoriza a morte” (SONTAG, 1976, p. 40).

Antes de se ter tornado uma realizadora incontornável na história do Terceiro Reich, Leni Riefenstahl já era conhecida do público alemão, como dançarina e actriz, previamente à chegada dos nazis ao poder. Em 1932, Riefenstahl passa pela primeira vez para trás das câmaras e realiza *Das Blaue Licht*, a sua primeira longa-metragem da qual é igualmente a protagonista. Foi este filme que captou a atenção de Hitler,⁴ que posteriormente a convidou para fazer um conjunto de filmes sobre os congressos de Nuremberga, dos quais se destaca *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*, 1935). Segundo afirma Steven Bach (2007), no encontro decisivo entre os dois, Hitler disse a Riefenstahl “que só ela tinha o talento artístico para fazer um filme que transcendesse o «vulgar filme documentário» aviado por funcionários do partido” (p. 169).

E assim, em 1934, o próprio Hitler encomendou directamente *Triumph des Willens* a Riefenstahl e escolheu ele o título do filme. É curioso notar que a sua produção teve no início a oposição de Goebbels (WELCH, 2007, p. 125), já que este, como vimos, reivindicava formas mais subtis de propaganda. É uma das ironias da história que o ministro da Propaganda do Terceiro Reich não quisesse que se fizesse o filme que mais fortemente mostrou a relação do líder com os seus súbditos.

Triumph des Willens é um filme que exprime a vontade e mostra a personalidade de Hitler como ele queria que aparecesse. Riefenstahl não segue uma ordem cronológica nem tenta ser objectiva. Apesar de afirmar que nenhum plano foi encenado, chamando-lhe “filme-verdade”, porque “ele reflecte a verdade daquilo que era então, em 1934, a história” (DELAHAYE, 1965, p. 49), as suas intenções, ou pelo menos como o filme foi recebido, foi definido pelo próprio Hitler: “uma glorificação totalmente única e incomparável do po-

4 De acordo com Steven Bach, citando Riefenstahl, foi o próprio Hitler a afirmá-lo pessoalmente à cineasta num passeio que fizeram na praia da vila piscatória de Horumersiel, no primeiro encontro entre os dois em Maio de 1932. Segundo relata a realizadora, para além de lhe dizer que tinha visto todos os seus filmes e “ficado muito bem impressionado” com *Das Blaue Licht*, Hitler anunciou-lhe: “assim que chegarmos ao poder, tem de fazer os meus filmes” (BACH, 2007, p. 139).

der e da beleza do nosso movimento” (SONTAG, 1972, p. 82). Trata-se de um objecto singular, já que o culto da personalidade do *Führer* raras vezes passou pela sua representação no cinema alemão e, quando assim aconteceu, o foi de forma indirecta, enquanto noutros regimes totalitários havia actores especializados em protagonizar os líderes (como, por exemplo, na URSS); só em filmes anti-nazis é que Hitler era representado por um actor.

Para realizar tal empreendimento, Riefenstahl teve uma enorme equipa de mais de 170 pessoas ao seu dispor e os meios de produção incluíram 32 câmaras, cuja posição no cenário foi previamente estudada. *Triumph des Willens* é um filme de símbolos, começando no próprio Hitler, que simbolizava um novo renascer para a Alemanha, ainda abalada pelas consequências da I Guerra Mundial e do falhanço da República de Weimar, passando pelos elementos da natureza (céu, nuvens, nevoeiro, fogo), cada qual com a sua simbologia própria e terminando na sempre presente suástica. Para Infield (1978, p. 108), Riefenstahl queria “transfigurar” os acontecimentos do dia do partido. Com vista a isso, deveria obter efeitos originais, caso contrário correria o risco de fazer apenas um outro indistinto filme de actualidades. Um desses efeitos foi enquadrar as pessoas e os edifícios como se estivessem fora da realidade. Infield (1978, p. 109) defende que, vistos de cima, os edifícios parecem flutuar e tem-se igualmente a impressão que as pessoas descem do céu, como aparições. E Riefenstahl desde cedo adoptou uma regra: entre a câmara e o que era filmado, na maior parte das vezes só um dos dois é que estava estático. Citando-a, “era necessário que houvesse movimento” (DELAHAYE, 1965, p. 49). Os planos tinham que ter acção, vida.

Tudo foi construído segundo uma certa “arquitectura”, um certo “esqueleto”, que se traduzia posteriormente num certo “ritmo” (DELAHAYE, 1965, p. 49), as duas coisas mais importantes num filme para Riefenstahl. A montagem teria de ser conforme a esse “esqueleto”, caso contrário nada faria sentido. E o resultado final, segundo Welch (2007, p. 97), realça a simetria e a ordem, dois aspectos fundamentais da arte nazi, em que a individualidade está subjugada a uma participação nas massas. A realidade enquanto tal não tem lugar num filme-documento, encontra-se reconstruída para servir a imagem. Por isso é que Hamilton T. Burden diz que *Triumph des Willens* “marca o

início de uma nova tradição de propaganda visual cuidadosamente encenada” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1971, p. 40). Um dos discursos foi cronometrado para que o seu final coincidisse com a chegada da noite. Durante as últimas palavras, foram acendidas fogueiras no horizonte e projectores iluminaram-se em direcção ao céu, dando a impressão de colunas luminosas.

Em *Triumph des Willens*, há dois tipos de massas: o povo e o exército. A maneira como são filmados reflecte a ideologia nazi, porque tanto o povo como o exército estão muito organizados e submetidos ao poder do *Führer*. Não têm uma vontade livre e espontânea, porque as suas acções são comandadas por Hitler, só existem por causa dele. Mostram respeito pelo *Führer* e vêem-no com um salvador, uma espécie de Deus.

Poder-se-ia esperar que o povo e o exército fossem filmados de maneira diferente. Afinal, são aparentemente dois tipos diferentes de massas. Todavia, Riefenstahl unifica-as no filme. Hitler aterra em Nuremberga e é conduzido através da cidade, com multidões a circundarem a estrada. Elas estão tão organizadas como se fossem tropas numa parada militar, o que é de realçar tanto mais que não é suposto as massas estarem tão ordenadas. Da mesma maneira, no local da convenção, o exército está como mandam as regras: muito respeitoso, organizado e em formação. Na parada, o movimento do exército é tão sincronizado que as tropas parecem *robots*. Não há virtualmente diferença nenhuma entre o povo e o exército. “Um povo! Um *Reich*! Um *Führer*!” (TAYLOR, 1998, p. 152): tudo deve estar direccionado para o mesmo sentido. As massas neste filme são o suporte do poder, mas não a sua fonte, como acontecia no cinema soviético.

Em *Triumph des Willens*, Hitler é tudo: a maneira como é mostrado reforça a sua mítica figura para os alemães e não é por acaso que o filme começa no ar, entre as nuvens – ele é como um Deus que vem à Terra para salvar o seu povo. Hitler é adorado e respeitado por toda a gente, e Riefenstahl usa todos os ângulos possíveis que amplifiquem a sua aura. Hitler é geralmente visto em plano contrapicado e sozinho no ecrã. Às vezes, não se vê mais nada sem ser ele e o céu. Quando Hitler discursa, a multidão ouve em êxtase, nós vemo-la, mas ouvimos a voz dele. O único barulho que a multidão faz é gritar: “*Heil Hitler! Sieg Heil!*” De uma forma totalmente oposta como filma as massas, Riefenstahl,

tenta mostrar Hitler como uma divindade, um mito, porque “ele tornou-se, nas suas próprias palavras, o «senhor que criou a nossa nação», o salvador que vai assegurar a ressurreição da Alemanha” (TAYLOR, 1998, p. 170).

Em 1936, Riefenstahl voltou a ser chamada por Hitler para realizar um filme, neste caso, sobre os Jogos Olímpicos de Berlim desse mesmo ano. As Olimpíadas serviam para mostrar ao mundo que as intenções do regime nacional-socialista eram boas e durante esse período, por exemplo, depois de negociações com o Comité Olímpico Internacional, houve um afrouxamento das perseguições aos judeus. Riefenstahl deveria mostrar Hitler e os altos responsáveis do Estado alemão como figuras pacíficas e em quem se podia confiar. Hitler seria assim visto como um mero espectador, que aplaudiria o esforço dos atletas, especialmente os do seu país, e regozijaria com as vitórias dos atletas-heróis, havendo uma série de operadores de câmara treinados para captar as suas expressões mais naturais (GRAHAM, 1986, p. 46). Tudo isto faz com que *Olympia* (Ídolos do Estádio, 1938) seja igualmente um filme de propaganda.

Segundo Cooper Graham (1986, p. 259), o filme é perigoso por causa da sua aparente beleza, e não apesar dela. Se não soubéssemos o que se passou depois, poderíamos pensar que não era assim tão mau viver na Alemanha nazi. O filme é sedutor, promove a Alemanha e faz o fascismo parecer atractivo. Graham (1986, p. 260) defende ainda que a estética de *Olympia* é conforme ao seu tempo e apresenta uma forte relação com a tradição neoclássica e romântica, que a arte nacional-socialista adoptou e banalizou. Aliás, estes dois estilos já eram populares na República de Weimar e Riefenstahl limitou-se a prosseguir uma tradição e não a estabelecer uma ruptura. O resultado foi a construção de um mundo mítico e metafísico que estava de acordo com o espírito destes Jogos, uma espécie de ritual teatral, totalmente afastado da realidade do momento na Alemanha.

O objectivo de Riefenstahl era que *Olympia* mostrasse o poder do espírito humano em ultrapassar obstáculos físicos. Ela focou-se essencialmente na beleza perfeita e na força elegante dos corpos em movimento. Alguns deles parecem desprovidos de peso, flutuando no ar, o que é potencializado pelo ilimitado uso da câmara lenta. Leif Furhammar e Folke Isaksson (1971, p. 246) comparam este tratamento do corpo humano ao de uma estátua com a capacidade de se

mover. No entanto, há que dizer, que Riefenstahl não faz discriminação entre as diferentes raças: o que lhe interessa é o corpo humano em si desde que seja belo e bem formado, independentemente da origem do atleta. Por exemplo, o norte-americano Jesse Owens, a grande figura dos Jogos ao conquistar quatro medalhas de ouro no atletismo, aparece várias vezes no filme. Por isso, é que Sontag diz claramente que Riefenstahl, no que toca a beleza, não é racista.

Para Ulrich Gregor, *Olympia* é um filme de espírito fascista, mesmo na sua versão mais depurada, por tratar o desporto como se fosse um ritual heróico (INFIELD, 1978, p. 190). Neste sentido, este autor não consegue separá-lo de *Triumph des Willens*, por terem nascido do mesmo espírito. Se podemos concordar em parte com Gregor, há que levar em consideração o facto não despidendo de Riefenstahl, como já reafirmámos, não fazer distinções entre raças quando se trata de mostrar a beleza do corpo humano. E teve mesmo a preocupação de só mostrar o filme às entidades oficiais na antestreia porque, antevendo já uma recepção positiva, depois teria a justificação para não cortar cenas de atletas que não eram conformes aos ideais nazis (como, por exemplo, Jesse Owens).

Tendo obviamente a ideologia fascista presente, porque um realizador que tem o apoio de um regime, especialmente um de cariz totalitário, não consegue fazer filmes que vão contra esse mesmo regime, estes filmes de Leni Riefenstahl são inovadores, porque foram o ponto de partida para dois aspectos que duram até aos dias de hoje: a maneira como se faz propaganda e como se filma os eventos desportivos. O conteúdo pode ser (e é-o especialmente em *Triumph des Willens*) condenável, mas a forma prevalece até à actualidade. No entanto, Sontag (1976, p. 43) defende que o conteúdo é um ideal romântico ao qual muitos estão ligados ainda hoje. A exaltação da comunidade leva inevitavelmente a uma liderança absoluta e a força de Riefenstahl é precisamente a continuidade das suas ideias políticas e estéticas, o que provavelmente explica o perigoso fascínio que os seus filmes ainda hoje provocam, mesmo a quem renega absolutamente a ideologia subjacente.

Sergei M. Eisenstein: o autor e a propaganda como arte

Num texto que se concentra fundamentalmente em regimes totalitários de índole fascista, poderá parecer estranho esta incursão por um sistema

político que, em termos ideológicos, se situa nos seus antípodas. No entanto, a Revolução Socialista de 1917, que instaurou o Comunismo e fundou a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), foi cronologicamente o primeiro regime político a perceber a importância da utilização do cinema como veículo privilegiado para a difusão das suas ideias. Por outro lado, surgiram nesse país no início dos anos 20 algumas correntes artísticas de vanguarda, como o Formalismo e o Futurismo, que iriam exercer grande influência na cultura europeia nos anos vindouros, chegando também a Portugal. Tornando ainda mais relevante este olhar sobre o cinema soviético, dá-se o caso de Lopes Ribeiro ter chegado a estagiar na URSS no final dos anos 20.

Durante a sua carreira, Sergei M. Eisenstein realizou oito longas metragens, mas optámos por nos cingir apenas a *Oktiabr* (*Outubro*, 1927), porque é um filme de ficção baseado em factos históricos, porque foi uma encomenda do próprio regime para celebrar o décimo aniversário da sua instauração (tal como irá acontecer, salvaguardadas as devidas distâncias, com *A Revolução de Maio* de António Lopes Ribeiro) e porque, de acordo com David Gillespie (2000, p. 49), o seu legado perdurou durante vários anos: “em *Outubro*, Eisenstein criou um filme de proporções épicas, um modelo que se destinava a servir um propósito político para as décadas futuras”.

Oktiabr é um filme tão poderoso sobre a Revolução que muitas das suas imagens foram posteriormente utilizadas para a ilustrar, como se tivessem sido feitas durante os acontecimentos⁵: estando ou não as pessoas conscientes deste facto quando as vêem fora do contexto do filme, tal é de somenos importância para esta questão. Deste modo, em certa medida, poderemos dizer que *Oktiabr* é não só mas também um filme de ficção que *quer* ser um documentário.⁶ É no

5 Referindo-se ao ataque ao Palácio de Inverno, Gillespie (2000, p. 47) declara: “o espectáculo é tão soberbo que tem indiscutivelmente uma autenticidade documental. Com efeito, esta cena foi durante muitos anos tratada pela liderança soviética como as imagens reais deste evento histórico”.

6 Há que ressaltar, no entanto, que não estamos aqui a falar de uma definição de documentário como era preconizada por Dziga Vertov, por exemplo, que era totalmente contra filmes de ficção que quisessem retratar a realidade. Noutro plano, também não nos referimos a reconstituições históricas como eram feitas por Cecil B. DeMille desde os anos 20, nos EUA, ou épicos situados na Antiguidade como *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, em Itália. Mais importante do que o lado documental, é o facto de *Oktiabr* ser, segundo Denise Youngblood, o melhor exemplo da “montagem intelectual” de que Eisenstein fala no seu livro *A Forma do Filme* (2002) Agrupando os tipos de montagem em cinco categorias – “métrica”, “ritmica”, “tonal”, “atonal” e “intelectual” (p. 79, 80, 81, 84 e 86) –, Eisenstein define esta última como sendo a montagem de “sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (p. 86), o que basicamente quer dizer que a junção de duas cenas com conteúdo

fundo uma reconstituição histórica dos acontecimentos, servindo por isso como bom contraponto para *Triumph des Willens* e como uma das matrizes, como já apontámos, de *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro.⁷

Por outro lado, segundo Richard Taylor (1998, p. 56), foi o primeiro filme em que Lenine e uma série de outros dirigentes soviéticos foram representados por actores. Este culto da personalidade de Lenine estava a ser iniciado nesta altura pelo próprio Estaline para proveito próprio. A *heroificação* de alguém que simboliza um grupo colectivo por contraponto a um inimigo que era quase sempre caracterizado de forma individual, comum a vários filmes soviéticos desta altura (nomeadamente todos as longas metragens completas do período mudo de Eisenstein),⁸ era uma forma de universalizar o conteúdo do filme, para o qual também contribuía a utilização de nomes genéricos (a sua função laboral ou apelido) às personagens em vez do nome próprio: o objectivo passava sempre por fazer com que um maior número de pessoas se pudessem sentir identificadas com o que viam no ecrã.

Tal como no regime nacional-socialista, também os altos dignitários da URSS estavam conscientes da importância que o cinema tinha como meio de propaganda, mesmo que depois na prática, e ao contrário do que se passou na Alemanha, não lhe tivessem dado a atenção devida. Lenine chegou a referir que “de todas as artes, o cinema é a mais importante para nós” (TAYLOR, 1998, p. 15), possivelmente pela sua capacidade de ser visto por muitas pessoas ao mesmo tempo. Em última análise, são as massas que tornam o cinema uma arte tão poderosa, porque é tudo direccionado para elas. Enquanto outros *media*, como a rádio, televisão e jornais, são dirigidos para o indivíduo sozinho ou em muito pequenos grupos, o cinema é direccionado para o indivíduo enquanto membro de um público numeroso. A sua resposta é obviamente diferente, porque as massas influenciam as pessoas que a constituem.

aparentemente diferente adquire todo um novo significado precisamente por virem coladas uma à outra. Eisenstein diz que, deste modo, a sua *aparência* diferente adquire uma *essência* idêntica. Youngblood (1991, p. 174) refere como exemplos conseguidos deste tipo de montagem a maneira como Eisenstein julga figuras como Kerenskii e o governo provisório através exclusivamente da justaposição de imagens.

⁷ Naturalmente que os filmes de Eisenstein estiveram proibidos em Portugal até ao 25 de Abril de 1974, com a única excepção de *A Linha Geral* (1929) estreado em 12 de Novembro de 1930 no Odéon (PINA, 1993, p. 51), mas Lopes Ribeiro chegou a visitar a URSS no final dos anos 20, altura em que teve contacto com todos estes filmes.

⁸ *A Greve, O Couraçado Potemkine, A Linha Geral ou O Velho e o Novo e Outubro.*

Dito isto, as massas são sem surpresa as personagens principais em *Oktiabr*, o que não quer dizer que não haja indivíduos no filme, mas a relação entre massas e indivíduos é muito curiosa: elas têm um papel muito activo na condução da Revolução, porque, sendo espontâneas nas suas acções, são uma espécie de motor que a faz andar.⁹ Este aspecto é muito importante, já que significa que os ideais da Revolução são vistos como constitutivos das massas. Esses ideais não têm que ser impostos, é como se fossem tão naturais para as massas como a sua própria existência. Eisenstein reforça esta espontaneidade filmando as massas de uma maneira desorganizada. Quando as pessoas se juntam numa multidão, estão perfeitamente à vontade, não têm preocupações de estar em formação como numa parada militar. Mesmo quando se constituem como um exército, não têm a organização de um exército tradicional, no qual há uma hierarquia para se respeitar. A ideologia comunista defende o poder para as massas, por conseguinte são as massas que estão no topo da hierarquia.

Eisenstein não dá a Lenine um papel de protagonista em *Oktiabr*, sendo ao invés visto como mais uma pessoa na multidão, porque a sua individualidade nunca se impõe sobre as massas. Nas duas sequências em que aparece no filme, vemo-lo como um poderoso orador, capaz de transmitir fortemente as suas ideias. No entanto, Eisenstein nunca o mostra como um Deus, ou como uma pessoa que está acima das que constituem as massas. Apesar de ser o líder, não é um super-homem, é mais visto como um irmão, *um entre nós*. A câmara raramente dá mais relevância a Lenine, porque ele é quase sempre visto acompanhado por outros. Ao invés, quando as massas estão à sua espera na estação de comboio, os focos de luz estão concentrados nelas, tornando-as o mais importante, não o indivíduo.

Esta diferença na filmagem de Lenine por contraponto ao que Riefenstahl fez com Hitler reflecte uma clara dissemelhança na ideologia, algo que nos poderá ser explicado por Theodor Adorno e Walter Benjamin. O projecto de Benjamin era, segundo Adorno (1977, p. 120), “a construção dialéctica de uma relação entre mito e história, dentro do domínio intelectual do materialismo

9 “De entre todas as imagens de um movimento de massas de Eisenstein, o que impressiona nesta é que é uma verdadeira rebelião popular que suprime a ordem antiga. A impressão geral do filme é a de um movimento dinâmico, um fluxo de tempo, uma evolução histórica que se precipita para uma nova era” (GILLESPIE, 2000, p. 49).

dialéctico: designadamente, a autodestruição dialéctica do mito, que é aqui vista como o desencantamento da arte”. Isto é obviamente uma abordagem marxista, mas leva-nos a perceber a razão pela qual Lenine não é visto como um mito em *Oktiabr*. O mito é para ser auto-dissolvido dialecticamente, Lenine não.

Eisenstein e Riefenstahl dão muita importância à representação do corpo no ecrã e as massas são muito relevantes como um conjunto de corpos. Apesar de elas terem um papel activo em *Oktiabr* e passivo em *Triumph des Willens*, em termos de estratégia de filmagem das massas, ambos os cineastas têm uma abordagem similar. Eisenstein e Riefenstahl interligam planos gerais das massas com grandes planos das pessoas que as constituem. No entanto, estes grandes planos não permitem ao espectador identificar-se com os indivíduos, já que estes são escolhidos ao acaso e cada um deles só é visto uma única vez. Isto é particularmente notório tanto na sequência da festa para celebrar a reconciliação entre os bolcheviques e a divisão selvagem de Kornilov em *Oktiabr*, como quando os soldados se levantam, deixam as suas tendas e se preparam para a convenção em *Triumph des Willens*. A escolha de planos nos dois filmes é muito similar, sendo a variação na montagem. Os grandes planos mostram não apenas caras, mas também troncos e pés. As massas têm uma função muito diferente em ambos os filmes, mas algumas vezes são filmadas da mesma maneira. As personagens individuais são muito distintas entre os dois filmes, não apenas na sua importância como motor da narrativa, mas também no modo como são filmadas. Isto é particularmente visível nos líderes, que reflectem duas ideologias opostas: uma pessoa, entre as que constituem as massas; e um Deus, um salvador.

Apesar de integrarem regimes ideológicos opostos, Eisenstein e Riefenstahl usam algumas vezes a mesma técnica para expressar não apenas pontos de vista políticos diferentes, mas também, e mais importante ainda, sentidos distintos. O cinema é a arte da manipulação, mas não está conectado ideologicamente, porque se pode dizer que a manipulação inerente ao próprio dispositivo cinematográfico não leva necessariamente a um único conteúdo. Eisenstein e Riefenstahl provam que a mesma técnica pode exprimir duas ideias opostas. Tudo depende do cineasta, porque é na mente dele que a ideologia existe, não no cinema. Por esta razão é que Lopes Ribeiro pode ir buscar inspiração formal a

Eisenstein em alguns dos seus filmes, independentemente do conteúdo, porque isso era obviamente algo de impossível no Portugal do Estado Novo.

O culto da personalidade à medida do Estado Novo

Tal como Hitler, também Salazar (1943, p. 195) tinha consciência da importância da propaganda, como se pode verificar pelas suas próprias palavras: “sempre que abordei este assunto tenho ligado a propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções – informação primeiro; formação política depois”. Esta colagem da propaganda à informação dá-se porque Salazar considerava que “politicamente só existe o que se sabe que existe” e “politicamente o que parece é” (p. 195). O regime praticava igualmente a chamada “política de verdade” (MENESES, 2009, p. 209), em que a informação era prestada às pessoas à medida que se precisava de saber e no momento em que se precisasse de saber. Por isso mesmo, tornava-se fundamental controlar aquilo que chegava aos olhos e ouvidos da população e, com este propósito, foi criado em 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Para o dirigir, Salazar chamou António Ferro, um conhecido jornalista e intelectual conservador, ligado ao Modernismo e à revista *Orpheu*. A sua missão no SPN teve um duplo objectivo: instituir, de acordo com as suas próprias palavras, uma “política do espírito” que consistia basicamente em levar a cultura (de acordo com os parâmetros do SPN) a toda a população, de modo a facilitar o sentimento de identificação com a pátria; e criar uma certa imagem de Salazar que lhe fosse favorável tanto interna como externamente. No entanto, de acordo com Ribeiro de Meneses (2009, p. 198-199), a primeira tarefa não foi conseguida por manifesta falta de meios políticos e financeiros que ajudassem a impor essas intenções totalitárias, mas a segunda sim já que houve uma disseminação em várias línguas de entrevistas a Salazar, que ajudaram a perceber o seu pensamento político, e artigos sobre as doutrinas do Estado Novo.

Voltando às intenções iniciais de adoptar a referida “política do espírito”, o meio preferencial que o Estado tinha de chegar às massas era, sem surpresa e seguindo o exemplo de outros países, o cinema. Ferro, que depois do SPN foi nomeado director do Secretariado Nacional da Informação (SNI) em 1944, escreveu o seguinte em relação ao cinema:

A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. (...) Em quase todos os outros meios de recreação a nossa inteligência, a nossa própria sensibilidade têm de aplicar-se, de trabalhar mais do que perante o cinema, do que em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de pensar e de sonhar para nós. (...) Quase se poderia afirmar que não chega a ser necessário olhar para o «écran» porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar, nos nossos olhos simplesmente abertos... (FERRO, 1950, p. 44).

Apesar desta importância dada à sétima arte, há que referir que o Estado português não controlou directamente a indústria cinematográfica tal como fez, por exemplo, o seu congénere alemão. Nunca concentrando em si os meios de produção, o Estado Novo permitiu que as companhias permanecessem formalmente independentes do poder político, o que leva Paulo Jorge Granja (2001, p. 195) a afirmar que não houve uma “instrumentalização clara do cinema”. O facto de esse mesmo Estado Novo não ter os recursos financeiros do nacional-socialismo para colocar à disposição da indústria cinematográfica,¹⁰ se é que de indústria podemos falar, também ajudou ao fracasso da “política do espírito”. E, mesmo que os tivesse, esta não era tão evoluída como a alemã, nem em termos técnicos nem em termos humanos.

Os Estados fascistas caracterizavam-se na sua globalidade pela importância que davam ao culto do líder. A sua figura era venerada, as suas atitudes consideravam-se imaculadas e ninguém se atrevia a publicamente pôr em causa as suas decisões (e quem o fizesse era rapidamente silenciado). No entanto, o próprio trajecto de Salazar e principalmente a sua chegada ao poder contrastava com a dos líderes dos restantes países totalitários: Salazar nunca participou em acções militares, não tinha o dom da palavra nem a demagogia exacerbada, tendo ao invés sobressaído no campo académico. Estes factos permitem por si só diferenciá-lo de líderes como Hitler, Mussolini ou Franco. Luís Reis Torgal (2009, p. 366) considera que estamos na presença de um “fascismo à portuguesa”,¹¹ porque, apesar de bem diferente do congénere italiano

10 Mas a importância dessa indústria nunca esteve em causa, já que segundo Ferro (1950, p. 61) ela exercia uma “larga influência na renovação da alma dos povos e na projecção do seu carácter”.

11 “No sentido em que se organiza segundo as nossas próprias características e os nossos condiciona-

ou nacional-socialismo germânico, o Estado Novo apresenta todos os indícios que o ligam às especificidades de um Estado fascista, ou seja, é “organizado numa perspectiva autoritária, antidemocrática, corporativa, nacionalista, de ideologia única e repressiva”.

No entanto, um aspecto em que o regime português se diferenciava dos demais regimes autoritários era a sua natureza relativamente pacífica apoiada num nacionalismo não-beligerante e não-expansionista. O nacionalismo de Salazar era teórico e não baseado numa qualquer premissa sobre a superioridade intrínseca do povo português: para ele, proteger a Nação era a função primordial de um homem de Estado. No futuro, esta pouca agressividade ao contrário dos seus congéneres europeus poderá ajudar a explicar, pelo menos em parte, a longa duração da ditadura salazarista, mantendo-se muito para além da queda da maior parte dos outros regimes autoritários.

Não obstante estas diferentes características, também há um certo culto da personalidade típico do fascismo em diversos filmes que foram feitos durante o Estado Novo. À primeira vista, a figura de Salazar não se prestava muito à exaltação do líder como era feita nos outros regimes totalitários. Segundo Ribeiro de Meneses (2009, p. 197), Salazar “tinha uma manifesta aversão a aparições públicas (...), era mau orador, com uma voz débil e um estilo que reflectia tanto a sua escolaridade num seminário de província, como a sua experiência subsequente de académico”. Se a isto juntarmos a sua pouca participação em campanhas eleitorais e referendos do regime, e a proibição da utilização da sua figura em cartazes de campanha, percebemos porque é que não era muito atreito a ser retratado com a idolatria inerente a outros líderes. Este facto era ajudado pela própria forma como o regime veiculava a sua imagem de desafeição à política (enquanto ministro das Finanças ameaçou demitir-se várias vezes)¹² e de “ditador moral”,¹³ juntamente com a circunstância de, à

lismos, de um povo essencialmente rural e com fraca densidade urbana, dotado de uma mentalidade tradicional e de uma concepção católica, de um Estado que fez da manutenção do seu Império colonial a sua grande cruzada” (TORGAL, 2009, p. 364-365).

12 Depois do golpe de 28 de Maio de 1926, chegou mesmo a ocupar a pasta só por 16 dias (<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=3886687>; acesso em: 28 set. 2016). E, quando voltou em 1928, fê-lo apenas por cinco dias, até que Carmona lhe assegurou que tinha plenos poderes e então ficou no cargo até se tornar Presidente do Conselho em 1932 (NOGUEIRA, 1977, p. 313).

13 “Um protector de preocupações religiosas tradicionais e de uma concepção católica da vida e da sociedade num século marcado pelo materialismo sob todas as formas” (MENESES, 2009, p. 205).

semelhança de Hitler, não haver actores especializados em representá-lo em filmes feitos no seu próprio país.

De acordo com Torgal, não foi surpresa nenhuma, portanto, que o cinema dos anos 30, 40 e até mesmo 50, reproduzisse os valores morais e políticos do Estado Novo. Acompanhando o desenvolvimento cíclico do regime, Torgal (2001, p. 33) considera que no cinema parece igualmente sentir-se “os sintomas das suas [Estado Novo] tentativas cosméticas do fim da guerra, ao mesmo tempo que se verifica a reafirmação do propalado «nacionalismo tranquilo» (para empregar a expressão de Ferro)”. Afinal, a ideologia do cinema português no Estado Novo pode ser considerada “contextual” (TORGAL, 2001, p. 33), porque, ao não ser expressa de forma directa, leva a que se tome igualmente o silêncio e as ambiguidades como formas de manifestação ideológica.

António Lopes Ribeiro e a propaganda do Estado Novo

Se se pode falar de Riefenstahl como a ‘cineasta oficial’ do Estado Nacional-Socialista, em Portugal emergiu como ‘realizador oficioso’ a figura de António Lopes Ribeiro. Tal como a cineasta alemã, também Lopes Ribeiro tinha uma vida relacionada com o cinema, primeiro como crítico e depois como realizador, antes da constituição do Estado Novo. Não foi, portanto, uma construção específica do regime, já que inclusivamente em 1929 chegou a estagiar na URSS¹⁴ que, por essa altura, estava no centro da vanguarda cinematográfica mundial, para além de ter visitado os estúdios da U.F.A. em Berlim (LOPES RIBEIRO, 1983, p. 31). Mas a sua identificação com o Estado Novo era total e a sua sombra quase onnipresente no cinema que se fazia naquela altura, não só como realizador, mas igualmente na qualidade de produtor, argumentista, montador e responsável pela locução.

De toda a sua vasta filmografia, foi nos filmes documentais que se notou mais a influência do cinema de Riefenstahl, principalmente em *Triumph des Willens* e *Olympia*.¹⁵ Todavia, o culto da personalidade de Salazar foi feito

14 “Muito tempo depois, o realizador afirmou que essa ideia («actualidades» + «ficção») lhe viera da sua estada na URSS em 1929 e dos filmes de «agit prop» de Dziga Vertov...” (COSTA, 1991, p. 65).

15 *Triumph des Willens* não estreou comercialmente em Portugal, mas *Olympia*, sim, com o título *Ídolos do Estádio*. A primeira parte, *Olimpíada / Fest der Völker*, estreou a 3 de Janeiro de 1939 e a segunda, *Vencedores Olímpicos / Fest der Schönheit*, duas semanas depois, a 17 (PINA, 1993, p. 87).

de forma bastante diferente da de Hitler na Alemanha nacional-socialista, o que não é de estranhar, porque as características dos dois eram muito díspares. Apesar disto, sente-se que nestes filmes há um crescendo desse culto, que aparece de forma ainda tímida nos dos anos 30 (nalguns Salazar nem estava sequer presente fisicamente, só em fotografia), depois em *As Festas do Duplo Centenário* (1940) já ouvimos um discurso dele para terminar em apoteose com as duas manifestações em sua honra [*A Manifestação Nacional a Salazar* (*Jornal Português* nº 25), 1941 e *A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa* (*Jornal Português* nº 52), 1945]. Há sempre uma dificuldade acrescida que é a de conseguir balancear dois aspectos aparentemente contraditórios da personalidade de Salazar: a sua tentativa de surgir como emanção do povo e o facto de ser ele o líder efectivo do país. Esse equilíbrio acaba por fazer-se através da forma e do conteúdo dos planos em que aparece, sendo que, enquanto a *forma* realçava a sua superioridade em relação ao povo, o *conteúdo*, nomeadamente através dos seus discursos de aparente humildade, dava ênfase precisamente ao contrário.

As manifestações públicas do regime aparecem sempre mostradas com toda a pompa e circunstância. Principalmente *As Festas do Duplo Centenário* (1940), *A Exposição do Mundo Português* (1941) e *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* (1944) são filmes onde se exhibe até à saciedade toda a suposta mais-valia dos portugueses no mundo: uma nação que existia há oito séculos, que tinha um império ultramarino e que conseguia construir um estádio ao nível do que se fazia no estrangeiro deveria ser motivo de orgulho para todos os que cá viviam. Lopes Ribeiro não se poupou a esforços para mostrar todos os pormenores destes eventos na esperança que eles provocassem nos espectadores um sentimento de realização e satisfação nacional. A narração dos filmes tentava sempre transmitir o entusiasmo que a multidão que assistia aos eventos estava a demonstrar e não raras vezes acontecia o contrário, eram as imagens que confirmavam as palavras. Faltava quase sempre a Lopes Ribeiro o talento cinematográfico de Riefenstahl (ou Eisenstein) para poder prescindir do som a *cobrir* e a manipular a indigência relativa da imagem.

Portugal era uma nação de bem consigo própria, com as contas em dia e que tinha conseguido manter-se à parte de todos os conflitos bélicos que

afligiam a Europa. Para além disso, tinha colónias em que as pessoas viviam em paz, sem sentimentos de independência e com uma grande ligação à metrópole, como as viagens do General Carmona tentavam demonstrar: esta era basicamente a ideia de Portugal que o regime queria transmitir, não só para estrangeiro ver, mas principalmente para consumo interno.¹⁶ Apesar de se tentar mostrar que havia orgulho no que tinha sido feito e esperança no futuro, é de notar que a maior parte destes filmes são muito focalizados nas conquistas do passado. Desde as comemorações da Revolução de Maio, às viagens para as colónias reatando laços que se estavam a perder, passando pela epopeia dos Descobrimentos e terminando com “o país das boas contas e sem dívidas”, Portugal estava muito voltado para a sua História. Segundo Yves Léonard (1998, p. 187), “longe de ser um produto característico do século XX, como é o fascismo, o salazarismo está virado para um passado onde vai colher as suas raízes”. Os elementos do futuro que apareciam eram invariavelmente as crianças e os adolescentes da Mocidade Portuguesa e só na inauguração do Estádio Nacional é que surge uma comparação com as outras nações, salientando-se a modernidade que também existia no nosso país.

Neste sentido, e cotejando com a Alemanha nacional-socialista, que sempre teve um plano para o futuro (embora bélico e conflituoso), bem presente principalmente em *Triumph of the Willens*, estes filmes revelam um Portugal bastante menos ambicioso e sem um rumo definível. A política do “orgulhosamente sós” *avant la lettre*¹⁷ perpassa por todas estas películas, mas na altura constituía matéria de satisfação nacional: vivíamos em paz e isso era o mais importante. Tentava igualmente passar-se a ideia de que éramos olhados com inveja pelos países que estavam em guerra e que conseguíamos inclusive juntar na mesma sala os representantes de nações em conflito.¹⁸ É do espírito

16 “Estas comemorações nacionais eram o culminar da primeira fase do Estado Novo, uma demonstração tangível dos gloriosos passado, presente e futuro de Portugal. (...) O facto de haver uma guerra em curso diminuiu o impacto internacional das celebrações, mas aumentou o seu valor político interno. O contraste com o mundo exterior não podia ser maior” (MENESES, 2009, p. 212).

17 Segundo Rui Ramos (2009, p. 682), o discurso em que Salazar utiliza esta famosa expressão é de Fevereiro de 1965.

18 Diz a locução de *As Festas do Duplo Centenário* (1940): “mais nenhum país poderia permitir hoje a honra de reunir na mesma sala, lado a lado, representantes de nações agora inimigas entre si. Maravilhoso prémio de uma política de verdade, de lealdade e firmeza que bastaria para imortalizar a figura de Salazar como ministro dos Negócios Estrangeiros.”

dos Descobrimentos, em que Portugal tinha tido um papel primordial na Europa e no Mundo, de que o Estado Novo queria apropriar-se.

Lopes Ribeiro estava profundamente enfeudado ao regime do Estado Novo e, em particular, a Salazar, como figura de referência, portanto tornou-se natural, uma vez que se tratava de um homem ligado ao cinema, que, quando António Ferro na altura director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) decidiu que se deveria fazer um filme para comemorar o 10º aniversário da Revolução Nacional em 1936, se tenha lembrado de António Lopes Ribeiro para, com ele, escrever o argumento de *A Revolução de Maio*: assinaram-no, assim, com os pseudónimos de Baltasar Fernandes (Lopes Ribeiro) e Jorge Afonso (Ferro) (MATOS-CRUZ, 1983, p. 180).

O realizador esperava que *A Revolução de Maio* (1937) pudesse cumprir os seguintes objectivos: transmitir “o meu entusiasmo, a minha admiração pelo Homem e pela sua obra” e que mostrasse que “servindo a política de Salazar, servi, implicitamente, a propaganda de Portugal, o público e o cinema português” (LOPES RIBEIRO, 1937, p. 2). Poucos anos mais tarde, na altura da estreia de *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), volta a elogiar o Presidente do Conselho “porque Salazar consegue ser o Homem que nunca esquece os seus deveres de Chefe (...) e um Chefe que nunca esquece a sua condição de Homem”, o que o torna o “maior de todos os portugueses do seu tempo” (MATOS-CRUZ, 1983, p. 147).

O ano seguinte à estreia de *A Revolução de Maio* foi muito intenso para António Lopes Ribeiro. Coube-lhe fazer a direcção artística dos filmes da Misão Cinegráfica às Colónias de África, que decorreu entre Fevereiro e Outubro de 1938. Era a primeira vez que uma equipa cinematográfica portuguesa se deslocava tanto tempo para fora de Portugal, fazendo, segundo José de Matos-Cruz (1983, p. 187), “a mais exigente, planificada e sistemática recolha de *imagens em movimento* até então empreendida entre nós, fora da Europa”, com o objectivo final de realizar um documentário sobre cada colónia portuguesa naquele continente, juntamente com um “filme documental romanceado de grande metragem” (MATOS-CRUZ, 1983, p. 138).¹⁹ Este filme viria a ser o *Feitiço do Império* (1940). Ou seja, já a imprensa da época assumia que o filme de ficção a

¹⁹ Esta definição pode ser igualmente aplicada ao *A Revolução de Maio*.

ser realizado no exterior teria uma grande parte documental que “enquadra[s-se] na acção os aspectos mais surpreendentes da vida no ultramar português de África” (MATOS-CRUZ, 1983, p. 139). A Missão estaria no terreno quando da visita presidencial de Óscar Carmona, ocorrida no Verão desse ano.

Neste sentido, a função primordial do *Feitiço do Império* é fazer a apologia de um império que se torna motivo de orgulho do país, porque a relação das colónias com a metrópole decorria sem problemas de maior, enquanto nas restantes colónias europeias em África, especialmente as situadas na zona do Mediterrâneo, se viviam momentos de instabilidade com a aproximação da II Guerra Mundial. Para além disso, quer fazer-se passar a ideia, como já acontecera nos documentários, de que as colónias são uma extensão da própria metrópole e que podem constituir um elo muito importante de ligação à pátria, como sucede com o protagonista do *Feitiço do Império*.

Sendo dois filmes de exaltação do regime, *A Revolução de Maio* e o *Feitiço do Império* abordam temas diferentes e complementares. O primeiro celebra os dez anos do regime em vigor, mostrando como a oposição não tinha argumentos válidos para o contestar, ou seja, qualquer tentativa de rebelião só poderia dever-se a uma insurreição, porque nada na realidade a justificava.²⁰ A história de amor ajuda à transformação da personagem principal num ser mais sentimental e menos dogmático, mas o mais relevante no filme é mesmo o lado documental das obras e transformações que o Estado Novo operava no país. Era importante passar a mensagem do desenvolvimento e da modernização para consubstanciar a mudança de mentalidade,²¹ que atinge até um operário (Fagulha), mas cujo percurso é exemplificado na evolução da personagem de César Valente. Esta transformação não constitui um acto de fé, mas aparece sustentada por números reais, embora manipuladores.²²

20 Para João Mário Grilo (2006, p. 64), o filme é “disparatado e habilidoso. Disparatado, porque a intriga político-policial que lhe dá substância (...) está no limite do risível. Habilidoso, porque Lopes Ribeiro e António Ferro inventam um recorte temporal para o filme com uma perturbante colagem à realidade e, ainda por cima, procurando, sistematicamente, reflectir essa realidade no interior do próprio filme, através da inclusão de uma série de sequências documentais”.

21 Jorge Leitão Ramos (2004, p. 338) defende que “não se prega propriamente uma ideologia, busca-se, antes, um processo de identificação que faça o espectador passar da dúvida ao entusiasmo por meio de reconhecimento de tal *evidência*, utilizando meios cinematográficos de certo apuro [desde logo a interligação entre reportagem e ficção, unificada pela ideia de verdade, mas também sábia organização dramática (...)]. A forma ideológica dessa *evidência* só chega no fim do caminho, no discurso de Salazar em Braga”.

22 Este filme, de acordo com Patrícia Vieira (2011, p. 46), revela a coexistência de duas visões divergentes

Tendo *A Revolução de Maio* uma duração total de 133', é significativo que haja propaganda directa durante 22': 16,5% do filme é ocupado com louvores explícitos ao regime. E nesta contabilidade não se incluem os passeios de César Valente e Maria Clara por Sintra e Estoril, onde a paisagem e a arquitectura têm igualmente lugar de destaque, nem a “festa do trabalho” em Barcelos, igualmente muito ligada ao Estado Novo. Estamos a falar exclusivamente das estatísticas do INE (com uma duração de 8'30”), das obras no porto de Leixões (3'30”) e das comemorações do Ano X da Revolução Nacional em Braga e Lisboa (10'). A relevância que estas imagens propagandísticas têm no filme podem levar-nos a perguntar se este é um documentário sobre os dez anos do regime cimentado por uma ficção demonstrativa ou se é um filme de enredo ilustrado por um documentário.²³ Afinal, o próprio Lopes Ribeiro disse, como vimos, que queria servir Salazar e a sua propaganda. O problema é que não o fez da maneira subtil que Goebbels advogava, o que resultou na evidência de este filme não ter perdurado na memória colectiva. A maneira impositiva como toda esta propaganda entra pela ficção adentro, cortando inclusivamente a *suspension of disbelief*,²⁴ muito possivelmente terá sido sentida pelos espectadores da época, porque João Bénard da Costa (1991, p. 65) diz que o acolhimento ao filme foi “discreto, para dizer o mínimo” e acrescenta que nunca mais houve um outro filme deste género.

Por sua vez, o *Feitiço do Império* mostra um outro lado muito importante para o Estado Novo, ou seja, a relação com as colónias. Assumindo al-

acerca da função e objectivos da propaganda no Estado Novo, visões essas reveladoras de diferentes concepções sobre o fenómeno artístico: “por um lado, a obra adere à noção salazarista da verdade como óbvia, servindo a arte propagandística para informar e educar a população ao difundir esta verdade, identificada com os princípios que regem o estadonovismo. (...) Por outro lado, o filme adopta o conceito de arte defendido por António Ferro, de acordo com o qual as obras artísticas são mais verdadeiras do que o mundo real, na medida em que engendram um modelo a ser imitado pela existência concreta. As grandiosas manifestações em favor do governo e as saudações entusiastas de Salazar pela multidão representadas através de imagens documentais formam um ideal artístico a ser seguido pelos portugueses”.
 23 *A Revolução de Maio* foi remontada pelo próprio Lopes Ribeiro para distribuição no mercado brasileiro com uma duração de apenas 41'. O enredo é explicado através de intertítulos, porque praticamente desaparece, sendo esta versão constituída essencialmente pelo passeio dos protagonistas por Lisboa e arredores, pela “festa do trabalho” em Barcelos e pelas comemorações do Ano X da Revolução. Para fazer o pleno do lado propagandístico, só faltou a sequência das estatísticas e a construção do porto de Leixões.
 24 Termo criado em 1817 pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge, aquando da publicação do seu livro *Biographia literaria*, que serve para descrever a aceitação temporária que um leitor/espectador faz, a bem de uma melhor apreciação da obra, de que as personagens e os acontecimentos que está a ler/ver são plausíveis, por mais incríveis que sejam (<https://notes.utk.edu/Bio/greenberg.nsf/0/aa819a734ce9d34585256e0e00717ab4>; acesso em: 15 set. 2016).

gumas diferenças delas com a metrópole, tenta passar-se a imagem de *duas faces da mesma moeda*, exemplificada na conversa final de Vitorino com a mãe. Portugal era bastante maior que as suas fronteiras continentais,²⁵ mas a *portugalidade* passava por algo que nunca podia apagar-se de quem lá tinha nascido. Por muitos méritos que as outras culturas tivessem (e a comparação neste filme faz-se essencialmente com a americana), a portuguesa era única e constituía um factor de união entre todos os seus habitantes, como se demonstra no facto de Luís, o protagonista, ficar com Mariazinha²⁶ em detrimento de Fay. O “orgulhosamente sós” era sinónimo disso mesmo, da exaltação assumida da unicidade. Por outro lado, esta imagem de unificação da mentalidade de um país disperso por mais do que um continente resultava importante para servir de contraponto aos problemas que outras metrópoles iam tendo com as suas colónias, especialmente em tempos de pleno conflito à escala mundial.

Algumas notas finais como possível conclusão

O objectivo deste trabalho foi o de verificar a existência de um universo autoral em filmes realizados no seio de regimes totalitários, onde o cinema foi o meio ideal para a divulgação da sua propaganda. Tentámos justificar ao longo deste texto a pertinência do foco em Riefenstahl e Eisenstein exibindo os inúmeros pontos de ligação que têm com Lopes Ribeiro. Julgamos ter ficado claro, principalmente na análise aos filmes da realizadora alemã e do cineasta russo, o modo como eles eram um reflexo da ideologia que os inspirava,²⁷

25 Segundo João Mário Grilo (2006, p. 67), o filme apontava “o caminho do Império e do «Ultramar» como a grande oportunidade para o povo português perceber a grandeza do seu país e do seu território, bem longe das convulsões europeias.” No entanto, acrescenta ele, esta “*inflexão colonial*, isto é o reforço da posição portuguesa em África” era em última instância “uma justificação da neutralidade da política externa portuguesa em tão perturbado momento”.

26 De notar que, em ambos os filmes, a personagem principal feminina se chama “Maria”, nome que é igualmente um símbolo da portugalidade e comum a quase todas as mulheres portuguesas desta altura.

27 Não obstante este facto, não deixa de ser curioso notar, no caso do realizador soviético, que a recepção de *Oktiabr* esteve longe de ser consensual. A primeira versão do filme foi exibida no Teatro Bolshoi em Moscovo a 7 de Novembro de 1927, a data efectiva do 10º aniversário da Revolução de Outubro (até Fevereiro de 1918, a Rússia tinha o calendário Juliano, enquanto o resto da Europa já tinha adoptado o Gregoriano, razão pela qual estava 13 dias atrasada em relação ao resto do continente) (TAYLOR, 1998, p. 223), mas teve que ser remontado, com o corte de algumas sequências mais *difíceis*, e foi finalmente lançado a 14 de Março de 1928 (TAYLOR, 1998, p. 63). Youngblood (1991, p. 110) refere que o atraso na estreia do filme se deveu ao facto de Eisenstein ter sido ingénuo ao ponto de ter feito Trotsky o seu herói, algo que não foi naturalmente do agrado de Estaline, e critica o filme por lhe faltar “interesse humano” (YOUNGBLOOD, 1991, p. 174), referindo inclusivamente a observação que a viúva de Lenine, N.K. Krupskaja, proferiu, apesar de ter gostado do filme, de que demasiadas imagens de deuses e ídolos, com

mas o seu estabelecimento como ‘autores’ acontece porque os seus filmes estão longe de se reduzir a isso. O seu maior legado é precisamente a inovação que trouxeram na maneira de filmar, num estilo de conferir à imagem filmica a sua individualidade, cuja influência se repercutiu por vários realizadores e que persiste ainda hoje.

Sendo portanto uma evidência a inserção de Riefenstahl e Eisenstein na categoria de ‘autores’, fazia todo o sentido verificar se o mesmo se poderia dizer de Lopes Ribeiro. A obra do comumente considerado ‘cineasta oficial’ do regime não revela uma visão cinematográfica tão marcadamente pessoal. Lopes Ribeiro sempre se assumiu como um entusiasta de Salazar e na maioria dos seus filmes ficcionais transparece isso mesmo, já que está quase sempre subjacente a imagem que o Estado Novo pretendia dar: um país de pessoas honradas, trabalhadoras e onde não havia conflitos sociais. A sua obra aparece assim unificada maioritariamente por elementos caros ao Estado Novo, sem grandes intenções estilísticas que não um escorreito serviço das imagens à ideologia dominante.

Nos seus filmes documentais, torna-se perceptível uma certa homogeneidade, porque até ao final da II Guerra Mundial todos se inspiram muito no cinema de Riefenstahl. Lopes Ribeiro deu visibilidade cinematográfica à vontade de António Ferro de construção de uma certa imagem do Estado Novo e do retrato de Salazar enquanto líder, sendo o seu comprometimento com o regime total e tentando pela sua narração hiperbólica, em textos muitas vezes redigidos por ele próprio, exacerbar o entusiasmo que as imagens não conse-

toda a sua carga simbólica, iriam confundir as massas. Acrescenta ainda Youngblood que a reacção do público em Moscovo e Leninegrado foi mista: o filme era elogiado com parcimónia ao mesmo tempo que se criticava a sua obsessão pelas “coisas” (p. 174). O que é certo é que o rescaldo de *Oktiabr* não foi muito positivo para Eisenstein. Em Junho de 1928, o realizador foi caricaturado muito negativamente no jornal *Sovetskii Ekran* (*The Soviet Screen*) com acusações de obscurantismo, e segundo Taylor, a sua carreira nunca recuperou verdadeiramente depois deste filme. O realizador viajou para o estrangeiro, nomeadamente para o México, mas dificuldades de vária ordem nunca lhe permitiram terminar o seu projecto *Que Viva México!*, a interferência governamental obrigou-o a abandonar as filmagens de *Bezhin Lug* / *O Prado de Béjine* e do seu desejo de realizar *Ivan Grozny* em três partes acabou por ficar só em duas, tendo a segunda demorado dez anos a estrear (só o foi em 1958, quando tanto ele como Estaline já tinham falecido), porque em 1948 o ditador soviético não gostou do retrato autoritário de Ivan, muito semelhante ao dele próprio, e não só impediu a estreia como cancelou a continuação. Refere Taylor que não deixa de ser irónico serem as mesmas pessoas, cuja ideologia Eisenstein estava a tentar enaltecer, as responsáveis por aquela acusação, denunciando um dos filmes que melhor tenta criar um mito cinematográfico. No entanto, a afirmação de Pudovkin sobre *Oktiabr* é lapidar: “como gostaria eu de ter feito um fracasso tão poderoso” (TAYLOR, 1998, p. 73).

guem mostrar. A quantidade de filmes de actualidades que realizou, produziu e narrou supera, por isso, em muito os de âmbito ficcional, e, mesmo neste caso, a presença da realidade documental é muito forte tanto em *A Revolução de Maio* como no *Feitiço do Império*.

O todo que foi o regime do Estado Novo e a figura de Salazar em particular teve naturalmente vários tipos de representação, e esperamos que este trabalho possa ser mais uma peça para a sua compreensão através do olhar cinematográfico de Lopes Ribeiro. Ele foi o principal responsável por um cinema indiscutivelmente comprometido com o regime, que veiculou uma certa ideia de *portugalidade*. À pequenez do Estado Novo, antidesenvolvimentista, retrógrado e recatado, cabe o diminuto esforço representativo que a obra de Lopes Ribeiro ilustra na perfeição, bem longe dos excessos da imagética Riefenstahl, mais consentânea com “o som e a fúria” do regime Nacional-Socialista, revolucionário, agressivo e belicista.

Referências

- ADORNO, T. et al. *Aesthetics and politics*. London: NLB, 1977.
- BACH, S. *Leni: a vida e obra de Leni Riefenstahl*. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.
- COSTA, J. B. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- DELAHAYE, M. “Leni et le loup”. *Cahiers du Cinéma*, n. 170, p. 44-51 e 62-63, sep. 1965.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. [Original: *Film form: essays in film theory*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1949].
- FERRO, A. *Teatro e cinema: 1936-1949*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, 1950.
- FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. *Politics and film*. London: Studio Vista, 1971.
- GILLESPIE, D. *Early soviet cinema: innovation, ideology and propaganda*. London: Wallflower, 2000.
- GRAHAM, C. *Leni Riefenstahl and Olympia*. London: The Scarecrow Press, 1986.
- GRANJA, P. J. “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”. In: TORGAL, L. R. (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001, p. 194-233.
- GRILO, J. M. *O cinema da não-ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- INFIELD, G. B. *Leni Riefenstahl et le 3e reich: cinéma et idéologie 1930-1946*. Paris: Seuil, 1978 [Original: *Leni Riefenstahl: the fallen film goddess*. Crowell, 1976.]

- JOWETT, G. S.; O'DONNELL, V. *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks, London and New Delhi: Sage Publications, 2006.
- LÉONARD, Y. *Salazarismo e fascismo*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1998. [Original: *Salazarisme & fascisme*. Editions Chandeigne, 1996].
- LOPES RIBEIRO, A. “Os quatro pontos cardeais de *A Revolução de Maio*”. *Cinéfilo*, ano 9, n. 459, 5 Jun. 1937.
- _____. “Um filme em episódios – tentativa de esboço autobiográfico”. In. MATOS-CRUZ, J. (org.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 15-70.
- MATOS-CRUZ, J. (org.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- MENESES, F. R. *Salazar: uma biografia política*. Alfragide: Publicações D. Quixote, 2009.
- NOGUEIRA, F. *Salazar: a mocidade e os princípios (1889 – 1928)*, vol. I. Coimbra: Atlântica Editora, 1977.
- PINA, L. *Estreias em Portugal 1918-1957*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.
- QUADROS, A. (sel.). *António Ferro*. Lisboa: Edições Panorama, 1963.
- RAMOS, J. L. “O cinema salazarista”. In. MEDINA, J. (dir.). *História de Portugal*, vol. XVI – O «Estado Novo» (II). Alfragide: SAPE, 2004, p. 323-356.
- RAMOS, R. (coord.); VASCONCELOS e SOUSA, B.; MONTEIRO, N. G. *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.
- SALAZAR, A. O. *Discursos e notas políticas*, vol. III. Coimbra: Coimbra Ed, 1943.
- SONTAG, S. *Under the sign of saturn*. New York: Farrer, Strauss, Giroux, 1972.
- _____. “Fascinating fascism”. In. NICHOLS, B. (ed.). *Movies and methods: an anthology*. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 31-43.
- TAYLOR, R. *Film propaganda: soviet Russia and nazi Germany*. London: I.B. Tauris Publishers, 1998.
- TEGEL, S. *Nazis and the cinema*. London: Hambledon Continuum, 2007.
- THOMSON, O. *Uma história de propaganda*. Lisboa: Temas e Debates, 2000.
- TORGAL, L. R. “Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo”. In. TORGAL, L. R. (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001, p. 64-91.
- _____. *Estados Novos, Estado Novo*, vol. I e II. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- VIEIRA, P. *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Edições Colibri, 2011.
- WELCH, D. *Propaganda and the german cinema 1933-1945*. London: I. B. Taurus & Co Ltd, 2007, revised edition (first published by Oxford University Press, 1983).
- YOUNGBLOOD, D. J. *Soviet cinema in the silent era, 1918-1935*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Referências audiovisuais

TRIUMPH des willens (Triunfo da vontade). Realização: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935, 104 min.

OLYMPIA (Ídolos do estádio). Realização: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1938, 203 min (1ª parte: 115 min.; 2ª parte: 88 min).

OKTIABR (Outubro). Realização: Sergei M. Eisenstein. URSS, 1927, 102 min.

A REVOLUÇÃO de maio. Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1937, 133 min.

FEITIÇO do Império. Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1940, 125 min. (146 min. no original).

AS FESTAS do duplo centenário. Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1940, 68 min.

A MANIFESTAÇÃO nacional a Salazar (Jornal Português nº 25). Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1941, 11 min.

A EXPOSIÇÃO do mundo português. Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1941, 62 min.

10 JUNHO: inauguração do Estádio Nacional. Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1944, 19 min.

A MANIFESTAÇÃO a Carmona e a Salazar pela paz portuguesa (Jornal Português n. 52). Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1945, 10 min.

AS REPRESENTAÇÕES DA AUSÊNCIA: O COMPLEXO DIÁLOGO ENTRE FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira¹

Francisca Ferreira Michelin²

A partir das relações entre imagem e presentificação, o texto buscará analisar os sentidos que os retratos de vítimas de processos políticos vinculados à violência de Estado apresentam quando instituídos como acervos museológicos ou como exposição fotográfica. Na análise, considerar-se-á três aspectos: a condição documental da fotografia, o processo de musealização do documento uma vez exposto e a reelaboração da ausência/presença, dicotomia expressa nos dípticos da obra de Gustavo Germano.

Comum às duas exposições estão elementos que caracterizam a cultura visual contemporânea fortemente ancorada na imagem fotográfica, e a representação da experiência traumática causada pela violência dos regimes militares latino-americanos das últimas quatro décadas do século XX. Ambas, cultura visual e representação do trauma, são traços que se repetem nas experiências memoriais de um tempo identificado por Joël Candau como *mne-motrópico*, caracterizado por movimentos que nos direcionam para o passado

1 Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. É docente no Programa de Pós-Graduação (Mestrado/Doutorado) em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: leticiamazzucchi@gmail.com

2 Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. É docente no Programa de Pós-Graduação (Mestrado/Doutorado) em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Tutora do Grupo PET Conservação e Restauro. E-mail: fmichelon.ufpel@gmail.com

em buscas por referências que nele identificamos e que se traduzem nos mais diferentes suportes e instrumentos memoriais.

A proeminência da memória nas sociedades contemporâneas vem sendo abordada através de diferentes perspectivas como a busca pelo reconhecimento e afirmação de identidades, os múltiplos usos do passado, as diferentes relações com o tempo expressas nas tradições inventadas ou reinventadas, os possíveis excessos manifestos nos mais diferentes sentidos e mecanismos pelos quais a memória é concebida no mundo atual.

Entre a mnemotropia por vezes compulsiva (CANDAU, 2010) e o perigo da saturação (ROBIN, 2003), Paul Ricoeur, buscando refletir sobre as dicotomias de um excesso ou insuficiência de memória, dispõe a questão associando-a à busca pela identidade, o que pode resultar em *muita memória* em alguns casos, caracterizando um abuso de memória, e *não suficientemente memória* em outros, caracterizando assim um abuso do esquecimento (2000, p. 98). Ao mesmo tempo, outras reflexões vão se fazendo constantemente necessárias, sobretudo quando entendemos que a esse movimento de hipertrofia da memória corresponde outro, de igual intensidade, que são os descartes, as escolhas, conscientes ou não, do que se deve ou não guardar. Mais do que memórias, compartilhamos esquecimentos, afirma Joël Candau (2011) uma vez que, enquanto faculdade individual, a memória se constrói pelo deslocamento constante de outras memórias, num incessante e contemporâneo jogo de representação e presentificação do passado.

No crescente uso público da memória multiplicam-se instrumentos de construção discursiva do passado e sua relação com o presente, tais como monumentos, comemorações, proliferação de lugares de “guarda” da memória tais como arquivos, memoriais, museus, bem como o recurso à metáforas como conflitos de memória, “boa memória”, falsificações, obliterações (LAVABRE, 2000). As explicações para essa “vaga mnemotrópica” passam por fatores históricos associados aos grandes conflitos do século XX com a ascensão do testemunho como uma narrativa densa da experiência, pessoal na origem mas fortemente associada ao compartilhamento social (HEINICH; POLLAK, 1986) e às acelerações que imprimem ao tempo presente a contínua e angustiante sensação de impermanência e ruptura (HUYSEN, 2000).

Essa emergência da memória como objeto de análise das Ciências Sociais data da primeira metade do século XX, no âmbito do que se conhece como a Sociologia da memória e cujo marco foi o sociólogo francês Maurice Halbwachs, precursor em abordar a memória como um fato social. Formatada no que Halbwachs denominou como *quadros sociais* (linguagem, tempo, espaço e experiência), a memória individual seria, nessa perspectiva, moldada pela memória coletiva, nos diferentes tempos sociais e referências que constituem o sujeito.

Contrariando as teses da Psicologia Social ou mesmo da concepção filosófica de memória, Halbwachs aponta para a ideia da formação da lembrança como um esforço de reconstrução operado pelo sujeito através dos quadros fornecidos pelos grupos de pertencimento e apoiando-se sobre o lugar que ocupa no presente (HALBWACHS, 1990), convertendo assim a memória em um fato social atravessado por diferentes sentidos e necessidades do presente do sujeito que recorda.

Contrário à ideia essencialista de preservação do passado, Halbwachs demonstra que do passado subsistem apenas fragmentos e imagens incompletas, sendo as lembranças construídas a partir de representações coletivas (MARCEL; MUCCHIELLI, 1999). Os fundamentos dessa Sociologia da memória parecem encontrar ressonância no campo da formação da memória individual, resultante de ações neuronais e bioquímicas, fortemente associadas entre si. Na constituição da memória humana, tal como aponta Dupont (2010), a ideia de *traço* se aproxima de um continuidade, a conexão da vivência no presente com outra temporalidade e a transferência para outras gerações.

Essa formatação social-coletiva da memória humana vem sendo abordada, dentro do campo das neurociências como um dado a ser cientificamente comprovado. Exemplo disso é a série de testes denominada TOP 12 visando avaliar a memória coletiva através da aplicação de questões concernentes às lembranças da vida com a ideia de demonstrar que as respostas podem evidenciar que fatores externos são formadores de conteúdos e formas da memória, fortalecendo assim a noção de memória coletiva (LACOT *et al*, 2011).

A ideia da memória socialmente construída, refletindo tensões entre as representações e a experiência (STURKEN, 1997) remete a noção de compartilhamento, de referências do passado que atuam como elementos de coe-

são social. Joël Candau (2011) reafirma essa proeminência do coletivo nas categorias *memórias fortes* e *memórias fracas*, ambas correspondendo ao maior ou menor grau de coesão do grupo de inserção, aos sentidos que vai adquirindo o passado e a necessidade dos sujeitos acreditarem no compartilhamento, ideia que para o autor é estruturante.

Ao abordar o termo *memória coletiva*, Candau reitera a necessidade de identificar a vertente essencialista que, via de regra, utiliza a memória para designar e legitimar identidades, desconsiderando o caráter de permanente construção e reconstrução da memória. Nesse sentido, o autor questiona se memória coletiva seria menos o compartilhamento real da memória e mais a crença nesse compartilhamento, fundada em comportamentos e discursos que reafirmam a coesão social e o sentimento de coletivo. As formas e possibilidades de compartilhamento são diversas e se algumas memórias mais facilmente são reconhecidas como compartilhadas, outras não conseguem construir uma significativa adesão. Joël Candau defende essa assertiva através de estudos que realizou no âmbito da memória olfativa, demonstrando que alguns compartilhamentos decorrentes de ofícios, como o de enólogos e de perfumistas, são mais fortemente demonstrados, ao contrário de outros cujos odores não estão associados a experiências emocionais positivas, tais como coveiros e trabalhadores em necrotérios.

É na crença no compartilhamento que se explica como uma memória passa da dimensão individual à coletiva, e dessa retorna ao individual num movimento constante.

Memórias difíceis

O termo memória vem assumindo, cada vez mais, diferentes sentidos e usos nos processos sociais. Em sua análise sobre a Alemanha contemporânea, Andreas Huyssen (2000) enfatiza o papel proeminente da memória na reorganização do país, sendo paradigmático desse movimento a imagem de Berlim como um interminável “canteiro de obras”. De museus à memoriais, de marcações no espaço público ao reconhecimento de experiências traumáticas, a memória no cenário alemão assume os contornos de práticas de redenção, acerto de contas simbólico com um passado doloroso. Ao mesmo tempo, se

à memória do pós-guerra é concedido um espaço de relevância no cenário social, convertendo-se em forte atrativo ao turismo cultural, o mesmo não ocorre com a memória da ex-RDA, cujo desaparecimento é simbolicamente representado pelas imagens da queda do Muro de Berlim em 1989. Ao contrário da memória do pós-segunda guerra mundial e suas inscrições memoriais no espaço da cidade, a trajetória da ex-RDA parece ter sido absorvida pela ideia de reunificação, resultando em silêncios, esquecimentos e identidades fragmentadas (ROBIN, 2014; CHAULIAC, 2011).

Longe de ser apenas um fator de coesão e apaziguamento de conflitos ou ressentimentos, a memória se encontra, por vezes, como um elemento de negociação na cena político-social, à exemplo de sociedades pós-conflituais nas quais vítimas e perpetradores necessitam coexistir no mesmo espaço social, tal como apresenta Pascaline (2006) em seu estudo sobre o Camboja atual com os processos de esquecimento e a difícil construção da memória.

Nesse mesmo sentido, a reivindicação por políticas de memória relativas a processos de violência do Estado, se impõe como um dos grandes desafios sobretudo em contextos nos quais a superação do passado, através de um esquecimento programado (CONNERTON, 2008) busca se impor como a única saída para a construção do presente e futuro. Com passados construídos tendo como referência a violência política, a busca pela recuperação da memória se insere na agenda de Direitos Humanos e justiça.³

Museus, memoriais e a representação da perda

A emergência, nas quatro últimas décadas, de movimentos de buscas memoriais relativos a processos políticos caracterizados pela violência e transgressão de direitos fundamentais, vem se traduzindo pela necessidade de expressar, registrar e mostrar os efeitos traumáticos desses processos nas sociedades contemporâneas. É importante ressaltar o caráter pioneiro que assumiram as políticas de memória referentes à Shoah, abrindo assim prerrogativas para que outras memórias associadas a processos de violência e extermínio, fossem instadas a buscar visibilidade no cenário contemporâneo.

3 O difícil processo de recuperação da memória do sistema concentracionário soviético é um dos exemplos de processos contemporâneos de busca pela instauração de políticas que favoreçam a elaboração de uma narrativa sobre o trauma coletivo e, como decorrência disso, a responsabilização do Estado pelos crimes perpetrados. Nesse sentido ver o texto de ANSTETT, 2011.

Entendendo-se políticas de memória como “conjunto de intervenções de atores públicos visando produzir e impor uma memória pública oficial” (MICHEL, 2010), é possível afirmar que a recuperação dos processos traumáticos referentes ao nazismo e às experiências de campos de concentração foi fundamental para gerar outras reivindicações e mobilizar novos atores sociais. São diversas as formas que adquirem essas reivindicações e expressões no cenário social, entretanto, são as instituições tais como museus, memoriais, inscrições públicas, arquivos, que conferem visibilidade às políticas de memória, sendo estas o reflexo de um contexto social no qual o passado, e sua relação com o presente, é elemento fundamental.

As estratégias museológicas vão adquirindo maior dramaticidade uma vez que se amplia o conhecimento sobre os eventos em si, com a possibilidade do uso de depoimentos orais daqueles que vivenciaram os fatos, acrescido da constante renovação de recursos expográficos que possibilitam mostrar o horror dos processos de violência através de diferentes suportes e narrativas.

Representar a violência, a perda, o absurdo do desaparecimento, é sempre um desafio que coloca de um lado a necessidade de memória como advertência para que o horror não se repita, e de outro o risco de uma superexposição da vítima e a espetacularização do sofrimento. Memória e lembrança assumem papéis diferentes nesse processo, estando a memória mais para a necessidade de registro para o futuro e a afirmação do dever moral de recuperar o passado, enquanto a lembrança faz o papel do sujeito que evoca como uma experiência íntima e pessoal, vivenciando a dor.

Os museus e memoriais apresentam objetos, imagens, narrativas, bem como espaços nos quais há impressa a marca do trauma, como testemunhos e evidências desse passado “difícil de dizer”. Ultrapassando a categoria de acervo, os elementos dispostos ao olhar do público buscam despertar no visitante uma empatia e identificação que ultrapassa o visível e ocorre no campo das sensibilidades e da emoção. Buscando refletir sobre o papel dos espaços museológicos e memoriais, Jacques Walter e Béatrice Fleury utilizam o conceito de mediações memoriais que qualificam e requalificam lugares e coisas. Esta mediação é feita mediante estratégias que, no processo comunicativo, organizam e direcionam a recepção dessa comunicação. Para tanto associam elementos

relativos às condições materiais e humanas (a organização do cenário expográfico propriamente dito), aos relatos e narrativas que acompanham os objetos e imagens, conferindo uma dimensão mais humana de cada elemento desse universo museal, aos conflitos e disputas em torno da memória dos eventos evocados e o simbólico, ou seja, a forma como o passado é traduzido e conectado ao sujeito no presente (FLEURY; WALTER, 2011, p. 21).

Os suportes materiais desses lugares destinados a mostrar os processos de violência, são diversos e o espaço apresenta-se como um vetor fundamental da memória do sofrimento, procurando, através de diferentes dispositivos, imprimir uma controlada perturbação no visitante, tornando possível o contato entre a experiência imaginada do sofrimento e as marcas tangíveis que o mesmo imprimiu no lugar, caracterizando assim uma espécie de “aura” que a expografia tenta, por vezes, explorar e valorizar.

Por outro lado, ao se explorar outros suportes tais como imagens e vozes, o sujeito vitimado é introduzido na relação visitante-museu. As identidades daqueles que viveram a violência política, a recuperação de fotografias, nomes e dados pessoais, atuam no sentido de visibilizar o drama coletivo e a identificação da vítima, simbolicamente concedendo-lhe a justiça pelo não esquecimento.

A memória pública é construída assim no processo que envolve os espaços expositivos e os recursos comunicacionais, num fluxo interposto entre as ações expográficas, os diferentes suportes e discursos e os sujeitos visitantes. Nesse sentido, uma noção que parece ser operacional para se compreender esse imbricado fluxo de informação-recepção-elaboração, é a de memória multidirecional elaborado por Michael Rotheberg (2009) como resposta ao inacabado conceito e difundido uso da categoria memória coletiva. O conceito de memória multidirecional compreende a memória como um objeto envolvendo negociações, cruzamentos, trocas, dando uma maior ênfase nas dinâmicas de transferências que ocorrem durante o ato de recordação. Esse conceito permite analisar as imagens fotográficas, em específico as que se refere esse artigo, buscando pensa-la como um objeto da lembrança pessoal, uma denúncia ao vazio provocado pela violência de Estado, a concepção artística do fotógrafo, a exposição ao público em diferentes momentos para diferentes fins e finalmente, porem não menos importante, a recepção do público e o que estas fotografias evocam em cada um.

O recurso fotográfico presença-ausência, íntimo-público, apresenta diversas e transversais possibilidades de leitura e sentidos, desde que sejam considerados os diferentes atores sociais envolvidos no processo.

Tempo e espaço na fotografia

Há um dispositivo memorial na fotografia, do mesmo modo que ela própria pode ser um. E ao se fazer uma incursão pelos tempos dessa imagem e pelos usos que a ela foram dados, o que se poderá perceber é um longo inventário de relações densas entre ela e atitudes, nem sempre deliberadas, em revelar, ocultar, valorizar ou silenciar conteúdos da realidade, conforme se desejou que essa fosse ou parecesse ser. Para tanto, sempre concorreu a possibilidade de que dentro do enquadramento fotográfico um cenário, moldável, armava-se ancorado na composição tempo-espaço. E tal cenário foi pródigo em dar vazão aos sentimentos que discursos, por longos que fossem, nem sempre se mostraram capazes de promover. Não se está fazendo referência a uma qualidade estética inerente, tampouco pensando na literatura como expressão destes discursos, mas confrontando-se a fotografia mais trivial com os textos de pretendido conteúdo informativo. Produzidos na mesma época, tocam o espectador do presente de modo diverso. Apenas como um exemplo oportuno, tomam-se as fotografias dos presos da Cadeia da Relação da cidade do Porto, apresentadas na exposição “Murmúrios do Tempo”. Os retratos oriundos das fichas do Posto Antropométrico das cadeias desse presídio mostram pessoas, em frente e perfil, de diferentes idades, devidamente estampadas sobre fundo cinza, ostentando o número que as identificava naquele lugar de punição do século XIX. Nas palavras da historiadora portuguesa que apresenta a exposição, Maria Séren, cada fotografia refere “um corpo incógnito, que a História tipificou, retirando-lhe a realidade e o nome” (SÉREN, 1997, p. 9). Diante destas faces, o *punctum* barthesiano (BARTHES, 1984, p. 69-75) é uma flecha temporal, de ponta afiada e penetrante, que se lança do olhar involuntário de seres do passado e fere o presente no lugar onde a história chega apenas através de alguns nomes e muitos silêncios” (SIZA, 1997, p. 7).

Este hiato de imobilidade que enjaula a aparência de alguma coisa, em determinado momento, “em figura plena” que a si exige reportar “a um

olhar de carne todo o espaço da representação” (FOUCAULT, 1990, p. 328) faz entender tal condição dialética da fotografia histórica. Ainda, no trecho “A analítica da finitude”, no qual Michel Foucault observa a “mutação arqueológica” que faz surgir a posição ambígua do homem “de objeto para um saber e de sujeito que conhece” (FOUCAULT, 1990, p. 328), infere-se o mecanismo de dupla mão temporal que se estabelece entre os sentidos do presente e a fotografia histórica visto que, diante dos rostos de presidiários acumulados nas imagens da Cadeia da Relação, ao espectador facultam:

Conteúdos que seu saber lhe revela exteriores e mais velhos que seu nascimento antecipam-no, vergam-no com toda a sua solidez e o atravessam como se ele não fosse nada mais do que um objeto da natureza ou um rosto que deve desvanecer-se na história. A finitude do homem se anuncia - e de uma forma imperiosa - na positividade do saber [...]. (FOUCAULT, 1990, p. 329)

Assim dito, as relações temporais que se firmam na imagem fotográfica participam daquilo que o historiador catalão Josep Domènech apresenta na sua análise das formas visuais, como o modo de exposição das tecnologias da representação. Em parte preliminar, define imagem técnica como a resultante do processo de associação “entre os meios e os dispositivos técnicos utilizados nestes” (DOMÈNECH, 2011, p. 46) que a condicionam ao dispositivo tecnológico de sua feitura em um circuito de dependências, no qual a camada mais ampla e externa é a técnica que, por sua vez, se opera na segunda camada, o meio é que determina, por características decorrentes desse, uma forma própria de imagem. Segundo esse autor, os modos de exposição das imagens “[...] têm uma relação direta com os paradigmas culturais nos quais estão inscritos, assim como com os modelos mentais que determinam o paradigma, ou com vários deles, uma vez que esses também agem cumulativamente.” (DOMÈNECH, 2011, p. 225). Dessa forma entendida “o modo de exposição - enquanto resultante visual da integração entre certa tecnologia com seus usuários” (DOMÈNECH, 2011, p. 226) é dependente tanto das técnicas como das potencialidades simbólicas que os sujeitos podem ter no seu tempo e no seu âmbito.

Retoma-se a ideia de fotografia como imagem dialética, entendendo-a à luz do que o filósofo Georges Didi-Huberman discute do pensamento de Walter Benjamin sobre serem as imagens dialéticas as únicas autênticas e:

[...] porque, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] e, por isso, uma imagem que critica nossa maneira de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172)

É aí que se apresenta o constructo ‘imagem memorativa’ que, aplicado à fotografia, resultaria em vê-la como uma imagem para a memória. A essência movente desta imagem fixa - invariavelmente - está na força memorativa a qual serve de estímulo pelo dispositivo de presentificação, que lhe é inerente. Decorre desta condição, outra: a dialética que produz ambiguidade como resultante de uma ação estruturante, inacabável, “[...] que não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz obras em formação, transformações, portanto, efeitos de perpétuas deformações.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173).

A plasticidade dos sentidos, que se plasma na imagem dialética, cujo sintoma mais evidente é a ambiguidade, faz dela imagem condensada, que reúne camadas de significação em um processo afirmativo de que “não há imagem dialética sem um trabalho crítico da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). Faz-se saber que esse autor entende memória “[...] como atividade de escavação arqueológica em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). Assim, “O ato memorativo [...] coloca uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e o seu lugar de emergência - o que nos obriga no exercício dessa memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de dupla distância”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). A fotografia é, por excelência, uma imagem des-figurada, quando dela esta potência temporal nos atinge porque “temos de fato o documento - mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, não o temos como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). Dilaceramento, distância, passagem, nas considerações que se farão sobre as duas séries fotográficas do fotógrafo argentino Gustavo Germano, serão as vertentes motivadoras da dialética que sugere *Ausencias* (Argentina e Brasil) e *Distancias*, vistas na sua exemplaridade de imagens memorativas.

Ausencias e Distancias

O fotógrafo argentino Gustavo Germano iniciou a série *Ausencias* partindo da experiência pessoal de ter perdido um dos irmãos durante a ditadura militar no seu país. Por esta, que ele chamou, dupla condição de familiar de desaparecido e de fotógrafo, é que surgiu a ideia de fotografar a ausência e a interrupção do sentido de existência no ver o tempo passar com os demais: “não pude ver meu irmão envelhecer” (SANCHEZ, 2015). Em outra entrevista, o fotógrafo comenta: “Meu irmão Eduardo foi um dos desaparecidos. Eu tinha 11 anos. Durante muito tempo, acreditei que um dia ele apareceria na escada. Nunca voltou” (GAYÀ, 2011).

Havia um retrato de família no qual os quatro irmãos, ainda crianças, estavam juntos, um ao lado do outro, olhando para a câmera. Radicado em Barcelona, Germano voltou a sua cidade natal depois de 30 anos, reuniu os dois irmãos vivos e fez a fotografia que daria início a um dos projetos visuais mais discursivos sobre o desaparecimento de pessoas, promovido pelas ditaduras na América do Sul, neste período que se estende de meados dos anos de 1960 à década de 1980. O projeto inicial *Ausencias*, depois subintitulado *Argentina* para diferenciá-lo do seu desenvolvimento no Brasil, consiste em um conjunto de dípticos, cada um formado por duas fotografias, uma na qual se vê uma cena familiar ou de amigos reunidos e outra, feita cerca de trinta anos depois, fotografada por Germano e que reproduz a foto original. Em todas as imagens atuais, uma ou mais das pessoas retratadas na cena original, são ausentes, pelo mesmo motivo: desaparecidos ou mortos durante a última ditadura na Argentina. Assim: “Do diálogo entre o instante de ontem, que se guarda como lembrança de um momento feliz e o instante de hoje, que se buscou como consciência do que não pode ser, nasce a evidência do que aconteceu nos trinta anos que os separam.” (RANZINI, 2008)

O díptico, portanto, é o instrumento pelo qual se dá esse diálogo em que a dupla mão temporal da história estabelece o dramático enunciado da perda.

A transformação dos corpos pelos anos (os que aparecem crianças na primeira foto, são adultos na segunda; os que eram adultos, estão mais velhos e os que eram jovens, já não o são), a transformação do cenário, ainda que o mesmo; a idade aparente da imagem da primeira foto com a juventude da segunda, confrontam-se e marcam, com uma profundidade solene e uma tristeza

silenciosa, o sofrimento que não pode ser mudado, a desapareição injusta e irreparável. (MICHELON, 2011, p. 59)

No entanto, se o instrumento é esse, o recurso que concretiza a punção de *Ausencias* é a memória, também ela sugerida em muitos sentidos concomitantes. Um dos sentidos pode ser traduzido pelo *in memoriam* para aqueles que não mais se encontram entre os vivos e que se expressa na compreensão do díptico assumindo a função de lápide tumular: suporte que informa a morte enunciando o morto, dado que se mostra no confronto de uma imagem com a outra, pelo qual se sabe através da reprodução da cena do passado, quem morreu. Ou ainda, como dedicatória do fotógrafo aos desaparecidos. Outro sentido se dá, portanto, no comparativo das duas imagens: o vazio no presente - que é a expressão da morte na segunda imagem - equivale a um drama insolúvel. Entre uma imagem e outra, emerge mais um sentido, que se percebe como substância sem tempo e espaço: a história do desaparecido e a história do desaparecimento. As duas séries participam de uma mesma ampla compreensão, que Germano esclarece: “Quando entendi que os desaparecimentos eram uma tragédia coletiva, comecei a enfrenta-la. Nem os desaparecimentos na Argentina, nem os exilados espanhóis são casos únicos e localizados. Formam parte das feridas do século XX.” (GAYÀ, 2011).

Em *Distancias*, o personagem é vivo (Figura 1). A memória não se refere à pessoa, mas a sua história tal como faz saber o texto publicado no site do fotógrafo:

Uma fotografia é um ponto, um instante detido no tempo. Duas fotografias são dois pontos, dois instantes detidos no tempo que determinam a linha que os une, reconstroem a história, revelam e denunciam a violência imprescritível do exílio. Dois pontos, dois momentos unidos em um gesto de memória. *Distancias*, tal como *Ausencias*, trabalha com o paralelo fotográfico. Se trata de recuperar fotografias anteriores ao momento do exílio e a partir delas, refazê-las, 70 anos depois. Nesse caso, o elemento subtraído vai além da ausência de uma ou mais pessoas ou da mudança do ambiente da cena. O que falta, o que já não está, o que já não é, é a própria vida do exilado⁴.

⁴ Disponível em <http://www.gustavogermano.com/distancias/>. Acesso em: 20 out. 2015

Distancias é um projeto de um imigrante sobre exilados, portanto, há, mais uma vez, o fator identificação do fotógrafo com o fato que a fotografia interpreta. Nessa série, Germano percorreu quatro países (França, México, Rússia e Argentina) localizando exilados da Guerra Civil Espanhola e retomou o díptico mantendo, assim, o princípio do paralelismo de uma imagem do passado e outra feita por ele no presente.

O fotógrafo realizou entrevistas com os exilados que vivem nos países citados e que deixaram a Espanha em 1939. A fotografia do passado é um retrato de quando essas pessoas ainda viviam no seu país. São documentos como passaportes, cartões de identificação ou fotografias de algum momento da vida dessas pessoas. A fotografia do presente, tal com em *Ausencias*, recupera a pose e a cena. Não mais o lugar. Os exilados da série não voltaram. A Espanha lhes ficou na memória como uma parte da vida irrecoverável. O drama dessa série se encontra, justamente, na perda do lugar, que o tempo vai tornando silencioso e opaco. Na Figura 1, a exilada Carmen Alonso de Fernández posa ao lado de duas tumbas: a do passado, pertencente ao pai falecido e sepultado na Espanha e a segunda, pertencente ao marido, falecido e enterrado na Argentina, último e derradeiro exílio, do qual a morte o levou, deixando-a exilada do país e do companheiro pelo qual fugiu da Espanha. Portanto, tal como se registra no texto que anuncia a exposição em Rosário, “[...] esses pares de fotos produzem o relato de uma vida, provocam a imaginação de quem as olha, falam do que foi perdido e do que foi ganho, das dores e das alegrias. Os dípticos, jogam, novamente, com o que se vê e com o que se imagina, com o esquecimento e com a memória”⁵.

5 Disponível em http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2013/12/edicion_257/contenidos/noticia_5041.html. Acesso em: 21 out. 2015.

500.000 EXILIADOS DE ESPAÑA POR EL TRIUNFO FASCISTA EN 1939.



1964
CARMEN ALONSO DE FERNÁNDEZ JUNTO A LA TUMBA DE SU PADRE
CEMENTERIO DE ONEDO, ASTURIAS, ESPAÑA

2008
CARMEN ALONSO DE FERNÁNDEZ JUNTO A LA TUMBA DE SU MARIDO
GRANADERO BARRIOS, SANTA FE, ARGENTINA

Figura 1: Díptico de Distancias em listagem das exposição do *Museo de La Memoria de Rosario*.

Fonte: <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/42/title/Distancias>

Conclusão

As séries *Ausencias* e *Distancias* configuram propostas de exposições que articulam seu conteúdo informativo e simbólico em espaços com agenciamentos próprios, redimensionando, nas margens da sua interação, os sentidos que lhes são inerentes. A amplitude desses sentidos pode ser maior ou menor conforme a construção narrativa que o local que alberga a exposição apresenta para a memória. Assim, em instituições cuja missão relaciona-se à memória de violações aos direitos humanos, os sentidos da perda advinda pela violência praticada por Estados ditatoriais acentua-se, sobrepondo-se aos dramas individuais daqueles que figuram na imagem. São possibilidades do caráter movente de qualquer obra, que decorrem da relação estabelecida com seus públicos.

Porém, haverá um momento no qual *Ausencias* já não será uma série de imagens que discursa sobre a perda fundada na desaparecimento de uma das pessoas da fotografia mais antiga do díptico. Chegará a ocasião em que ambas

as fotografias da obra serão antigas, uma mais do que a outra, e todos os retratados na foto mais recente já serão ausentes. Os 30 anos que separam uma cena da outra já não serão o vértice do drama inapelável que costura memória e violência pois, conforme se avolumam as camadas de tempo sobre o fato, adensa-se a profundidade dos sentidos e o distanciamento entre o que olha a imagem e aqueles que nela figuram. Conjetura-se que assim se ajustam mais sentimentos sobre a duração do que sobre a localização. Consequentemente, é plausível pensar que, no futuro, em *Ausencias* ressaltará, ainda mais, a memória da violência do Estado contra os indivíduos, porque as imagens dos dípticos serão nutridas pela intensidade que o passado empresta aos documentos. E esses dípticos, que atestam diferentes formas de hiato - o vazio da perda, a interrupção da existência como poderia ter sido, o intervalo entre o fato e a sua revelação, a ablação do desaparecimento, a lacuna gerada pela ferida insanável da injustiça -, podem se saturar com novos murmúrios, fazendo-se imagens intransitivas que, quanto mais se distanciam do fato que apresentam, mais acentuam a ubiquidade do drama que pressentem: a antecipação do fim existencial imposto pela violência. De tal modo, a fotografia se acerca de aspectos do campo da arte, tendo em conta o conceito secular introduzido por Benedetto Croce (2008) que diz ser a arte visão ou intuição, da qual a produção artística resulta uma imagem ou um fantasma. No futuro, *Ausencias* e *Distancias* serão espectros que presentificam os conflitos humanos transcendentais, qualificados pela experiência humana de olhar aquele que viveu ou ainda vive a perda inconsolável, que acaba sendo parte da sua vida de modo segredo. A intensidade dessa experiência dá-se porque o meio visual o permite. A fotografia tem esta qualidade que a citação de John Berger, apresentada no site do fotógrafo, faz entender e que se aplica às duas séries de Germano, de igual modo, porque ambas propõem a revelação de um sentido para o qual carecem palavras e que, assim sendo, faz-se um segredo “[...] sobre a vida. E, mesmo que descoberto, continuará sendo um segredo, porque, afinal, não pode ser traduzido em palavras”⁶.

E talvez, seja assim, porque a memória é mais forte quando é imagem. Uma frase do depoimento do catalão exilado Sebastià Piera punge, no meio do

⁶ Disponível em <http://www.gustavogermano.com/distancias/>. Acesso em: 20 out. 2015.

relato da sua dura e triste história de trânsitos marcados por combates, prisões, desterro e mutilação. Lembrando de uma batalha contra os alemães no Cáucaso, comenta que “a neve e o sangue formam uma união bela e estranha” (DISTANCIAS, 2013, p. 4). Desse lugar e momento no qual o frio, a dor, o medo e a morte eram as sombras insidiosas de um fim iminente, sobra uma referência visual, sintética e dual, impregnada de um silêncio eloquente que aguça a imaginação e traz do fato ocorrido, a sensação que se transmuta em sentimento. A temporalidade dessas imagens adensa a consciência do estar no mundo, fazendo sentir a violência pela lembrança expressada em cada relato. E, assim, no espaço entre uma fotografia antes do exílio e outra, feita sete décadas após, há um tempo profundo que se insurge no realismo da imagem, na força do retrato e na fixidez irredutível da presença que permanece no eloquente silêncio do que não pode ser dito, nem traduzido. Resta que fique apresentado.

Referências

- ANSTETT, E. “Mémoire des répressions politiques en Russie postsoviétique: Le cas du Goulag”. *Encyclopédie en ligne des violences de masse*, [en ligne], publié le 17 juillet 2011, consulté le 05 déc. 2015.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANDAU, J. “Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade”. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.1, n.1, p. 43-58, dez.-mar. 2010. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria>. Acesso em: 08 abr. 2010.
- _____. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHAULIAC, M. “Ostalgia sem lamento”. *Revista Memória em Rede*, vol. 3, n. 5, p. 15-30, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria>. Acesso em: 08 abr. 2010.
- CONNERTON, P. “Seven types of forgetting”. *Memory Studies*, vol. 1, n. 59, 2008.
- CROCE, B. *Breviário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DISTANCIAS: Fotografías de Gustavo Germano*. [catálogo]. Rosário: Museo de La Memoria y los Derechos Humanos, 28 ag. a 26 dez. 2013.
- DOMÈNECH, J. C. *A forma do real*. Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

- DUPONT, J.-C. “La mémoire en heritage”. *La revue pour l’histoire du CNRS* [En ligne], 21, 2010, consulté le 15 mar. 2015.
- RANZINI, O. “Entrevista al fotografo gustavo germano, autor de la muestra *Ausencias*”. *Página 12*, 05 de fevereiro de 2008. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9118-2008-02-05.html>. Acesso em: 20 out. 2015.
- FLEURY, B., WALTER, J. (comps). *Memorias de la piedra*. Ensayos en torno a lugares de detención y massacre. Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2011.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GAYÀ, C. “Gente corriente. Gustavo Germano”. *El Periódico de Catalunya*. 11 de julho de 2011. Disponível em <http://www.gustavogermano.com/distanciasfiles/distancias-elperiodico-11julio2011.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- HEINICH, N.; POLLAK, M. “Le témoignage”. *Actes de la recherché en sciences sociales*. Vol. 62, n. 1, p. 3-29, 1986.
- HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LACOT, É. *et al.* “Le TOP 12: comment interpréter les réponses comme des mesures de la capacité de la mémoire collective ?” *Revue de neuropsychologie*, 2, v. 3, p. 284-289, 2011.
- LAVABRE, M.-C. “Usages et mésusages de la notion de mémoire”. *Critique Internationale*, v. 7, n. 1, p. 48-57, 2000.
- MARCEL J.-C.; MUCCHIELLI, L. “Au fondement du lien social: la mémoire collective selon Maurice Halbwachs”. *Technologies, idéologies, pratiques. Revue d’anthropologie des connaissances*, v. 2, n. 13, p. 63-88, 1999.
- MICHEL, J. *Gouverner les mémoires*. Les politiques mémorielles en France. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- MICHELON, F. F. “Desaparições na imagem fendida da memória: o desafio em não esquecer”. In: SILVA, Ú. R. da (org.). *Arte e visualidade: desafios da imagem*. Pelotas: EDUFPEl, 2011, p. 57-67.
- PASCALINE, G. “Mémoire, oubli et réconciliation dans les sociétés post-conflituelles l’exemple du Cambodge”. *Revue ¿Interrogations?*, n. 3, décembre 2006 [en ligne], consulté le 16 mar. 2015.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l’Histoire, l’Oubli*. Paris, Le Seuil, 2000.
- ROBIN, R. “Berlim: a persistência do esquecimento”. *Memória em Rede*. v. 4, n. 10, 2014.
- ROBIN, R. *La mémoire saturée*. Paris: Éditions Stock, 2003.
- ROTHBERG, M. *Multidirectional memory*. Remembering the Holocaust in the age of decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2009.

SANCHEZ, G. “Fotógrafo refaz imagens de famílias para mostrar ausências da ditadura”. *Portal G1*, 07 de julho de 2015. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/fotografo-refaz-imagens-de-familias-para-mostrar-ausencias-da-ditadura.html>. Acesso em: 20 out. 2015

SÉREN, M. do C. “Murmúrios do Tempo”. In CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA (Porto). *Murmúrios do Tempo*. Catálogo da exposição. Porto: CPF, 1997, p. 9-10.

SIZA, M. T. “Introdução”. In CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA (Porto). *Murmúrios do Tempo*. Catálogo da exposição. Porto: CPF, 1997, p. 5-7.

STURKEN, M. *Tangled memories*. The Vietnam War, the Aids epidemic and the politics of remembering. Los Angeles: University of California Press, 1997.

LANDSCAPES OF DICTATORSHIP IN FILM: THREE AESTHETIC AND EMOTIONAL MODES

Graça P. Corrêa¹

Conceive yourself, if possible, suddenly stripped of all the emotions with which your world now inspires you, and try to imagine it as it exists, purely by itself, without your favorable or unfavorable, hopeful or apprehensive comment. It will be almost impossible for you to realize such a condition of negativity and deadness. No one portion of the universe would then have importance beyond another; and the whole collection of its things and series of its events would be without significance, character, expression, or perspective.

William James (1902, p. 140)

Introduction

As early as 1940, critical theorist Siegfried Kracauer found that cinema's most distinctive quality derived from the ability of involving its beholders as corporeal beings, for "The material elements that present themselves in film directly stimulate the *material layers* of the human being: his nerves, his senses, his entire *physiological substance*" (HANSEM, 2012, p. 262). In recent years, philosophers and neuroscientists have similarly emphasized the sensual and perceptual aspects of film, equating it to the apparently continuous flow of consciousness itself (SACKS, 2004), to a medium capable of rendering

¹ Ph.D. in Theatre & Film Studies from the Graduate Center of the City University of New York, and Master of Arts in Directing from Boston Emerson College, Corrêa currently investigates the Aesthetic-Theoretical Landscapes of the Gothic across diverse disciplines and media (theatre, architecture, fine arts, film, literature and ICT) at CFC-Universidade de Lisboa / CIAC-Universidade do Algarve, Portugal. E-mail: graca.p.correa@gmail.com

through images the very processes of thought (DELEUZE, 1989), to “not only a way seeing, but also a way of hearing, feeling, thinking, and responding” (PLANTINGA, 2009, p. 49). Furthermore, theorists have argued that if films are “ways of feeling”, they also differ in the means they affect and mobilize the viewer, i.e., on how their *filmtxts* are emotionally and “criterially prefocused” to elicit particular audience responses (CARROLL, 1996). As a result, and although during the past three decades post-structuralist thought challenged the conventional notion of genre, a renewed discussion on film genres has arisen, especially from cognition-perception-embodiment theorists (Plantinga, Carroll, and Grodal). Most significantly, philosophical film criticism has recuperated the concept of aesthetic modes to reveal how particular expressive strategies and techniques (such as point of view, camera angles, lighting, sets, montage, mise-en-scène, and acting styles) may evoke distinct effects in terms of perceptual experience, affective engagement and emotional address.

Drawing on emotion theory and genre studies, this article analyzes and compares three landscapes of dictatorship in film, namely Fritz Lang’s *The Testament of Dr. Mabuse* (1933), Guillermo del Toro’s *The Devil’s Backbone* (2001), and Luis Llosa’s *The Feast of the Goat* (2005), as expressed by distinct aesthetic and emotional modes. The films under examination reflect upon three interrelated dictatorial rules in disparate geographical locations: the escalation of Nazi power and attendant criminal frame of mind in Germany of the early 1930s (Fritz Lang’s); the persecution of Leftwing sympathizers, accompanied by the murder of powerless human beings, such as orphaned children, carried out by General Franco’s Rightwing supporters during the final days of the Spanish Civil War (Guillermo del Toro’s); and the authoritarian rule over the Dominican Republic from 1930 until 1961 by General Trujillo, nicknamed El Chivo, or The Goat, a despot notorious for being an insatiable abuser of pubescent girls and young women (Luis Llosa’s).

In the process of activating our perceptual experience of, and emotional response to, the characters, settings and events of the dictatorial regimes depicted, the three films deploy distinct aesthetic approaches. Drawing on the distinctive expressionist mise-en-scène and exaggerated character-types of his German period, but already utilizing techniques and themes that anticipate the

emergence of film noir, in *The Testament of Dr. Mabuse* Fritz Lang performs a sweeping and still contemporary critique of surveillance culture, demonstrating how a social climate of fear and induced terror inspires and sanctions despotism. In a different style, *The Feast of the Goat* utilizes the typical narrative structures and character construction of psychological realism, which allow for a plausible account of historical events, for a believable portrayal of dictator Rafael Trujillo, and for the audience's empathetic engagement with Urana Cabral, one of the many women abused by the despot. In contrast, *The Devil's Backbone* relies on the supernatural and phantasmagoric imagery of the Gothic mode, to eerily expose and violently bring to the surface the acts of terror that are perpetrated during oppressive regimes.

Aesthetic-Emotional Modes in Film

The process of analyzing a text—be it a film, a play, a novel, or a performance—involves the ability to inhabit the space of its *landscape* in both conceptual and sensory terms (CORRÊA, 2011). Hence, the notion of landscape that is deployed in this article refers not only to the films' theoretical and aesthetic perspective (landscape as a concept implies a point of view, or a particular gaze), but also to the film's concrete spatial, bodily, psychic and sensory "scapes."

Any assessment of the sensory landscapes in filmtexts is evidently an aesthetic endeavor. In its original Greek meaning aesthetics (*aisthesis*) is not concerned with beauty through the appreciation of art, but rather pertains to things felt and apprehended through the senses, and therefore to a domain of human perception and sensation that contrasts with that of conceptual thought. We aesthetically engage with a film by sensorially experiencing its material qualities and letting it interact with our own lived body-psyche and imagination.

An analysis of a *filmtext's* sensory-aesthetic landscapes allows for the exploration of its emotional modes. Indeed, several philosophers have emphasized the role of emotions in aesthetic experience, and have even associated particular emotional states to specific aesthetic genres, starting with Aristotle's claim in *Poetics* (4th century B.C.E.) that tragedy elicits *catharsis*, or the purgation of negative feelings through pity and fear. Aristotle associated

pathē (the Greek term for emotions) with the world of imagination, and thus provided a basis for further reflection on the relation between aesthetic features and emotional modes (PLAMPER, 2012, p. 13-15). His observations on the emotional effects of epic, lyric, and dramatic modes were adopted prescriptively by Renaissance scholars, and in the ensuing neoclassical period of the seventeenth and eighteenth centuries, “when literature was divided into more and more categories, or “species,” as they were called, each with its own proper tone, form, and subject matter” (BUSCOMBE, 2012, p. 12).

Current discussions on how distinct film genres affect viewers differently include Christine Gledhill’s article, “Rethinking Genre”, in which the author defines genre as “first and foremost a boundary concept” that helps stake out kinds of fictional worlds and demarcate aesthetic discourses (2000, p. 221). As aesthetic practice, each genre represents a body of rules, a horizon of expectations, and a form of narrative engagement, thereby guiding the audience’s interpretation.

Attempting a “philosophy of movie genres,” Brian Laetz and Dominic McIver Lopes hold that not only do “movie audiences deploy genre concepts as they interpret and appreciate, [but] filmmakers also work with an eye to genre as long as they aim to make movies to be interpreted and appreciated” (2008, p. 152). Genres are partly defined by setting, by subject, by affect, by format, and still others by style; but this “does not imply that every movie belongs to no more than one movie genre” (p. 155).

The most sustained investigation on how particular film genres elicit related emotions has been Noël Carroll’s, through the publication of several articles and books, such as *The Philosophy of Horror* (1990). According to Carroll, the structure of our emotional involvement with narrative fiction films comprises a *criterially prefocused film text* that embodies a conception of a situation from an emotive point of view, and is apt to elicit predictable responses (including emotive focus) in standard audiences. “Which particular dysphoric or euphoric emotion is engaged, of course, depends upon the way that the film text is criterially prefocused” (CARROLL, 2006, p. 223). Hence, in order to analyze the way a film arouses emotional responses, one needs to first determine the way in which the film is criterially prefocused, i.e., the ways the

cinematic material is articulated so as to engender “pro and con attitudes” in viewers about what is going on.

Similarly engaged with the means by which movies stimulate emotions and affective experiences, Carl Plantinga appeals to “cognitive-perceptual theory,” distinguishing it from a cognitive fundamentalist perspective that emphasizes conscious evaluations in the genesis of human emotion. On the contrary, he argues that much of what leads a person to have an emotion occurs at the level of the “cognitive unconscious,” which embraces “unconscious perception, unconscious affect, and unconscious conation (pleasure and desire)” (2009, p. 49-50). Like other cognitive theorists, Plantinga distinguishes affects from emotions: whereas the former are bodily states automatically felt, the latter “are intentional states expressive of a relationship between a person and the environment; they therefore have objects, that is, they are directed at something or someone, whether real or imagined” (p. 79). Films are emotionally “prefocused” because they have built into them a particular way of seeing events and characters, a specific order and duration to those events, and a built-in perspective that elicits a particular sort of emotional response.

Rather than reflecting upon the emotional responses elicited by film in terms of their *genre*—which presupposes the categorization of uniform types with stable aesthetic effects—I suggest we think of emotion in film in relation to aesthetic *modes*, i.e., to modalities of camera shots and movement, of lighting, sets, montage, *mise-en-scène*, and acting styles that both express and stimulate distinct emotive systems. As Gerard Genette argues, the “generic criterion” and the “modal criterion” are dissimilar, since genre defines itself essentially by a specified content, whereas mode pertains to expression and production (1977, p. 417-418). The concept of mode allows us to distinguish identifiable aesthetic qualities and techniques that evoke and provoke distinctive emotional effects. It enables us to perceive a film as a compositional score of ideas, sensations, and emotions that is open to new configurations through the interaction with the sensual, social, emotional, and moral coordinates of each individual viewer. This encounter between a film’s modes of enunciating, seeing, feeling and thinking, and the spectator’s own constructs at a given time of her existence, does not culminate in a final coherent idea-message but rather in an open-

ended process of forever *becoming*, of ontological transformation, for both film and viewer. Consequently, in the next sections I will be focusing on the aesthetics traits of each of the three films under consideration, so as to draw out their predominant emotional modes.

Landscapes of Dictatorship in Film

Reflecting upon the foundations of human and animal emotions, neuroscientist Jaak Panksepp notes that “There have already been too many political structures in human history that have promoted fear and aggression, but it should be possible to develop distinct social systems based on each of the emotions” (1998, p. 321). Additionally, he indicates that anger is the most likely cause of aggression (p. 187). These observations seem relevant to the present investigation on landscapes of dictatorship in film, since the predominant emotions found in all three films examined are indeed anger, rage, fear, anxiety and terror.

According to Panksepp’s theory of emotion, both the rage/anger and the fear/terror emotional systems are “pre-social,” i.e., they are elemental and originate in primitive neural circuits. Panksepp, however, is also keen to point out that the most broadly destructive kinds of human aggression (unwarranted wars, violent crimes, practice of torture, etc.) are not old instinctual potentials of the mammalian brain (they are not found in animals), but rather arise from higher brain areas through social learning (p. 188). Consequently, an exploration of dictatorships in film should contextualize the works historically, and also assess their landscapes of despotism as complex social-emotional systems. Moreover, although the same fear/anger systems of emotions prevail in the three films, their differing aesthetic modes emphasize distinct sensory dimensions of authoritarianism.

Fritz Lang’s *Das Testament des Dr. Mabuse* (The Testament of Dr. Mabuse, 1933)

Several critics consider Fritz Lang’s *The Testament of Dr. Mabuse* one of the last expressionist movies and an early specimen of film noir. Arising out of a feeling of social crisis, especially after WWI, expressionism rejected objective

representation based on surface appearances, to endorse the expression of inner realities. Because its main goal was the projection of subjectivities marked by the primacy of emotion onto the external world, expressionism favored a formal extremism, making use of exaggeration, disorientation, abstraction, distortion, grotesqueness, and implausibility. In film, expressionism is thus characterized by low-angle and extreme high-angle camera shots, by geometricized set designs, chiaroscuro lighting, stylized mise-en-scene, and emphasized acting.² Having inherited aesthetic traits from expressionism³—such as the constant opposition of light and shadow, oblique camera angles, disruptive balance in the composition of frames and editing practice—film noir is also characterized by its choice of themes, such as the presence of crime and violence, or the feeling of alienation and moral ambivalence.

Writing on German cinema during the Weimar Republic, in his book *From Caligari to Hitler* (1947), Kracauer notes that the use of expressionist techniques transforms Lang's films into "emotional visions." As a result, Mabuse becomes the personification of oppression that "is everywhere but is nowhere recognizable;" he is bred by chaos but also capitalizes on chaos, devouring the very same world he overpowers. He is "an omnipresent threat that cannot be localized, and thus reflects society under a tyrannical regime—that kind of society in which one fears everybody because anybody may be the tyrant's ear or arm" (KRACAUER, 1947, p. 82-84).

At the beginning of *The Testament of Dr. Mabuse*, the predominant emotions are the primal fear of being caught, and the terror of finding no escape from a machine-like surround. In the film's four-minutes opening

2 In John Willett's book (1970), the author considers that the Nazis' accession to power in 1933 finished off Expressionism (p. 196), because it was considered "racially impure," pathologically decadent, symptomatic of the decline of Western civilization, and associated with both the Weimar Republic and the humiliating Treaty of Versailles. The final and worst blow to the movement came in 1936, when the Nazis organized an exhibition of bad modern academic art in order "to wage a relentless cleaning-up campaign against the last subversive elements in our culture" (p. 205). The "Degenerate Art Exhibition," as it came to be called, had over a million visitors in six weeks (as much as the Tate Gallery in the whole year of 1967-1968). A purge of all museums followed. Some valuable works went into private collections (Goering's and Goebbels's inclusively), others were sold in auctions to museums, and thousands were burned or disappeared. For some unclear reason, the Degenerate Art Law of 31 May 1938 was not annulled after 1945, and was never undone (see BBC news 2014, <http://www.bbc.com/news/magazine-26047614>; Accessed: 19 sept. 2016).

3 The affinity between noir and expressionism may be due to the fact that many film-noir directors in Hollywood were German émigrés, having started their career before WWII as expressionist film directors during the Weimar Republic.

sequence, we see a terrified man trying to find a hiding place in a workshop cluttered with tools and mechanisms, and striving to do so to the overbearing sound of clanking and unvarying repetitive beats that cover up the dialogue between the humans that seek him. As Tom Gunning observes, although the source of this overwhelming noise is never shown, “this sequence remains an aural image of the system of terror Mabuse is putting in place.”

The whole film, I suggest, may be seen as a sensory landscape of overpowering uncontrollable technology, or of a pervasive crime-generating despotic machine that produces continuous coercion, agitation and horror. After the initial sequence we see the hunted man fleeing from a passing truck, escaping from a piece of masonry that barely misses him, then from a rolling oil barrel that explodes in flames. Later on, we see another man being shot inside his car, a killing covered by the continuous and syncopated sound of car horns and engines stopped at a traffic light. The same tension and menace emanating from mechanisms is present in the printing press of counterfeit currency, where machines roar, and in the curtained room from which the invisible Dr. Mabuse issues his crime plans through a loudspeaker connected to a gramophone, and threatens a young couple opposed to his despotic regime with the exasperating pulsing of a time-bomb. The infernal workings of the Mabuse despotic crime-machine endure throughout the film, through frantic car chases crossing railroad tracks and almost colliding with fast moving locomotives, through bombings, explosions, burning factories, speeding fire engines, wailing sirens, and police whistles. A whole range of machines invented by humans to make life run efficiently, securely and regularly like a clock-mechanism, bear witness to an emotional world gone awry.

The Testament of Dr. Mabuse is infused with mechanisms because the film reflects the rise of the despotic automaton in the human soul. As noted by Gilles Deleuze, the art of automatic movement coincided with the automation of the masses:

And machines can take hold so fully on man that [the man-machine assemblage] awakens the most ancient powers, and the moving machine becomes one with the psychological automaton pure and simple, at the service of a frightening new order: this is

the procession of somnambulists, the hallucinators, hypnotizers-hypnotized in expressionism, from *The Cabinet of Dr Caligari* to *Testament of Dr Mabuse* via *Metropolis* and its robot (p. 263).

For Deleuze and Guattari, despotism is a social machine. As groups of social relations and desires are rendered subordinate to the guiding function of the despotic signifier (connecting the people through the despot directly to the deity), and hence integrated in an all-encompassing whole, “machinic enslavement” occurs. “What counts is not the person of the sovereign, nor even his function,” but rather that is a megamachine, with the despot at the apex as “an immobile motor” (1983, p. 194).

In *The Testament of Dr. Mabuse*, not only has human perception become automated and non-emotional, but humans have also become replaceable components of an all-encompassing and unstoppable mechanism. For Mabuse is not really an individual but rather a crime-terror machine. In the sequel of Lang’s *Dr. Mabuse the Gambler* (1922), the tyrant Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) initially appears as a totally deranged inmate of the lunatic asylum headed by psychiatrist Dr. Baum (Oskar Beregi), who covers innumerable sheets of paper with writings towards a guide of crime and of the ultimate destruction of humankind. This “testament” of terrorism contains detailed instructions of attacks to be perpetrated on the currency system, on railways, on gas and chemical factories, and also on water supplies and harvests through biological contamination, which will instigate devastating plagues and epidemics. Shortly before dying, Mabuse exerts hypnotic influence over Dr. Baum, and eventually possesses his body and psyche. After having been criminally exposed by police inspector Lohmann, Baum flees into the former cell of Mabuse, where his own madness becomes manifest. He then restarts writing the crime-terror manual.

Not only does Mabuse reincarnate in different human bodies and possess others through ghostly apparitions, but he is also invisible and intangible, thriving on mass media networks. As Gunning observes, “He is kept alive through the technological recordings and transmissions of his voice, delivering his messages while keeping his physical presence hidden, untraceable, and therefore unseizable.” It makes little difference whether he is

alive or dead; “Crimes become less actions undertaken for individual profit or revenge than the consequences of a seemingly abstract system” (GUNNING).

As a landscape of dictatorship in film, Lang’s *Mabuse* denotes despotic madness, the willpower of controlling human minds with the sole purpose of carrying out violence and provoking terror. The rationale for such an empire of crime is none other than that of generating more crime. This is explained in *Mabuse*’s own words when he seizes mental and spiritual possession of Dr. Baum, in a scene intercut by images of primitive masks and expressionist paintings,

Dr. Mabuse: Humanity’s soul must be shaken to its very depths, frightened by unfathomable and seemingly senseless crimes. Crimes that benefit no one, whose only objective is fear and terror. Because the ultimate purpose of crime is to establish the endless empire of crime. A state of insecurity and anarchy founded upon the tainted ideals of a world doomed to annihilation. When humanity subjugated by the terror of crime has been driven insane by fear and horror and when chaos has become supreme law then the time will have come for the empire of crime.

As the film concludes and we see Dr. Baum resuming the writing of the crime-terror guide in his cell, we realize that the cycle of despotic madness has by no means ended.

In expressionistic works, characters are generally representative types, standing for kinds of people rather than for psychologically differentiated individuals, and acting is often “emblematic,” or characterized by large symbolic gestures. An exception to the world of thugs, doctors and policemen depicted in Lang’s film can be found in the enamored couple of Kent and Lilli (Gustav Diessl and Wera Liessem). Although Kent initially belongs to *Mabuse*’s gang, he decides to quit the crime business because of his emotional relationship with Lilli. They are the only characters who resist *Mabuse*’s authority and manage to escape from his death-machine. Lang thus seems to indicate that an intense feeling of deep affection between human beings is a powerful antidote against despotic machines.

By depicting in the expressionist mode typical noir themes—a landscape of rising inflation and ascending unemployment, a lawless and industrialized urban society intimidated by gangs directed by a criminal

mastermind—Lang manages to allegorize in the film his own historical moment, of Germany in 1932. In effect, the film was made when Hitler was about to become Chancellor, and an obvious parallel is manifest between an imprisoned Mabuse writing a testament of crime, and Hitler writing *Mein Kampf* in his Munich cell eight years before, after the failed Beer Hall Putsh. Lang himself claimed that he put Hitler's words into Mabuse's mouth ("I am the State"), and that in the script he explored actual incidents taking place in real life, collected from newspaper clippings—e.g., thefts of explosives from factories, of chemicals from pharmacies, and the daily criminal behavior of Nazi sympathizers (McGILLIGAN, 2013).

Conceived by Lang and his wife Thea von Harbou, together with novelist Norbert Jacques,⁴ the screenplay was intended to reflect a contemporaneous Germany in the grip of a critical sociopolitical crisis. In effect, several critics—among them Kracauer—recognized that the film “foreshadowed Nazi practices” (p. 248). When it was still being edited, Hitler became Chancellor (January 30, 1933), and a fire erupted in the Reichstag (February 27), which the Nazis blamed on the Communists and Jews, to spark public furor. A month later (March 29), the largest film company in Germany (UFA) signaled its submission to the Nazis by firing all Jewish employees. On that same day, the German Board of Film Censors (headed by the Third Reich's new Minister of Propaganda Dr. Goebbels) announced that *The Testament of Dr. Mabuse* was banned from exhibition, because it posed “a threat to law and order and public safety.” Four months later, half-Jewish director Lang left the country, first for France, then for Hollywood.

The fact that the Nazis banned the film seemed to confirm its effective anti-authoritarian stance. Kracauer, however, saw in Lang's film a fascination with Nazi leaders and ideology, due to its expressionist mystic-mythical iconography, and deplored the fact that the agents who fought against tyranny were insufficiently equipped to win over it:

4 The first of three Mabuse films that Lang directed, *Dr. Mabuse the Gambler* (1922), was adapted from Luxembourgian novelist Norbert Jacques's best seller. A decade later, Jacques was working on a sequel to the novel, *Mabuse's Colony* (which had a female villain, Frau Kristine, using Mabuse's testament to implement global terrorism), when he became involved, at Lang's and Thea's request, in the screenplay of *The Testament of Dr. Mabuse*.

It is hard to believe that average German audiences would have grasped the analogy between the gang of screen criminals and the Hitler gang. And had they even been aware of it, they would not have felt particularly encouraged to stand up against the Nazis, for Lang is so exclusively concerned with highlighting the magic spell of Mabuse and Baum that his film mirrors their demoniac irresistibility rather than the inner superiority of their opponents (KRACAUER, 1947, p. 249-250).

Significantly, Norbert Grob claims that Kracauer's remarks on Lang's film "undoubtedly adhere too closely to the rational moment of enlightenment, and also too closely to the saving power of realistic representation" (2003, p. 102). In effect, it almost seems that in order to generate oppositional awareness of despotic regimes in film, the audience needs realistic narratives and a redemptive final that ensues from the objective actions of rational enlightened heroes who win over the darkness of tyranny. This raises a debate on whether we need realism as an aesthetic-emotional convention in films concerning political themes, a subject that I explore in the next two sections.

Luis Llosa's *La fiesta del Chivo* (The Feast of the Goat, 2005)

Etymologically, whereas the ancient Greek word for tyrant (*turannos*) simply refers to a monarch or ruler of a state, the word despot—meaning "head of household," i.e., the master of slaves and children—has noteworthy patriarchal connotations. Despotism suitably applies to the regime of Rafael Trujillo, the military dictator who ruled over the Dominican Republic from 1930 to 1961, and who not only imprisoned, tortured, and murdered all those who dared to oppose his political authority, but also raped women and girls of all social classes, so as to dominate and humiliate his subjects at the most intimate level of their lives.

The title of both Vargas Llosa's novel (2000), and its adaption to a film directed by Luis Llosa, aptly includes the nickname given to the Dominican despot for his sexual voracity: the Goat. As Gene H. Bell-Villada notes,

Probably no modern dictatorship can equal Trujillo's in the extent to which the ordinary, daily governing machinery was thoroughly sexualized. Sex for El Jefe (The Chief) was as much

an instrument of power and control as were his torture chambers and dungeons. To say that Trujillo and his kind exploited women is an understatement that scarcely nips at an unsavory reality's surface. The Señor Presidente slept with a fresh bevy of handpicked young ladies each week; he also bedded down the wives and daughters of his allies, and later, in banquet speeches, vaunted his "erotic" exploits with demonic glee (2005, p. xii).

Accomplished in a realistic mode, the film highlights the mythical dimension of the despot's performance of masculinity.

The Feast of the Goat utilizes the typical narrative structures and character construction of psychological realism, which allow for a "plausible" account of historical events, for a "believable" portrayal of dictator Rafael Trujillo as a simultaneously fearful, charismatic and pathetic man, and for the audience's empathetic engagement with Urania Cabral, a fictitious character emblematic of the numerous teenage girls abused by the despot. The film intertwines three different plots: 1) the return in 1992 of Urania (Isabella Rossellini) to her home-country, thirty years after fleeing to the US due to some traumatic event, and the bitter relationship with her relatives and senile father to whom she has not spoken since; 2) the last months of President Trujillo (Tomas Milian) in 1960-1, and the dealings with the executives of his administration, including Senator Augustín Cabral (Paul Freeman), father to thirteen-year old Urania (Stephanie Leonidas); and 3) the meetings of the insurgent executioners of Trujillo's assassination (which took place in May 1961 with the support of the CIA), many of them former supporters from the military high ranks. Within the characteristic development of narrative film, the climactic scene occurs when Senator Cabral delivers his daughter to seventy-year old Trujillo, to win back the despot's favor, and the ensuing rape of adolescent Urania, which the now impotent dictator viciously accomplishes with his fingers. Soon after the secret of adult Urania's resentment towards her aging father is revealed, the film concludes with the shooting of the tyrant.

The Feast of the Goat strives for a realistic account of the events described in Varga Llosa's novel, which was based on extensive historical research. Such search for authenticity can be detected in the film's settings: all the exteriors are actually filmed in Santo Domingo, and the interiors are designed with period detail. It is

also apparent in the costumes, lighting, photography, camera composition and angles, which conform to the conventions of psychological realism. There is no sense of distortion or feeling of subjectivity in the images (as in Lang's film), but instead we are presented a view of "reality" from a non-place, through a detached Cartesian gaze that separates the observer from the observed.

According to Torben Grodal, what distinguishes realist fiction is not just its plot structure with a beginning, middle and end, but also its logic, which never generates "cognitive dissonance." Thus, "the experience of realism is linked both to perceptual specificity and to certain mental schemas that give rise to a sense of typicality and familiarity, or recognizability" (2009, p. 250). Perceptual realism is defined in contrast to the abstract and fantastic, and it has normative dimensions, because it produces mental schemas of what is "realistic," when in fact it is "not the only way in which we experience reality, just as the narrative form is not the only form that we use in order to assemble data" (p. 259).

In spite of unfolding in different time periods (1961 and 1992) Llosa's film develops actions and events in a linear clock-time typical of the realistic mode. Further, as in most classical narrative films, the action is focalized by one living being (Urania), persuading the viewers to experience her emotions and concerns. The film's built-in perspective thus elicits a particular sort of emotional response, that of a feeling of moral allegiance and value agreement with the character of Urania—both with the girl who is sexually abused by the despot and with the woman who loathes her father for having delivered her into the tyrant's hands.

Characters in *The Feast of the Goat* are not at all typified (as in Lang's film) but rather individualized with attention to psychological detail. In effect, realistic aesthetics in film usually relies upon an emotionally detailed psychological-realistic method of acting, conveyed through facial expressions that draw the spectator into the subjective world of each character. Accordingly, close-up shots of faces become central in the film, for the very purpose of involving us viewers in the characters' emotional experiences. As Giorgio Agamben observes, "The face is at once the irreparable being-exposed of humans and the very opening in which they hide and stay hidden" (2000, p. 91).

In this sense, actor Tomas Milian brilliantly expresses the multiple

facets of Trujillo's personality, as well as the wide-ranging nuances of his anger in the numerous close-up shots of his face throughout the film. He emerges as a sadist, a tormenter, a man who thinks he is super-human. He is inquisitive, expresses mistrust, intimidates people, shouts at them and plays on his weaknesses. His self-aggrandizement, however, seems to derive from a deep inner fear, from feeling threatened by outside forces (be it the economic sanctions of the US or the virile youth of other men). It also becomes apparent that his displays of uncontrolled anger are frequently premeditated, like strategic outbursts that manipulate others to perceive him as dominant and all-powerful. His genital pride seems closely linked to his homophobia (he often describes other men as *maricóns* without *cujones*), and the fact that he likes to be surrounded at all times by men leads us to suspect of homoerotic suppressed desires. Occasionally, his anger is passive, so as to provoke the antagonism of others in order to demean them. Most upsettingly, he can be charming at times and behave like an elegant courteous gentleman. In sum, the actor playing Trujillo believably conveys the multiple psychological facets that make up the terribly dangerous personality of a despot.

In the same manner, Stephanie Leonidas impressively conveys young Urania's fascination for the glamorous world of Trujillo's palaces, balls and courtiers; as well as her deception and resentment when she realizes her inferior condition of being female in a male-dominated society. In several scenes of the film, we are led to perceive her conventional dreams of a "prince charming," her carefree but actually fake innocence, of an oblivious conformist teenager living under a fascist regime. In the light of the overarching patriarchal system of Trujillo's regime, even the relationship of Uranita with her father becomes awkwardly ambiguous and *oedipally* charged, as her facial expressions reveal that he is the ideal focus of her yet coy sexual desire. Moreover, her fear of being "deflowered" by the elderly Trujillo seems matched by her strange attraction towards him.

Similarly to the centrality of faces, the characters' bodies in *The Feast of the Goat* acquire particular relevance to the film's sensory landscape of dictatorship. Throughout the film we see Trujillo dress in many different uniforms,⁵ maniacally

⁵ According to Trujillo's biographer, Robert Crassweller (1966), he owned almost two thousand suits and

fussing about his looks, and exercising spells over both women and men. In several shots we see him surrounded by aligned rows of military men, in emblematic tableaux of omnipotent patriarchal power. He is not a mere despotic ruler of a state; instead, he is God Trujillo, the owner of both people and country. The state is his body, and his virility is firmly tied to his legitimacy as the supreme *macho* leader. Thus, when he fails to penetrate the female flesh of a young virgin, he apparently suffers the loss of the mystical basis of his rule.

An emphasis on individual psychology (through detailed realistic characterization) rather than on concrete criminal events and brutal ideological aspects of dictatorships, may somehow provide viewers with the impression that such regimes end with the disappearance or murder of the individual tyrants that led them. However, through a psychological-realistic cinematic mode, *The Feast of the Goat* effectively unveils the male chauvinist foundation of all dictatorships, or the ways authoritarian societies are based on the masculine norm, and construct femininity as an object or commodity for male consumption. In the case of Trujillo's regime, there is historical evidence that many fathers from all social classes gave him their daughters, and that some of his ministers allowed him to have sex with their wives, in order to gain his favor or simply as a way of showing him their admiration and support. As Lauren Derby states, "Trujillo's power was based as much on the consumption of women through sexual conquest as it was on the consumption of enemies of state through violence" (2004, p. 215). The film is emotionally prefocused in order to emphasize the patriarchal dimensions of authoritarianism, whereby sex becomes a tool for the domination.

Guillermo Del Toro's *El Espinazo del Diablo* (The Devil's Backbone, 2001)

As Fred Botting observes, Gothicism is about excess: excessive imagery, excessive rhetoric, excessive narrative, and excessive affect (1996, p. 1). In effect, the genre thrives in depictions of extreme emotional states, like anxiety, fear, rage, terror, and vengefulness, and makes a sensationalist use of suspense to activate affective relations with its audience.

Gothicism often makes use of the "believable" forms of the realistic

mode but directly transgresses them, not only by presenting supernatural, ghostly and alternative worlds, but also through effects of estrangement or “uncannily familiar” feelings. According to Freud (*Unheimlich*, 1919), the feeling of the strange or uncanny is triggered when we view familiar events, impressions, situations and people at an unexpected light, making us experience fear and horror due to the unknown aspects of such known phenomena.

Such an uncanny but familiar feeling is triggered at the beginning of *El Espinazo del Diablo*, when we watch a huge warhead being dropped from an aircraft becoming stuck in the middle of a courtyard, nose-down like a sculpture, unexploded. It is the courtyard of an orphanage, we soon learn, and the bomb will remain there until the end of the film, supposedly deactivated but creaking and groaning like a looming specter of the threat of war. “They say it’s switched off,” says Jaime (Íñigo Garcés), one of the orphaned children, “but I don’t believe it. Put your head against it. You can hear it breathe. She’s still alive, and she knows we’re here.”

The film narrative is emotionally focalized by another young boy, Carlos (Fernando Tielve), who is brought to the same orphanage, which is supervised by left-wing Republican partisans, during the last months of the Spanish Civil War, at a time when future dictator General Franco’s Fascist troops (the *Falangistas*) are on the verge of winning the conflict. Throughout the film del Toro frequently utilizes point-of-view editing from Carlos perspective, which, in perceptual terms, is “designed to activate our capacities of recognition in such a way that we identify the global emotional state of the relevant character” (CARROLL, 1996, p. 130). Because he is an orphaned child caught in the middle of a war, Carlos is a stock character of the Gothic, a mode known for its predilection for marginalized, dispossessed and discriminated human beings (usually women, children, and subordinate ethnic “minorities”) who are confined or imperiled, and must engage in a fight against patriarchal villains. We are thus led to emotionally empathize with a child who in turn identifies with a boy-specter that becomes his best friend.

The orphanage itself—an isolated old building set in the middle of a scorching desert, with its locked closets, long corridors, empty hallways and a narrow spiral staircase leading to a subterranean pool—draws imaginative and

emotional energies from other Gothic and horror films taking place in similar institutions, where children are viciously mistreated by depraved adults. As David Punter states, Gothic works are typically set in “a place of enclosure, a womb-like edifice” that is “both feared and longed for, as a place of confinement and/or as a place of safety”; this structure is the site for “the plight” of gothic heroes, a place from which they anxiously contrive to escape (2007, p. 29-30).

A headmistress, Carmen (Marisa Paredes), and her platonic lover, Dr. Casares (Federico Luppi), supervise the orphanage, helped by caretaker Jacinto (Eduardo Noriega) and housekeeper Conchita (Irene Visedo), but its atmosphere is of great distress and animosity, passed on from the adults to the children. Significantly, del Toro confesses in an interview that in the movie he tried to create “a microcosm of the Spanish civil war through a gothic romance with a ghost. In trying to do that, I chose that war because it was a household war. People that shared beds, shared dining tables and shared lives ultimately killed each other” (KERMODE, 2006). In effect, “Dr. Casares’s chronic impotence and Carmen’s wooden leg suggest the weakness of the republic, and like that noble, self-divided government, they are unable to defend themselves against the treachery in their midst” (SCOTT, 2001). The villain Jacinto is not only among them but has also been nurtured by them, a former pupil whose deceitful nature seems to spring from the sufferings he endured as a child. Lusting after Carmen’s gold ingots, which she frequently hides inside her wooden leg, Jacinto has been involved with her since his sexual maturity, although she feels ashamed of her carnal instincts. A living image of female submission, docile Conchita is fascinated by brute Jacinto because he promises to marry her and make her rich. As for Dr. Casares, he yearns after Carmen since his youth, but suffers from sexual impotence.

Gothicism relies on the supernatural for its emotional effects. As we see the missile falling from the sky at the beginning of the film we hear a voice over ask “what is a ghost?” and then proceed to answer: “a terrible event condemned to repeat itself many times, an instant of pain, something dead that somewhat seems alive, an emotion suspended in time, like a blurred photograph, like an insect trapped in amber...” Soon after, in the film’s first scene, Carlos perceives the ghost of Santi, a boy who mysteriously disappeared on the same

night that the bomb fell into the courtyard. From this moment on, the film becomes overcharged with a fearsome and brooding atmosphere, conveyed through sounds of sighs, droplets and heartbeats that echo in the stillness of the orphanage. Visually, “the camera replicates that primal childhood state of being poised between curiosity and dread. Is it worse to hide under the covers, where whatever it is might come and find you, or to seek it out in the murky darkness?” (SCOTT, 2001).

In the tradition of many Gothic ghosts, Santi must accomplish something before he can rest. He is determined to avenge his killer (Jacinto), but he is also an ally of the boys who warns them of their own impending doom: “Many will die,” he alerts. Santi represents a most cherished Gothic trope, that of the presence of the dead among the living as reminders of historical memory against forgetfulness. Although he is visually horrifying, with decaying cracked gray skin over a half-crushed skull from which blood continuously streams, as if he were still submersed by water (where his body was hidden by Jacinto), he also resembles a doll-like figure, with huge sad eyes that arouse pity and protection.

Similarly suspended in time and space like ghosts, swing various deformed fetuses inside jars filled with liquid, of unborn children with a malformation of the spine called “the devil’s backbone,” providing the film its title. As Dr. Casares explains, these haunting figures are “nobody’s children,” although the “limbo liquid” that preserves them is believed by superstitious people to have powerful effects, namely the cure for impotency. Other specters in the film include Dr. Casares, himself, who also ends up becoming a ghost. Having previously defined himself a man of science, an embodiment of enlightened rationalism against superstition and fear, Dr. Casares ultimately surrenders to a vision of the world that encompasses extra-human phenomena. Thus, instead of combining disgust with fear, and directing them at “impure beings,” or monsters that threaten the safety of sympathetic characters, as so many horror movies do (CARROLL, 1990, p. 189), del Toro makes us empathize with the ghosts of his film, and mistrust the living characters who actually cherish aggression and behave harmfully towards each other.

Nearer to the film’s end, after Jacinto and other thugs have killed Carmen,

Conchita, and Casares, and set fire to most of the orphanage, the boys are held captive in a small room. It is then that the ghost Santi becomes the igniting impetus of their collective allegiance, with the ghost of Casares and the flies that flutter over his corpse as powerful helpers towards their final victory and escape. As the boys band together against their oppressors—in a reenactment of the pre-historic hunt of the mammoth explained by Carmen in a history class, earlier in the film—they discern: “They’re bigger than us; but there are more of us,” thus undoing one of the foundations of fascism, namely that despots only become all-powerful because of the large numbers of people that support them.

At this stage in the film, the emotive dimension of friendship among the children has gained extraordinary power. According to Deleuze and Guattari, despotism is a social machine of concentrated power that can only be broken down by autonomous social movements or war-machines. But war is not the goal of autonomous war-machines; rather, they want to create space for difference or for particular ways of life, and are therefore “associated with the formation of special types of groups that are variously termed ‘bands,’ ‘packs’ and ‘multiplicities.’ These groups are seen as operating as dense local clusters of emotionally-intense connections, strongly differentiated from the ‘mass,’ which is a type of group based on large scale, lack of intensity and vertical integration” (ROBINSON, 2010). In *El Espinazo del Diablo* we witness the emergence of such an autonomous social movement of resistance against the concentration of political power, sustained and driven by the emotionally intense practices of self-care and care for the other, i.e., friendship.

In the film’s last shot, we see a group of shocked and injured boys emerge from the orphanage and escape from its human horror into the hot desolate desert that surrounds it. At first the image elicits our compassion, because we recognize that they are helpless beings in a country ravaged by war. Yet the omnipresent mountains that loom over the desert are a Gothic reminder of the sublime, sacred and protective power of nature, to which del Toro makes occasional allusions throughout the film.⁶

Through the Gothic mode, del Toro approaches the Spanish dictatorial past and the civil war that sanctioned its existence as if they were an open

⁶ In the film, non-human nature’s presence is especially felt through “low rank” animals such as slugs and flies, which provide crucial links between worlds, of the living and the dead.

wound, fearlessly confronting the various dimensions of the pain it encloses. As Ellen Brinks argues, the mode of the Gothic chosen for the film “attempts, narratively, ideologically, and psychologically, to come to terms with a traumatic era in Spanish national history,” and to interrogate what Spain “represses about the civil war and its ongoing legacy” (2004, p. 292-293). It allows del Toro to explore what has been hidden and disavowed during and after Franco’s dictatorial regime: the anti-fascist men and women extradited and killed in Nazi concentration camps, the stolen “lost children” of Republicans who were handed as orphans to Catholic institutions and to couples supportive of the fascist regime, the secretly buried victims whose tombs cannot be found, the disappeared that are neither living nor dead.

Conclusion

Depending on the way filmtexts are emotionally prefocused, or on their aesthetic-emotional modes, they affect and mobilize the viewers differently, even when dealing with the common theme of oppressive and brutal periods of dictatorial rule.

In Fritz Lang’s *The Testament of Dr. Mabuse*, we are led to experience deliberate exaggeration of mechanical sounds and actions directed at the communication of the infernal workings and impacts of the despotic crime-machine. Within Lang’s view, despotism does not have conventional motives, it consists of a global conspiracy that terrorizes, destabilizes, and manipulates entire political and economic systems.

Focusing on the personality traits and inner emotional processes of tyrants, victims, and supporters of dictatorial regimes, Llosa’s *Feast of the Goat* reveals, through a psychological-realistic aesthetic, the undercurrent of horror that lies beneath the “safe” and “clean” appearance of everyday family life in authoritarian societies. Political oppression at the macropolitical public level is inevitably tied to a paternalist system of values and male chauvinist domination in the micropolitical private domain.

Emotionally prefocused in the Gothic mode, del Toro’s *Espinazo del Diablo* brings to the surface the historical traumas that have been hidden and repressed during the Spanish Civil War and the ensuing dictatorship of

Franco. Through highly emotional Gothic techniques, del Toro persuades the viewers not only to empathize with ghosts, but also rely on their otherworldly knowledge to guide and even save the film's children-protagonists from a violent and dangerous human world.

Differing aesthetic-emotional modes in film may nevertheless mutually elicit in the audience oppositional awareness, and an ethics of resistance with regard to authoritarianism in general and the dictatorial regimes depicted. In effect, as neuroscientists have proven, emotional processes play a key role in the actions of humans, providing internal values upon which they behave. Because "emotions shape the landscape of our mental and social lives" (NUSSBAUM, 2001, p. 1), it is of vital importance to continue our investigation of the perceptual-emotional ways film and other arts may have on the viewers' political thought and action.

References

- AGAMBEN, G. *Means without End Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- BOTTING, F. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- BRINKS, E. "Nobody's children: gothic representation and traumatic history in *The Devil's Backbone*." *Journal of Composition Theory*, v. 24. n. 2, p. 291-310, 2004.
- BUSCOMBE, E. "The Idea of Genre in the American Cinema". In. *Film genre reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, p.12-26.
- CARROLL, N. "Film, Emotion, and Genre". In. *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Malden, MA: Blackwell, 2006, p. 217-233.
- _____. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.
- _____. *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge, 1990.
- CORRÊA, G. P. *Sensory landscapes in Harold Pinter: a study on ecocriticism and symbolist aesthetics*. Saarbrücken: LAP Academic Publishing, 2011.
- CRASSWELLER, R. *Trujillo: the life and times of a Caribbean dictator* New York: Macmillan, 1966.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: the time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- _____. and GUATTARI, F. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- DERBY, L. H. "The Dictator's Seduction: gender and state spectacle during the

- Trujillo regime". In. *Latin American popular culture*. New York: SR Books, 2004, p. 213-239.
- GENETTE, G. "Genres, 'types', modes". In. *Poétique*, v. 8, n. 32, 1977, p. 389-421.
- GLEDHILL, C. "Rethinking Genre". In. *Reinventing film studies*. London: Oxford UPress, 2000, p. 221-243.
- GROB, N. "Bringing the ghostly to life: Fritz Lang and his early Dr. Mabuse films". In. *Expressionist film: new perspectives*. New York: Camden House, 2003, p. 87-110
- GRODAL, T. *Embodied visions: evolution, emotion, culture and film*. New York: Oxford University Press, 2009.
- GUNNING, T. "The Testament of Dr. Mabuse". Available in <<https://www.criterion.com/current/posts/603-the-testament-of-dr-mabuse>>. Accessed: 6 jan. 2016.
- HANSEM, M. *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- KERMODE, M. "Interview with Guillermo del Toro." *The Guardian* 21 nov. 2006. <<http://www.theguardian.com/film/2006/nov/21/guardianinterviewsatbfisouthbank>>. Accessed: 6 jan. 2016.
- KRACAUER, S. *From Caligary to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1947.
- LAETZ, B. and McIVER LOPES, D. "Genre". In. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. New York: Routledge, 2008, p. 152-161.
- LÓPEZ-CALVO, I. *God and Trujillo: literary and cultural representations of the Dominican dictator*. Gainesville: University Press of Florida, 2005.
- MCGILLIGAN, P. *Fritz Lang: the nature of the beast*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- PANKSEPP, J. *Affective neuroscience: the foundations of human and animal emotions*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- PLANTINGA, C. *Moving Viewers: American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- PLAMPER, J. *The history of emotions: an introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- PUNTER, D. *Metaphor*. New York: Routledge, 2007.
- ROBINSON, A. "In theory why Deleuze (still) matters: states, war-machines and radical transformation". Available in <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-deleuze-war-machine>>. Accessed: 26 jan. 2016.
- SACKS, O. "In the river of consciousness". *New York Review of Books* v. 51, n. 1, 15 jan. 2004, p. 41-44.
- SCOTT, A. O. "Dodging bombs and ghosts in Civil War Spain". *New York Times*, 21 nov. 2001. Available in <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B02E0DF1F3BF932A15752C1A9679C8B63>>. Accessed: 6 Jan. 2016.

WILLETT, J. *Expressionism*. New York: McGraw-Hill, 1970

WILLIAM, J. "The variety of religious experience: a study in human nature, Lectures VI and VII 'The Sick Soul' (1902)". In. *Writings 1902-1910*. Vol. 38. New York: The Library of America, 1987.

GEOGRAFIA DE ENCONTROS: HISTÓRIAS QUE SE CRUZAM EM *O FATO COMPLETO OU À PROCURA* DE ALBERTO (INÊS DE MEDEIROS: 2002)

Ana Catarina Pereira¹

Em *O fato completo ou à procura de Alberto* (2002), Inês de Medeiros dirige uma incursão por um género híbrido do cinema português, onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, ou, mais recentemente, João Canijo, Miguel Gomes e Miguel Gonçalves Mendes. Numa definição genérica e necessariamente redutora, trata-se de um filme dentro do filme, enquanto objecto cultural que questiona as dúbias fronteiras entre a ficção e o documentário. O mote, atribuído pelo processo de *castings* para a curta-metragem que inicialmente tinha pensado realizar, é revelado por Inês de Medeiros na sinopse:

Uma noite em Lisboa. Alberto, um jovem de origem africana e de nacionalidade portuguesa, precisa de um fato para poder ir à procura de trabalho. Vai ter com Alice, uma velha senhora de raça branca que tem imensas saudades da vida que teve em Moçambique. Mas esta só tem fardas militares, vestígios da guerra que a obrigou a voltar para Portugal. Um país que ela não conhece e, sobretudo, de que não gosta (sinopse fornecida com o DVD).

¹ Docente na Universidade da Beira Interior e investigadora do centro LabCom.IFP. É co-organizadora da obra *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses* (2013) e autora do *Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira* (2007).

As primeiras imagens do filme (que se encontra disponível, na íntegra, no *youtube*²) são da própria Inês de Medeiros. Numa praia da linha do Estoril, a realizadora autoidentifica-se e insere-se de forma permanente na evolução da narrativa:

Isto é o argumento que acabo de escrever e esta sou eu, ainda nessa euforia do trabalho acabado. Estou tão impaciente para ouvir dizer em voz alta os diálogos dos meus personagens. Mas falta-me encontrar um actor: um rapaz, ainda adolescente, de origem africana, mas que nunca lá foi, que seja capaz de se comover por um sonho. O sonho africano de uma mulher branca, muito mais velha do que ele, com um passado carregado de remorsos, saudades, compreensões. (dos 20 segundos ao minuto 1:27 do filme)

Em comum, as duas personagens apresentam uma imagem idealizada de um continente que já terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real). A África colonial da nostalgia e do romantismo de Alice: “Aquela casa... eu fui habituada ao calor. Qualquer vestidinho de seda era demais. Também fui habituada ao pó, mas a um pó livre. Um pó que o vento traz e leva todos os dias. Um pó diferente.” (min. 21 do filme) E a África colonial que simboliza a herança genética, a história e a saudade dos antepassados de Alberto. Como exemplo, a família de um dos candidatos nascido em Lisboa, Wilson, de 16 anos, é originária de São Tomé e Príncipe. Wilson não conhece o país, mas gostaria muito de o visitar: “É a terra dos meus pais, dizem que aquilo é bonito. E eu também acho que é a minha terra. Toda a minha família diz logo, quando lhes perguntam de onde são, ‘sou de São Tomé’ e não se fala mais no assunto.” (min. 29 do filme)

À partida, a cineasta já havia definido a actriz que desejava que interpretasse o papel de Alice: Isabel de Castro encarnaria a melancolia, em traços que lhe parecem permanentemente desenhados no rosto. Seria apenas necessário iniciar o *casting* para encontrar Alberto, o adolescente de traços africanos, consciente da valorização da imagem em entrevistas de trabalho. Em conversas com Patrícia Vasconcelos, frente a diversos *dossiers* com fotografias de jovens que poderiam preencher os pré-requisitos, Inês de Medeiros vai deli-

2 Em: <https://www.youtube.com/watch?v=5-eeCi05T3Y>. Acesso em: 11 dez. 2015.

mitando a sua escolha: “o Alberto não é nem muito simpático, mas tem que ter muita presença. A gente pede sempre o melhor que puder: bonito, inteligente, sensível, óptimo actor, fantástico. Presença! Jeito, não posso prescindir, e que fosse bonito também não queria prescindir... Que seja um Marlon Brando, versão africana.” (mins. 9:25 a 10:25 do filme)

Ao responderem ao anúncio, é-lhes solicitado que tragam uma história, possivelmente autobiográfica, libertando-os de uma representação formal. Nesse momento, a obra começa a tornar-se algo distinta do que Inês de Medeiros havia planeado. Na folha de sala que é habitualmente distribuída a quem assiste ao filme, a realizadora escreveu: “Como não eram actores, pedi aos candidatos que me contassem uma história à escolha. O que me deram foi um bocado de vida, e fizeram-no com uma tal generosidade e autenticidade que era eu quem estava em causa. Seria eu capaz de reencontrar a mesma força, a mesma emoção?”

Do questionamento surpreendido e existencialista, surge um novo processo criativo. A partir daí, a realizadora contacta com uma série de jovens nascidos em Portugal, mas que não são portugueses; que têm África no seu ADN, sem nunca terem vivido no *Continente Negro*. A sua indefinição e peculiaridade impossibilitam-na de falar *sobre e por* um grupo de pessoas, sem recorrer a elas. Nesse sentido, o olhar e a câmara de Inês de Medeiros focam-se na particularidade, passando o recurso dominante a ser o grande plano, o mesmo a que Gilles Deleuze chamaria de “imagem-afecção”:

Se um rosto é de natureza a exprimir tal singularidade melhor do que outras, é pela diferenciação das suas próprias partes materiais e da sua capacidade de fazer variar as suas relações: partes duras e partes tenras, sombreadas e iluminadas, mates e brilhantes, lisas e granulosas, irregulares e curvas, etc. Concebe-se pois que um rosto tenha a vocação para tal tipo de afectos ou entidades antes que para outros. O grande plano faz do rosto o puro material do afecto. (DELEUZE, 2004, p. 145)

A vida que é contada pelas linhas do rosto. Os mesmos rostos que, um dia, quando a Guerra Colonial deixar de ser um período tão controverso na memória e na História de Portugal, poderão constituir testemunhos reais, reconhecendo-se a importância do ser individual que despoleta uma identificação colectiva.

Memória e identidade

O fato completo ou à procura de Alberto nasce da paisagem existencial única deste grupo de jovens. Artisticamente, os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta jamais ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, a desimportância da *mise-en-scène*, a luz natural, os referidos planos das personagens principais, ela própria que se inscreve na narrativa e as cenas de rua com pessoas anónimas que circulam quotidianamente. Inês de Medeiros realiza de forma dialéctica: compõe séries de imagens (entrevistas aos candidatos, ensaios da actriz, transeuntes), organizadas de acordo com os princípios cinematográficos da montagem, para nos fazer deambular entre o mundo destes afrodescentes e o do espectador ou espectadora comum.

Um filme dentro do filme que se vai construindo como a própria vida, até a justificação maior acabar por surgir. As descobertas de Medeiros caminham em direcção ao entendimento das particularidades do grupo heterogéneo:

Quis fazer este filme porque, quando era pequenina, a minha avó, para nos adormecer, em vez de nos contar contos de fadas, contava-nos histórias da sua própria infância passada em Moçambique. E era um mundo maravilhoso, de animais selvagens, de vegetação luxuriante, de meninas em princípio de século. O mundo fantástico e completamente romantizado do colonialismo, onde o mal não existia. E eu criei um país. Criei uma ideia de África. Criei um sonho a partir dessas histórias (mins. 23 a 25 do filme).

Na revelação proferida na primeira pessoa, a realizadora demonstra que, tal como os entrevistados, também possui memórias imaginadas de uma época que não viveu. A partir desse momento, assume o fascínio por uma história cuja origem, não remetendo directamente a si própria, tem similitudes com o passado da sua família. Daí se conclui, pelo entrelaçar de todas estas (não-)vivências, que o filme será também construído por quem assistir: Inês de Medeiros observa, regista, altera formulações e ideias pré-concebidas, questiona-se e dá a interpretar, num incentivo ao desenvolvimento da figura do “espectador emancipado”, recriada por Jacques Rancière. Para o filósofo, recordamos, os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a

actividade espectatorial à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que olhar é também agir. Quem assiste não se cinge à posição de contemplador/a distante, sendo intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.” (RANCIÈRE, 2010, p. 22)

Por outro lado, sendo a memória destes jovens central para a constituição de uma identidade (individual ou colectiva), consideramos importante aprofundarmos ainda este conceito. Segundo Joël Candau, autor do ensaio *Memória e Identidade* (2008), existem três níveis de memória:

- 1) Memória de baixo nível ou protomemória, composta pelo saber e pela experiência socialmente partilhada. Insere-se na categoria de memória procedimental, adquirida pelo hábito ou pela repetição. No caso destes jovens, o discurso que apresentam é construído com base na imensidão de referências que formam o seu quotidiano: as famílias deslocadas do país de origem; a vivência numa cidade, bairro ou escola onde se encontram outros adolescentes em situações de deslocamento idênticas; o contacto com cidadãos nascidos e criados nos mesmos lugares, com educações, valores e uma consciência nacionalista.
- 2) Memória de alto nível, de lembranças ou de reconhecimento. Traduz-se na incorporação de vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações, podendo contar com extensões artificiais ou suportes de memória. Um dos jovens entrevistados, de origem angolana – António Eugénio, 25 anos, em Portugal há sete – relembra a complicada situação política do seu país: “Por precaução, os meus pais acharam melhor mandar-me para Portugal. Eu não tinha medo da guerra, mas os meus pais tinham. Naquela altura eu não sabia bem o que iria acontecer, mas penso que foi mais por isso (que eles me enviaram). Mas as pessoas estão sempre a encarar guerras. Eu fugi de lá, mas aí tem uma luta pela sobrevivência, aqui também. Lá seria pior, mas aqui eu vivo sozinho e tenho que lutar todos os dias para poder conseguir.” (mins. 39 a 40)
- 3) Metamemória, inclui a representação que cada um/a faz das suas lembranças, mas também daquilo que decide assumir. Na ligação estabe-

lecida entre o indivíduo e o seu passado existe uma memória reivindicada, perceptível nos discursos dos jovens que protagonizam o filme. Os espaços vazios ou indefinidos da sua memória são preenchidos com as histórias que os próprios (mas também os outros) formulam a partir de si: “Contaram-me que é bom viver lá, vive-se em paz”, garante Nilton Fernandes, de 14 anos, um dos entrevistados, cujos pais são nascidos em Cabo Verde. “Eu gostava de conhecer, de viver com os meus avós que nunca conheci.” (minuto 30 do filme)

No referido ensaio, Candau revisita algumas das ideias expostas na anterior obra *Anthropologie de la Memoiré* (1996), reiterando que:

Não pode haver identidade sem memória (assim como lembrança e esquecimento) porque somente esta permite a auto-consciência da duração. [...] Por outro lado, não pode haver memória sem identidade, pois o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se este não tem *a priori* um conhecimento de que esta cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele. (CANDAU em SILVA, 2010, p. 442)

Segundo o autor, num adulto, a busca de um sentido no somatório de vivências que o tornaram o ser humano que assume ser, provém das possibilidades de recordação e de definição próprias. Por mais metafóricas que possam parecer, estas histórias serão sempre reais, enquanto justificação encontrada na existência e no quotidiano. A perspectiva é complementada por Jacques Rancière, que sublinha que memória e informação não são sinónimos, nem sequer em cenários de excesso como os vividos na contemporaneidade:

O reinado do presente da informação relega para fora da realidade aquilo que não faz parte do processo homogêneo e indiferente da sua auto-apresentação. Não se satisfaz em relegar imediatamente tudo para o passado. Faz do próprio passado o tempo duvidoso. A memória deve, pois, constituir-se, de modo independente, tanto do excesso como da escassez de informações. (RANCIÈRE, 2014, p. 256)

Deste modo, os testemunhos individuais destes jovens (que, de outra forma, dificilmente teriam adquirido voz e visibilidade) são um meio constituinte eficaz de salvaguarda da memória. O processo não é inédito: o cinema e a literatura, mesmo quando envoltos em ficção, têm compensado a não abordagem do tema nos manuais escolares, bem como o próprio silêncio daqueles que calam. Em *O retorno* (2012), romance de Dulce Maria Cardoso, focam-se, finalmente, o meio milhão de mulheres, homens e crianças que regressaram a Portugal no fim da Guerra Colonial, não se enquadrando em qualquer desnecessária definição: não eram brancos, nem pretos, portugueses ou africanos. O processo de reconstituição da memória é aí semelhante ao que a Literatura conseguiu operar em outros bons exemplos, como *A costa dos murmúrios*, de Lúcia Jorge (1995) (e a adaptação homónima ao Cinema por Margarida Cardoso, 2004), ou *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes (1986). Qualquer um deles deveria fazer parte de um Plano Nacional de Leitura e de Cinema³, juntamente com este filme de Medeiros, para que melhor nos conhecêssemos.

Em paralelo com estes autores, e regressando a Rancière, o filósofo chega a concluir que a memória é uma obra de ficção:

Mas a ‘ficção’, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. A primeira acepção de *fingere* não é fingir, mas sim forjar. A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de acções representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar actores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcio-

3 O Plano Nacional de Leitura tem vindo a ser implementado, em Portugal, desde 2007. É uma iniciativa conjunta dos Ministérios da Educação e da Cultura e do Gabinete do Ministro dos Assuntos Parlamentares, tendo como objectivo central elevar os níveis de literacia, colocando o país a par dos parceiros europeus. É implementado nos níveis de ensino pré-escolar e básico (www.planonacionaldeleitura.gov.pt). O Plano Nacional de Cinema é uma iniciativa conjunta da Presidência do Conselho de Ministros, através do Gabinete do Secretário de Estado da Cultura, e do Ministério da Educação e Ciência, pelo Gabinete do Secretário de Estado do Ensino Básico e Secundário, sendo operacionalizado pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), pela Cinemateca Portuguesa e pela Direção-Geral da Educação (DGE). Trata-se de um programa de literacia para o cinema e de divulgação de obras cinematográficas nacionais junto do público escolar, garantindo instrumentos essenciais de leitura e interpretação de obras cinematográficas junto dos alunos das escolas abrangidas pelo programa. (<http://www.dge.mec.pt/plano-nacional-de-cinema>. Acesso em 29 ago. 2016).

nal. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender. (RANCIÈRE, 2014, p. 257)

Colocam-se então novas questões, buscam-se mais histórias, encontram-se paralelismos e montam-se outras imagens que são retalhos de vida. O processo hermenêutico inicia-se na realizadora, mas termina em quem assiste, que, ao não ficar indiferente, obtém diferentes pontos de vista:

“A acção começa hoje em Chelmno”: a frase provocadora com que Claude Lanzmann inicia *Shoah* resume bem essa ideia de ficção. O esquecido, o negado ou o ignorado que as ficções de memória querem certificar opõem-se a esse “real da ficção” que assegura o reconhecimento em espelho entre os espectadores da sala de cinema e as figuras do ecrã, e entre as figuras do ecrã e as do imaginário social. Contrária a essa tendência para reduzir a invenção ficcional aos estereótipos do imaginário social, a ficção de uma memória instala-se na distância que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade dos seus “documentos”. O cinema “documentário” é uma modalidade da ficção, ao mesmo tempo mais homogênea e mais complexa. Mais homogênea, porque aquele que concebe a ideia do filme é também aquele que o realiza. Mais complexa, porque geralmente encadeia ou entrelaça séries de imagens heterogêneas. (RANCIÈRE, 2014, p. 258)

Abandonar a ideia de construção do personagem Alberto (mantendo a nostalgia de Alice) e descobrindo, simultaneamente, a complexidade da ficção da memória e todos os encadeamentos que estes jovens necessitaram elaborar para prosseguir as suas vidas, é um processo que ultrapassa, de facto, a invenção ficcional, possibilitando uma identificação muito maior em quem assiste. Neste documentário, Inês de Medeiros, Alice/Isabel de Castro, cada jovem entrevistado individualmente e cada transeunte filmado representam uma complexidade e um mundo.

Não obstante, para autores como Carl Jung, a subjectividade inerente ao processo mnemónico é a sua característica determinante, o que, em momento algum, a desvaloriza. O fundador da escola analítica de psicologia começou a redigir a sua autobiografia, ou “o mito da sua vida” como lhe decidiu chamar, aos 83 anos, a partir do mote: “[...] posso fazer apenas constatações

imediatas, *contar histórias*. Mas o problema não é saber se são verdadeiras ou não. O problema é somente este: é a *minha* aventura a *minha* verdade? [grifos do autor]” (JUNG, 1986, p. 5-6). No exercício de escrita autobiográfica, afirma não existirem medidas ou bases objectivas a partir das quais se possa chegar a um julgamento:

Não há possibilidade de uma comparação exata. Sei que em muitos pontos não sou semelhante aos outros homens e no entanto ignoro o que realmente sou. [...] Sou um homem. Mas o que isto significa? Como todos os outros entes também fui separado da divindade infinita, mas não posso confrontar-me com nenhum animal, com nenhuma planta ou pedra. Só uma entidade mítica pode ultrapassar o homem. Como formar então sobre si mesmo uma opinião definitiva?

Cada vida é um desencadeamento psíquico que não se pode dominar a não ser parcialmente. Por conseguinte, é muito difícil estabelecer um julgamento definitivo sobre si mesmo ou sobre a própria vida. Caso contrário, conheceríamos tudo sobre o assunto, o que é totalmente impossível. Em última análise: nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já, então, tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado.

A vida do homem é uma tentativa aleatória. (JUNG, 1986, p. 6-7)

Em síntese, o ser humano é aquele que vive, experiencia, conhece e elege lembrar, manifestando-se, deste modo, a absoluta concordância com a reflexão sartriana: “O essencial não é o que se fez do homem, mas o que ele faz com o que dele foi feito.” (SARTRE, 1966, p. 95) Do mesmo ponto de vista, a própria realizadora questiona os sentimentos gerados a partir das (aparentemente) simples filmagens, com perfeita noção da responsabilidade social da sua arte:

A saudade parece que se herda, mesmo que nunca se lá tenha ido. A ideia deste filme, no fundo, nasce disso. A questão que eu me ponho é: e se, com o Alberto, alguém manipula isso? Fazer dessa curiosidade uma razão de viver. E se ele fica prisioneiro de um sonho que não lhe pertence? Quantos destes rapazes é que iriam nesse jogo? (mins. 30 a 32).

Mais tarde, acrescenta novas deambulações que poderiam corresponder a uma definição de cinema, enquanto produto da visão e da inquietude de quem o gera:

É sempre uma perda de controlo. É sempre um humanizar de qualquer coisa que pensávamos conhecer perfeitamente. É sobretudo sentir que, em vez de encontrar o actor que se vai moldar para fazer de Alberto, vamos ser obrigados a encontrar bocados do Alberto naquela pessoa que está ali à nossa frente e ficar sem saber se estamos a filmar aquela pessoa ou aquele personagem. É sermos confrontados com tudo o que ficou por fazer. Tudo o que não soubemos pensar. Tudo o que não soubemos escrever. (mins. 34 a 35)

“Os olhos com que tu me vês”

Como um imenso painel de azulejos, estes jovens entrevistados são fruto de uma diáspora, a qual, de acordo com Kathryn Woodward “[...] produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras.” (2014, p. 22) No entanto, à instabilidade prognosticada contrapõem-se dimensões desconhecidas e inesperadas. A identidade cultural destes jovens nasce precisamente do hibridismo dos seus progenitores, do desconhecimento do país de origem, da localização numa cidade ou região que os recebeu e procurou aculturar. Mas o que será mais importante para eles? O país de origem dos pais, o bairro onde vivem, a sua pretensão de serem actores, de “marcarem pontos com as miúdas”, de se vestirem de determinadas formas, de terem todos tons de pele distintos entre si, sotaques que enriquecem uma língua, vocábulos que a complementam?

Dependendo dos contextos e das interações geradas, cada faceta da identidade pode ser mais ou menos assumida. O que define um cidadão português, na sua essência? O lugar onde nasceu? Ser homem, mulher ou ter nascido num corpo que não define o seu género? A cidade ou aldeia onde viveu a adolescência? Ter decidido emigrar? O clube de futebol e o partido político de eleição? A desilusão dos primeiros ou dos últimos amores? A profissão ou o desemprego? Ser mãe ou filho de...? A forma como passa os domingos à tarde? Ser muçulmano, cristão, judeu ou ateu? Ser sociável ou preferir a solidão da montanha?

Amartya Sen (2007), Prémio Nobel da Economia, com escritos interessantes sobre a temática, entende que cada sujeito possui, em si, múltiplas identidades, postulando que qualquer construção do *self* será ilusória na sua unicidade. Conflito e violência serão, portanto, sustentados pelo engano de que os seres humanos se definem a partir de uma única identidade. Na sua opinião, o pressuposto segundo o qual o mundo é constituído por uma federação de religiões, culturas ou civilizações, implica, nesse sentido, a total desconsideração de aspectos como o género, a profissão, a língua, a ciência ou a política.

De um ponto de vista filosófico e político, também Hannah Arendt sustenta que a génese da intolerância (racista, xenófoba, homofóbica, entre outras) reside num desconhecimento generalizado do que é estipulado como igualdade. Projectando a modernidade como um período de ausência de protecção das condições pessoais e diferenciadoras, a autora alerta para as duas possíveis consequências da falta de mensurabilidade ou análise explicativa da igualdade enquanto facto social: a ínfima hipótese de esta se tornar princípio regulador de organização política, e a probabilidade maior de ser aceite como qualidade inata de todo o indivíduo (considerado “normal” se for igual a todos os outros e “anormal” se for distinto). Segundo afirma:

Quanto mais tendem as condições para a igualdade, mais difícil se torna explicar as diferenças que realmente existem entre as pessoas; assim, fugindo da aceitação racional dessa tendência, os indivíduos que se julgam de fato iguais entre si formam grupos que se tornam mais fechados com relação a outros e, com isto, diferentes. (ARENDT, 1998, p. 76)

Para a autora, a alteração de uma visão política para uma visão social da igualdade é particularmente danosa em sociedades intolerantes a indivíduos ou grupos especiais, uma vez que, nesse contexto, as suas diferenças são colocadas em evidência. O recente (e não convenientemente explicitado) direito terá assim dificultado as relações raciais, por se continuar a lidar com diferenças naturais inalteráveis face a qualquer posição política: “É pelo facto de a igualdade exigir que eu reconheça que todo e qualquer indivíduo é igual a mim que os conflitos entre grupos diferentes, que por motivos próprios lutam em reconhecer no outro essa igualdade básica, assumem formas tão ter-

rivelmente cruéis.” (ARENDT, 1998, p. 77) Talvez a luta diária de que António Eugénio fala, no filme, por viver sozinho em Lisboa, e ter deixado a família em Angola não tivesse que existir, se já tivesse sido socialmente compreendido que a igualdade não existe mas é desejável, que as diferenças não surgem entre os tons de pele, mas entre modos de pensar, que a igualdade não é um bem adquirido mas um direito inalienável.

Procedendo a uma análise do pensamento racista alemão, Hannah Arendt defende que o seu progressivo enraizamento resultou da sustentação da consciência de uma origem comum, associada ao esforço de unir um povo contra o domínio estrangeiro. Em termos teóricos, sublinha que, enquanto essa origem correspondeu à partilha de uma língua, não pôde ser considerada uma ideologia racial. Tal designação fortaleceu-se, no entanto, a partir do início do século XIX, ao difundirem-se conceitos como “parentesco de sangue”, “laços familiares”, “unidade tribal” e “origem pura, sem misturas” (ARENDT, 1998, p. 196). Propositadamente, ter-se-á ignorado o facto de a origem de toda a vida humana ser, também ela, comum, devendo antes falar-se de espécie (no singular) e não de raças humanas. A pressuposição da existência de uma raça corresponde assim, no entender da filósofa, a uma tentativa de “explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana.” (ARENDT, 1998, p. 215)

Paralelamente, as reais manifestações de intolerância e racismo analisadas por Hannah Arendt poderão vir a ser responsáveis pela destruição de todas as formas de vida:

Se a ideia de humanidade, cujo símbolo mais convincente é a origem comum da espécie humana, já não é válida, então nada é mais plausível que uma teoria que afirme que as raças vermelha, amarela e negra descendem de macacos diferentes dos que originaram a raça branca, e que todas as raças foram predestinadas pela natureza a guerrearem umas contra outras até que desapareçam da face da terra. [...] Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim, não a origem dos povos mas o seu

declínio, não o nascimento natural do homem mas a sua morte antinatural. (ARENDT, 1998, p. 187)

Nesta perspectiva, sublinhamos que o olhar da realizadora não é, de forma alguma, separador, mas unificador. Dadas as naturais distinções entre seres humanos, referidas por Arendt, a dificuldade de aprendizagem do conceito “igualdade” adensa-se. Adoptando a perspectiva teórica de Norberto Bobbio (1977), consideramos ainda que o valor deve ser analisado em conjunto com outro de não menos complexa definição — o da liberdade, uma vez que, apesar de axiológica e conceptualmente distintos, se encontram ideologicamente unidos. Para Bobbio, apesar de o segundo termo ser o mais polissémico, a dificuldade em definir o termo “igualdade” será maior, pela sua indeterminação inerente. Se, por um lado, a proposição “x é livre” é totalmente dotada de sentido, não necessitando de qualquer especificação para ser aceite ou compreendida, por outro, ao escutarmos a frase “x é igual”, perguntamo-nos imediatamente “igual a quê?” ou “igual a quem?”. Dizer que duas pessoas ou duas coisas são iguais, sem complemento, não tem, deste modo, qualquer significado em termos políticos, pelo que a afirmação necessita ser especificada mediante dois aspectos:

- Quem são estas pessoas ou coisas (igualdade entre quem?);
- Em que circunstâncias ou aspectos específicos são iguais (igualdade em quê?).

Daí também as dúvidas quanto ao evoluir do trabalho de Inês de Medeiros e às questões que poderia estar a gerar em cada um destes jovens, relativas a sonhos e expectativas que podiam não ter como cumprir. Segundo o autor, liberdade corresponde a um valor ou objectivo a perseguir pelo ser humano (enquanto indivíduo de uma sociedade), passível de ser verificado em diversos aspectos, como desejos, vontades e acções. A igualdade consiste, por sua vez, no modo de estabelecer uma relação formal entre os elementos de uma totalidade, tratando-se de um valor para mulheres e homens (enquanto seres humanos), não considerados individualmente, mas como pertencentes a um todo. Ao contrário da liberdade, para que este último valor se cumpra e respeite, é necessária a presença de diversos indivíduos com uma relação entre

si. No limite, o autor coloca a hipótese de poder existir uma sociedade na qual apenas um sujeito seja livre (o déspota), o mesmo não podendo aplicar-se a uma sociedade na qual apenas um sujeito fosse considerado igual.

Neste ponto, será importante sublinhar que, apesar das doutrinas igualitárias terem como ponto de partida uma natureza comum dos seres humanos, tal não é suficiente para justificar o princípio fundamental segundo o qual todos ou quase todos devem ser tratados da mesma forma em todos ou quase todos os aspectos. O princípio ético não deriva, segundo Bobbio, da constatação de que todos são iguais, mas antes da valorização positiva de um juízo de valor: “a igualdade entre todos os homens é desejável”. Ainda assim, e apesar de reiterar a insuficiência da igualdade natural como instrumento de fundamentação do igualitarismo, o autor procede à relativização simultânea da sua necessidade. No seu entender, pode perfeitamente considerar-se a igualdade máxima como um bem digno de ser perseguido sem ter que começar-se pela constatação de uma igualdade natural, primitiva ou original dos seres humanos. Neste sentido, a desigualdade humana será uma realidade que, segundo as doutrinas igualitárias, ao contrário das não-igualitárias, deve ser combatida. Para as últimas, conservadoras e reaccionárias, as várias formas de desigualdade (entre raças, sexos, respeitantes a capacidades intelectuais e/ou físicas) são proveitosas e necessárias ao equilíbrio e progresso civil da sociedade. Já as primeiras, reformadoras ou revolucionárias, exigem que se modifique e evolua para uma sociedade na qual se respeite este valor fundamental: um valor no qual todos os membros de um determinado grupo social são (ou deveriam ser) iguais, sendo denominados “igualmente livres” ou “iguais na liberdade”.

Dos pontos de vista de Arendt e Bobbio, o problema de “gueticizar” estes jovens residiria assim na impossibilidade de conhecer cada mundo seu individualmente. “Cada homem é uma raça”, relembra Mia Couto, em título de um dos seus livros de contos (1998). A própria Isabel de Castro, em diálogo autobiográfico com a câmara de Inês de Medeiros, fala do suplício e da oportunidade simultâneos que tantas vezes representou ser actriz, bem como da diferença entre modos de olhar existentes: “Os olhos com que tu me vês não são os olhos com que outra pessoa me vê. Não é. Nós somos diferentes de pessoa para pessoa. Eu isso, acho fascinante: esse mundo que as pessoas têm dentro.

A quantidade de personagens... a quantidade de pessoas que uma pessoa é.” (min. 16 do filme)

Na procura de um actor para representar Alberto, Inês de Medeiros confrontou-se, naturalmente, com aspectos comuns que derivam da partilha de experiências entre o grupo de entrevistados. Não obstante, caso os reunisse e conceptualizasse apenas como afrodescendentes deixaria de conhecer (e de dar a conhecer) a diversidade existente dentro de cada elemento. Deste modo, a realizadora colmatou uma falha, oferecendo espaço de expressão a cada um destes jovens que têm uma existência distinta. Desse ponto de vista, foi igualmente sartriana, pela recuperação de memórias que são também suas: “O olhar é, antes de mais nada, um intermediário que remete de mim a mim mesmo.” (SARTRE, 1997, p. 334) Respeitando e admirando, pelo olhar da câmara, transmitiu o mesmo interesse e a mesma vontade de (re)conhecer o outro. O outro que pode ser a personagem, a cineasta, o transeunte, o entrevistado ou algo de cada um de todos eles dentro de cada possível espectador. Ou espectadora.

Ser e habitar

Numa tentativa de conclusão desta análise tão pouco convencional, talvez seja ainda possível procurar reconstruir a personagem colectiva de Alberto, somando todos os traços originais e solipsistas que Inês de Medeiros soube distinguir. A valorização dos mesmos consubstancia, como já vimos, os elementos da Pós-Modernidade fixados em Amartya Sen e Hannah Arendt. Parece ainda, ao mesmo tempo, constituir uma metáfora das três classificações do conceito de “sujeito”, correspondentes aos diferentes momentos históricos que nos propõe Stuart Hall (1996). Ao primeiro chamou-lhe “sujeito da compreensão iluminista”: no seguimento das concepções de Descartes e Locke, ao indivíduo dotado de consciência e razão, centrado e unificado, seria atribuído um papel a desempenhar na sociedade em que vive. Seguiu-se o “sujeito sociológico”. Fruto do estabelecimento de ligações entre interior e exterior, privado e público, surgia a percepção da não autossuficiência do indivíduo e a consequente necessidade de interacção com o grupo, para constituição de uma identidade própria. Por último, o “sujeito pós-moderno”, traduz-se numa ausência de identidade (fixa ou permanente), causada pelas transformações sociais

ocorridas na época anterior. A identidade passa a ser encarada como histórica e não biologicamente constituída. Para Stuart Hall, e para muitos teóricos das ciências da cultura, as mudanças associadas à modernidade libertaram o indivíduo do apoio estável nas tradições e nas estruturas, o que terá conduzido a uma adaptação de cada identidade ao sistema na qual se encontra inserida. A fragmentação pós-modernista restringiu, portanto, as noções de permanência e continuidade, consolidando-se a sucessão e a imprevisibilidade.

Na mesma perspectiva, os jovens entrevistados recorrem, em diversos momentos, a uma narrativa ficcionada de origem ou de pertença, que encontra bases e reforço na idealização feita do local onde nunca estiveram ou que pouco conhecem. Por sua vez, a falta de identificação com o país europeu pode ser explicada, em parte, pela maneira como as identidades nacionais e a ideia de nação são alteradas e estabelecidas. Como exemplo, um dos candidatos, que se considera ideal para o papel (Edson, 18 anos), conta a Inês de Medeiros que “[...] aqui há muitos rapazes como nós, que os nossos pais são africanos, mas nós somos daqui. E há muitos portugueses... portugueses? Brancos, que nasceram lá. Então, tipo, as raízes trocam. [...] Na vida real, parece que os portugueses que vêm de lá são mais... são menos fixos, para não dizer racistas, que é muito pesado. Aqueles que vêm de lá são menos fixos do que os que nasceram aqui. É difícil aquela connection entre os blacks daqui e os whites de lá.” (mins. 22 a 23 do filme)

Por outro lado, a questão analítica existencial, para Martin Heidegger, passa precisamente pelo ser-aí, pelo ser-no-mundo, ou pela forma como o habitamos. Numa conferência proferida em 1951, intitulada “Construir, habitar, pensar”, o filósofo aprofundou a problemática do sentido do ser a partir da linguagem, e na relação que os fenómenos “construir” e “habitar” estabelecem com aquela. Na sua opinião, existem distinções claras entre estar numa casa (no sentido de lugar) e, de facto, habitá-la:

Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina eléctrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de

certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência. [...] Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um habitar?” (HEIDEGGER, 2001, p. 125-126)

Como numa resposta a Heidegger, um poema de Sophia de Mello Breyner: “Há sempre um deus fantástico nas casas / Em que eu vivo.” (ANDRESEN, 2015, p. 187) Habitar corresponde a uma acção complexa e existencialista, a vida a acontecer, a ser-no-mundo, o que faz com que, em última instância, ser humano corresponda essencialmente a habitar. “*Ich bin*/Eu sou”, “*Du bist*/Tu és” significa igualmente “eu habito”, “tu habitas”, sendo que toda a realização pessoal de cada um depende desta atitude. Não sentir a pertença a um determinado lugar, ainda que transitório, implica a vivência numa inquietude permanente e a incapacidade de estar em paz consigo próprio.

Aprofundando a ideia, o filósofo acrescenta: “A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa, *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos.” (HEIDEGGER, 2001, p. 127) No sentido heideggeriano, o verbo “habitar” reitera ainda um texto bíblico sobre as origens: “O Senhor Deus levou o homem e colocou-o no jardim do Éden, para que o cultivasse e o protegesse.” (Génesis, 2.15) Habitar constitui, desta forma, o modo poético como cada ser humano se encontra sobre a terra. Contradiçando a associação do universo da poesia à fantasia e ao onírico, o filósofo acrescenta: “É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar.” (HEIDEGGER, 2001, p. 169)

A poesia e a particularidade destes jovens, filmados por Medeiros, reside na adaptação diária a novos universos, que cultivam e protegem, tornando-os seus. As noções de “raízes”, “família”, “terra”, vão estando directa ou indirectamente presentes nos seus discursos, revelando um fascínio pelo que terão deixado para trás (na maioria dos casos, antes mesmo de terem nascido), mas também uma adaptação e aceitação do novo. “Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam*.” (HEIDEGGER, 2001, p. 128)

O filme de Inês de Medeiros é como o pôr-do-sol que o termina: um sentimento de finitude e de calma que se restabelece ao final do dia, para voltar a ser questionado na manhã seguinte. Um habitar que exige um cuidar e proteger constante. Uma igualdade que exige respeito pelas diferenças culturalmente enriquecedoras. Uma História feita de mágoas e de desenganos. Demasiado presente para ser contada. Demasiado passada para ser lembrada.

Referências

- ANDRESEN, S. M. B. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- ANTUNES, A. L. *Os cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.
- BOBBIO, N. *Igualdad y libertad*. Barcelona: Paidós, 1977.
- CANDAU, J. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 2008.
- CARDOSO, D. M. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2012.
- COUTO, M. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HALL, S. & GAY, P. *Questions of cultural identity*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1996.
- HEIDEGGER, M. *Pensamento humano – Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- JORGE, L. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- JUNG, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- SARTRE, J.P. “Jean-Paul Sartre répond”. *L’Arc*. nº 30, 1966.
- _____. *O ser e o nada*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- SEN, A. *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China, 2007.
- SILVA, W. C. L. “Resenha de ‘Memoria e identidad’ de Joël Candau.” *História*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 442-446, 2010.
- WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In. SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GEOGRAFÍAS ESPECTRALES. MEMORIA Y CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN DOS DOCUMENTALES DE PATRICIO GUZMÁN

Irene Depetris Chauvin¹

En la última década diversos trabajos han señalado el importante rol que ocupa la ciudad en los procesos y políticas de la memoria. Las intervenciones en los sitios de memoria, y la producción de marcas territoriales, se proponen tanto como actos de reconocimiento de las víctimas y luchas contra el olvido, así como expresiones de una voluntad de transmisión de memoria hacia las futuras generaciones (Jelin y Langland). Sin embargo, a diferencia de otras prácticas conmemorativas –como archivos, museos o monolitos–, los espacios abiertos y el paisaje en tanto “superficies de inscripción” han recibido escasa atención en los estudios sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur. En este sentido, el crítico Jens Andermann propone volver al paisaje y ver en sus distintas modulaciones interrupciones críticas de los emplazamientos monumentales, modos de apertura, lógicas itinerantes que potencialmente pueden llevarnos más allá de la lógica temporal del trauma para pensar políticamente en el presente (2012, p. 177-181). Así, las configuraciones del paisaje en el cine ofrecen otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego

¹ Investigadora en el CONICET y miembro del Núcleo de estudios sobre la intimidad, los afectos y las emociones (FLACSO) y del Seminario sobre Género, Afectos y Política (FFyL, UBA). E-mail: ireni22@gmail.com

dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden elaborar discursos de memoria en relación a catástrofes políticas.²

Toda la obra del chileno Patricio Guzmán es un constante volver al pasado y, en particular, a algunos acontecimientos de la Historia de su país: el golpe de Estado de 1973, que puso fin al experimento socialista de Salvador Allende, y la sistemática violación de los derechos humanos perpetrada por la dictadura de Augusto Pinochet. Mientras su monumental *La batalla de Chile* (1972-1979) narra la ascensión, el auge y la caída del gobierno de Allende apelando a un registro expositivo que lograba transmitir magistralmente la épica de un proceso histórico en su desenvolvimiento, *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004) conforman una especie de trilogía que explora el legado de la dictadura —y la dolorosa impunidad de sus crímenes una vez restablecida la democracia—, operando un “giro subjetivo” en la práctica documental, ensayando un discurso de memoria que se cruza y se valida con la experiencia personal del propio director. En continuidad con esa modulación subjetiva del documental, *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), sus dos últimos filmes, operan una especie de “giro espacial” en el tratamiento de la memoria, al mismo tiempo que introducen una dimensión afectiva como modo privilegiado de establecer un vínculo entre pasado y presente.

En el cruce, entonces, entre espacio, afectividad y política, este artículo examina los modos en que estos dos documentales cifran en la construcción fílmica del espacio problemáticas ligadas a la historia reciente, al mismo tiempo que, desde un afecto melancólico, hacen posible la participación de las nuevas generaciones en procesos de reparación colectiva. Trabajando las dimensiones del espacio a nivel diegético, y configurando las películas mismas como espacios de memoria, *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* recuperan y rearticulan “cartografías afectivas” que operan como formas de vincular lo particular y lo colectivo. Ambas obras se detienen en la materialidad misma

2 Los trabajos que analizan las “inscripciones de la memoria en el espacio” se detienen generalmente en artefactos y monumentos conmemorativos. Esto se debe en parte, según Owen Jones, a que la memoria es conceptualizada como representación: cuando consideramos expresiones de la cultura material como “repositorios” tratamos a los objetos como formas de representación y no como elementos dinámicos en la producción performativa y activa de memorias y afectos (2005, p. 210).

de las superficies y de los paisajes y proponen una forma de vincularse con el pasado que descansa en una dimensión afectiva, donde cierto afecto melancólico no es tan sólo índice de una herida abierta, sino también una forma de crear una comunidad en la pérdida. Considerando los vínculos entre memoria, materialidad y espectralidad las distintas secciones de este ensayo examinan cómo *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015) dan cuenta de las prácticas de exterminio centradas en el desierto de Atacama y de los “vuelos de la muerte” en el océano Pacífico, dos estrategias utilizadas por la dictadura de Augusto Pinochet para “desechar” disidentes y “ahogar” la verdad. Al insistir en “lo que queda” de los desaparecidos, los documentales de Guzmán trabajan sobre la “espectralidad”, lo que permite comprender de modo alternativo cómo los espacios, y las prácticas realizadas en ellos, son disruptivos de ideas convencionales de presencia y ausencia e instalan una tensión que habla del potencial de las imágenes para afectarnos y de las prácticas estéticas para articular formas de “estar juntos” en la pérdida. Así, atendiendo al espacio y a los restos, los documentales funcionan como “cartografías afectivas”: cifran en el desierto y en el océano, como territorios históricos, recursos y significantes en disputa, una geografía que da cuenta de discursos de memoria que liberan la pérdida de la economía de lo familiar e interrogan a la sociedad en su conjunto.

La persistencia de los restos

Nostalgia de la luz (2010) continúa desenterrando las atrocidades de la dictadura, y enfrentando a los chilenos con su propia Historia, pero de un modo indirecto. Como en otras expresiones artísticas de los últimos años, el documental de Guzmán propone una “espacialización de la memoria”, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo metafórico que potencia el alcance de ese discurso de memoria al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida. La película relaciona tres formas de búsqueda de conocimiento: la de los astrónomos que quieren atrapar las estrellas distantes, la de los arqueólogos que estudian civilizaciones pretéritas, la de las mujeres que intentan rescatar los restos de sus familiares, secuestrados y desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Estas tres historias coinciden en

el desierto de Atacama, que por sus condiciones físicas conserva las huellas del pasado –restos de civilizaciones nativas y huesos de desaparecidos—, al tiempo que la claridad de su cielo atrae la instalación de observatorios concentrados en develar el pasado de la galaxia que llega, junto con la luz, con retraso pero nitidez al planeta tierra. En la película de Guzmán, la fugacidad de un presente que siempre es pasado, el paisaje del desierto y el calcio como elemento común a los huesos y a las estrellas hablan de una memoria como obstinado resto material, pero también como resultado de una lectura que busca liberar al espacio de su silenciosa superficialidad y convertirlo en un núcleo atravesado por las más diversas tramas temporales: la política de volver a inscribir historias y la Historia en la textura espectral del desierto y de redimensionar los crímenes de la dictadura reinscribiéndolos en un relato de escala cósmica.

Paulatinamente, a través del discurso de la voz en off y de una cuidadosa selección de entrevistas, la película irá estableciendo relaciones entre tres formas de búsqueda de conocimiento: la de los astrónomos que quieren atrapar las estrellas distantes, la de los arqueólogos que estudian civilizaciones pretéritas, la de las mujeres que intentan rescatar los restos de sus familiares, secuestrados y desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Estas tres historias coinciden en el desierto de Atacama, que por sus condiciones físicas conserva las huellas del pasado –restos de civilizaciones nativas y huesos de desaparecidos—, al tiempo que la claridad de su cielo atrae la instalación de observatorios concentrados en develar el pasado de la galaxia que llega, junto con la luz, con retraso pero nitidez al planeta tierra. La materialidad de la huella une a estos personajes en el desierto observando el pasado porque además, como explica el astrónomo en relación a las trayectorias de la luz, ésta es inherentemente nostálgica, llega con atraso y, por lo tanto, nunca experimentamos realmente el momento presente y todo conocimiento es siempre un conocimiento del pasado.

Otro punto de inflexión en *Nostalgia de la luz* sucede cuando la cámara se detiene en huesos de desaparecidos y el narrador dice que estos restos de restos contienen el mismo calcio que el que componen las estrellas. Este giro no sólo lograr conectar lo humano con lo cósmico, sino que es, sobre todo, una forma de insistir en la irreductible materialidad de la memoria. Es también una forma de contestar la ruptura del “pacto sepulcral” que hizo de

los desaparecidos “no-personas”, vidas que no merecían inscripción simbólica o memorialización. Según Gabriel Giorgi, la biopolítica de la dictadura trata de “borrar el cadáver como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo, (se) trata de destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, en sus memorias, sus relatos” (2014, p. 198). Frente a esta producción de “cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no puede establecer lazos”, la insistencia en el cadáver, el resto orgánico que permanece, es en la película de Guzmán una política de resistencia, de traer a la superficie e interrogar un resto corporal que la dictadura había intentado hacer desaparecer y una forma de politizar esa materia, haciendo que el resto orgánico se vuelva signo de su propia ausencia (2014, p. 200-204).

Estableciendo los vínculos con el pasado y la persistencia de éste como un resto material la película amplía, como plantea Isis Sadek, la escala de la memoria de lo individual a lo universal y propone liberar la historia de la dictadura de una economía afectiva estrictamente familiar (2013, p. 60-63). Para algunas de las mujeres de Calama, el encuentro con la astronomía permite redimensionar su dolor en una horizontalidad con la ciencia pero, aunque esas mujeres deseen tristemente poder redireccionar los potentes telescopios a la tierra, para poder encontrar los restos de sus seres queridos, lo que une astronomía e historia reciente no es solamente la búsqueda de la verdad. Hay en el juego de la escala un modo de operar relaciones de cercanía y distancia y de establecer nuevos vínculos afectivos. Es importante aclarar que, para los estudios de la nueva geografía, la escala no es meramente un dato o una herramienta metodológica. La escala es en sí misma “plástica” porque sus deformaciones tienen que ver con ciertas dinámicas. No es un medio en donde los acontecimientos se desarrollan, sino que es el desarrollo de ciertos acontecimientos lo que hace cambiar la escala. De esta manera, antes que una “lupa que permite ver fenómenos”, la escala se entiende como una herramienta para entender relaciones, negociaciones y tensiones entre actores en el espacio. Es plástica porque es una red de relaciones dinámicas que se expanden y contraen a través de las interacciones de los objetos y las personas (JAZAIRY y VAUGHN, 2011, p. 2). Entonces, si la escala sirve para entender las relaciones

cambiantes entre el sujeto y en su entorno, quizás pueda verse allí también un lugar de juego y de despliegue de relaciones dinámicas con los otros. Esto es, pensar la escala no sólo desde una dimensión geo-epistemológica sino también afectiva, como uno de los modos en que los sujetos establecen relaciones de semejanza, distancia o proximidad con los otros.



Figura 1. Juegos de escala. Presencias y ausencias en el desierto de Atacama
(Plano extraído de *Nostalgia de la luz* © Icarus Films/Renate Sasche Productora)

Insistiendo en una comunidad en la materia (el calcio que comparten las estrellas y los huesos), y operando un cambio de escalas, el documental de Guzmán crea conexiones e instala una atmósfera particular en torno a ausencias que se hacen presentes. Es sobre todo al espectador al que se le propone entrar en una dimensión afectiva melancólica también volviendo a la tierra, recuperando el espacio concreto del desierto de Atacama. En este espacio, a partir de la materia, de su huella, a través de imágenes y entrevistas, el director irá desprendiendo lentamente ciclos temporales pretéritos: el desierto se presenta como un núcleo en donde confluyen diversos tiempos que hacen de ese espacio uno esencialmente heterocrónico. Las imágenes de las mujeres de Calama buscando cuerpos vuelven a inscribir una historia en la textura espectral de desierto. En la imagen casi sin límites de su geografía se da cuenta de una relación radical frente a la escala y la doble sensación de

que frente a su inmensidad y amplitud nada puede ser modificado mientras que a la vez cualquier trayectoria u objeto que sea posado en ese espacio, por contraposición y escasez de referentes, toma relevancia. El recorte de las figuras de las mujeres y los planos detalle de sus pequeñas palas revolviendo la tierra, buscando huesos, son un caso extremo de presencia y ausencia de y en el paisaje que hace imposible eludir, como propone Giorgi en relación a los cadáveres, la presencia de lo ausente.

Aunque parece desprovisto de vida, el desierto está inscripto y sobre inscripto en y por la Historia. Por su cualidad de poder sintetizar tiempo (huella y memoria del pasado) y espacio (territorio culturalmente significado) el paisaje puede ser entendido como un cronotopo, un locus en donde el tiempo se condensó y concentró en el espacio. En el desierto de Atacama, a 20 km de donde se encuentran los distintos observatorios astronómicos, se ubicó el campo de concentración de Chacabuco, un lugar en donde el régimen de Pinochet capturó y asesinó disidentes. Esta locación había sido antes una mina de salitre, en donde los mineros y vivían y trabajaban en condiciones cercanas a la esclavitud. Entonces, material y simbólicamente Chacabuco fue un espacio ideal para ser reutilizado por el régimen. Sin embargo, la película no sólo muestra el espacio concentracionario, hay fotos de mineros y la imagen icónica de Luís Emilio Recabarren, defensor de los trabajadores, que recupera la historia de organización y lucha de la sociedad del norte, algo que parecía perdido también en la vastedad del desierto. Se puede decir que sutilmente la película entrelaza varios imaginarios sociales sobre el desierto de Atacama, sitúan una contraposición entre el establecido en la nación chilena —centrado en los elementos de adversidad, esterilidad y lo inhóspito, todo lo cual proyectó una negatividad textual— y el construido en la región, repleto de variados simbolismos en torno al desafío, la ocupación y la potencialidad de la naturaleza. No es casual entonces que se elija entrevistar a Lautaro Núñez Atencio, historiador arqueólogo director del museo de Atacama, proveniente de una familia de origen peruana que tiene una larga presencia en la zona y que en su relato transmite cierta empatía nortina con la épica humana del asentamiento en el desierto.



Figura 2. La textura espectral del desierto
(Plano extraído de *Nostalgia de la luz* © Icarus Films/Renate Sasche Productora)

En la película de Guzmán, la fugacidad de un presente que siempre es pasado, el paisaje del desierto y el calcio como elemento común a los huesos y a las estrellas hablan de una memoria como obstinado resto material, pero también como resultado de una lectura que busca liberar al espacio de su silenciosa superficialidad y convertirlo en un núcleo atravesado por las más diversas tramas temporales: la política de volver a inscribir historias y la Historia en la textura espectral del desierto y de redimensionar los crímenes de la dictadura reinscribiéndolos en un relato de escala cósmica. La sincronía entre historia, geografía y universo físico se refuerza a partir de una circulación de afectos que se retroalimenta en las historias particulares de cada uno de los entrevistados. *Nostalgia de la luz* es un ejercicio de trabajosa reconstrucción: la comunidad en la materia se vuelve comunidad en el afecto porque el guión logra anudar paisaje e historias de vida, cielo y tierra, memoria, Historia y cosmos. La película convoca y moviliza afectos situados dentro de un archivo de objetos previos pero la valencia afectiva del desierto cambia en un proceso de rearticulación y re contextualización que explota todo el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con el pasado. En este sentido, la obra de Guzmán funciona algo así como el lugar de encuentro de una comunidad en la melancolía que no supone necesariamente entrar en un

estado de parálisis depresiva: el documental propone una cartografía afectiva no sólo porque el desierto es receptáculo y huella de múltiples pasados sino porque es también un espacio de potencias. Las derrotas sí, pero también las luchas, vuelven a colocar ese espacio periférico en un lugar central para pensar el vínculo de los chilenos con su pasado y su futuro.

Hidrarquías o de Chile como un territorio acuático

Nostalgia de la luz es el inicio de una trilogía de grandes metáforas sobre Chile ancladas en su geografía, serie que se continúa en *El botón de nácar* (2015) y que se completaría con una película sobre los Andes que el director planea filmar en un futuro próximo. *El botón de nácar* también comienza en Atacama. Un plano detalle de un trozo de cuarzo encontrado en ese desierto encierra en su interior una gota de agua. Al igual que los planos de luces y sombras sobre la superficie lunar y terrestre de *Nostalgia*, la demorada atención en esa gota de agua que habla, ruge, desde su cárcel evidencian que también *El botón de nácar* atenderá al tiempo y a sus inscripciones, sus huellas, en las superficies, en la materia. Del trozo de cuarzo pasamos a unos telescopios rastrillando los cielos, imágenes que parecen extraídas de *Nostalgia*, pero la voz en off nos aclara que ahora los astrónomos buscan agua. Nuevamente, la voz del cineasta es el hilo conductor de un relato que se piensa en términos de totalidades –el cosmos como un sistema de energías invisibles interconectadas— y esa voz acudirá a lo que la ciencia, la poesía o el discurso histórico tengan para decir sobre el agua para llegar a establecer, en el núcleo del film, una poderosa –pero por momentos forzada— conexión entre el exterminio de la población autóctona y los desaparecidos de la dictadura de Pinochet.

El sonido de un río, la memoria infantil de la lluvia golpeando un techo de zinc, la extraordinaria belleza de los glaciares de la Patagonia Occidental. Las primeras escenas de *El botón de nácar* adelantan que ahora la materia no será el calcio, sino el agua en todas sus formas, extensiones, volúmenes y grados de densidad. El agua es materia también porque Guzmán buscará capitalizar su cualidad de energía: se condensa, se dispersa, se transforma, une y separa. Como prefigura el epígrafe del documental, extraído de un texto del chileno Raúl Zurita, “todos somos arroyos de una sola agua”. Pero esa unicidad de la

materia no es tan sólo juego poético o física elemental: más que dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, o las tres cuartas partes que componen un cuerpo humano, el agua es territorio histórico, recurso y significativo en disputa.



Figura 3. Una gota de agua atrapada en un trozo de cuarzo.
(Plano extraído de *El botón de nácar* © Copyright Renate Sasche Productora)

Primeramente, *El botón de nácar* hace del agua el elemento central de una operación cartográfica. Un paneo satelital, cuidadosamente reconstruido en computadora, nos invita a recorrer vicariamente un territorio. El movimiento del plano nos lleva de norte a sur, atraviesa la Patagonia y se hunde en un archipiélago infinito de hielo, lluvia y vapor, una reconstrucción “desde arriba” que hace evidente que Chile es, en cierta medida, un territorio acuático. Guzmán nos hablará de un país que, pese a tener la costa más larga del Pacífico, mantiene un enigmático divorcio con el mar. El mar ha constituido, desde tiempos remotos, un territorio particular. No sólo en tanto que espacio de fascinación, sino de excepción. Sus aguas han estado pobladas por criaturas de la imaginación humana y han sido también un espacio de purificación para la cultura europea católica medieval, surcadas por Naves de Locos u otros tipos de colectivos indeseables de los que la sociedad tenía que deshacerse. Ha sido y sigue siendo un espacio en el que las estructuras y códigos legales, morales y sociales, quedan suspendidos. Y el campo de batalla de la historia

a través del que se han impuesto desde imperios a sistemas comerciales globales, hegemonías culturales pero también desde donde se han tejido redes de resistencia desde abajo, alianzas piratas y cimarrones, o motines que han encendido los puertos en revoluciones, los mares son también tanto espacios sagrados asociados a la vida como cementerios de esclavos del pasado y de los inmigrantes de África que hoy intentan cruzar en barca el mediterráneo. También es verdad que, durante mucho tiempo en la cultura occidental el mar señalaba el límite de lo que era conocido, lo que podía ser cartografiado y por ende controlado – los océanos eran las *terrae incognita a hic sunt dracones*— pero, en realidad, no se trata tanto de que los chilenos no hayan capitalizado sus posibilidades marítimas. Los naufragios, barcos, ríos o islas de memorias que pueblan la obra de los también exiliados chilenos Raúl Ruiz y Juan Downey hablan de cierta fascinación con el imaginario acuático. Una fascinación que también comparte el documentalista Ignacio Agüero cuando, en *Sueños de hielo* (1992), acompaña la travesía de un témpano, que había sido capturado en la Antártida para ser llevado al pabellón chileno de la Exposición Universal de Sevilla, pero acaba deconstruyendo, lúdica y poéticamente, el discurso nacional épico de Chile como país frío.



Figura 4 “Chile territorio acuático”.
Plano satelital en *El botón de nácar* © Copyright Renate Sasche Productora)

Como en otras de sus películas, Guzmán apela a su propio imaginario infantil del mar y lo extrapola a la totalidad de los chilenos que, al mismo tiempo que admiran, temen al océano. Esta generalización es parte de otra operación, una “cartografía afectiva”, que sale a la búsqueda de otra “hidrarquía”: un modo distinto de comprender y habitar el mar. Antes de la conquista, el remoto sur de Chile estaba poblado por cinco grupos étnicos (los kawashkar, los selk’nam, los aonikenk, los chonos y los yámanas) cuyos modos de vida estaban íntimamente vinculados al mar. *El botón de nácar* utiliza un impresionante archivo etnográfico de esas antiguas “civilizaciones del agua” que vivían en armonía con la naturaleza y el cosmos. Las fotografías de esos nómades marítimos, clanes organizados en torno a canoas y fogatas, son de una belleza casi sobrenatural y el relato en off confirma lo que ya imaginábamos: hacia fines del siglo XIX los misioneros y los colonos llegaron para eclipsar ese mundo. Replegados a la remota isla Dawson, los pueblos nativos fueron diezmados por enfermedades o exterminados por los “cazadores de indios”. Entre las imágenes del archivo, Guzmán encuentra a algunos de los veinte sobrevivientes de esos pueblos y los hace aparecer ante las cámaras, ya ancianos, como testimonio todavía vivo del exterminio de una cultura marítima que sabe fabricar canoas que las autoridades navales chilenas ya no les permite usar.

La cámara de Guzmán se detiene en esos sobrevivientes, volviendo a capturar su imagen, esta vez no como pinturas o fotografías, sino como “retratos vivos”. En algunos momentos de las entrevistas, por el modo en que se les hace repetir en lengua nativa lo que el director quiere que digan, se evidencia cierta actitud casi paternalista pero, en ocasiones, *El botón de nácar* establece un modo de vínculo afectivo con esa cultura que logra “tocar” al espectador de un modo iluminador. En una secuencia, Guzmán vuelve a acudir a la operación cartográfica cuando le pide a la artista visual Emma Malig que construya algo que él nunca había conseguido ver: la imagen entera de un país que, por su forma alargada, los mapas escolares solo pueden representar dividido en tres partes. Malig cubre casi toda la superficie de su estudio de un papel blanco y extrae de una caja, señalizada con la etiqueta de “frágil”, un rollo de cartón que despliega cuidadosamente sobre el suelo y que comienza a trabajar, resaltando relieves, con delicados trazos de pincel. Pero no se trata de acariciar un cuerpo sino de

un mapa. Un Chile de cartón marrón que ahora, separado de la Argentina y relocalizado sobre un fondo blanco, se convierte en un archipiélago rodeado de un inmenso mar al que continuamente sus habitantes, Guzmán nos vuelve a recordar, le “dan la espalda”. La cámara comienza a recorrer lentamente los 4200 km de la costa hasta que en un punto, al paneo del mapa de cartón, se suma la narración en off de Gabriela, una sobreviviente que dice no sentirse chilena sino Kawesqar, y que relata en su lengua nativa la memoria de un viaje que había realizado de niña con su familia, en canoa, a lo largo de 600 millas entre las islas del sur de Chile. Un verdadero mapeo afectivo que exorciza la supuesta desconfianza del chileno actual respecto de la inmensidad del océano haciéndolo participe de un itinerario casi íntimo por su geografía.

En el documental la operación cartográfica se vuelve historiográfica al referir a la historia de “dos botones”. El nácar es una sustancia orgánica-inorgánica, elemento bio-mineral que también proviene del mar, pero el botón al que hace referencia el título del documental nos direcciona nuevamente a la cultura, a la historia marina colonial. Un botón de nácar fue la moneda con la cual el marino inglés Fitz Roy, capitán del Beagle –barco en el que viajó Darwin—, pagó por un adolescente yámana para llevárselo a Gran Bretaña, en 1830. Conocido como orundellico hasta su captura, el joven fue rebautizado Jemmy Button y luego de algunos años en Europa, en donde fue sometido a un “proceso de occidentalización”, fue devuelto a su tierra de origen hablando dos lenguas pero también ninguna. La travesía de este joven es una primera narrativa de desaparición de una cultura representada en el signifiante botón como signo del intercambio, del robo del nombre y de la pérdida de la identidad. Su misma historia, popularizada en la novela *Jemmy Button* (1950) de Benjamin Subercaseaux, se volverá en el campo artístico chileno, un signifiante del exilio. A principios de la década del ochenta, el artista conceptualista Eugenio Dittborn empleó en alguna de sus famosas *Pinturas Aeropostales* (una serie de obras, entre pinturas y fotografías sobre papel, que eran plegadas, guardadas en sobres y enviadas por correos a diferentes países), la imagen impresa de Jemmy que provenía de un dibujo realizado por el mismo capitán Fitz-Roy y al que Dittborn agregó la leyenda “Exiliado fueguino Jemmy Button”. En plena dictadura, Dittborn inventa un nuevo Jemmy al rodear el retrato del fueguino

de otros rostros de desconocidos, apropiándose de lo que era un fragmento anecdótico del diario de Darwin y relocalizándolo en el centro de una nueva narrativa fragmentaria de supresión y resistencia, parte de una obra postal que viajaba en el espacio pero también en el tiempo, produciendo un movimiento de extrañamiento que construye comunidades con el pasado al recuperar y reinventar rostros, casi fantasmas que prefiguran y dominan el presente.

El botón de nácar vuelve también a la figura de Jemmy Button y la somete a una operación de hibridación temporal. La reproducción de la figura del indígena vistiendo una levita inglesa es un primer índice del enterramiento de su identidad y de la destrucción de la diferencia que la película vinculará a acontecimientos históricos posteriores. La misma pluma que retrataba a esos indígenas, dice la voz en off de Guzmán, dibujó también mapas que abrieron el camino a los colonos. El gesto de despojo del idioma, las costumbres y el nombre se concatena a abusos y violencias posteriores, que provocaron el genocidio silencioso de los pueblos originarios del extremo sur chileno. Pero el hilo del relato establece otro salto en el tiempo cuando la investigación antropológica se funde en la historia reciente y el narrador nos dice que la isla Dawson, donde habían sido reclusos los aborígenes, fue también un campo de concentración para los ministros de Allende y otros chilenos de Punta Arenas que, luego del golpe fueron víctimas de la tortura, la muerte, la desaparición o el exilio.

Un punto de inflexión en *El botón de nácar* sucede cuando Guzmán afirma que durante la dictadura de Pinochet entre 1.200 y 1.400 personas fueron lanzadas al océano desde helicópteros, entre ellas Marta Ugarte, cuyo cuerpo la corriente de Humboldt devolvió a la costa y del cual el director muestra una fotografía y detalles de la autopsia. “Fue cuando los chilenos comenzaron a sospechar que el mar era un cementerio”, cuenta Guzmán. En su reconstrucción gráfica del modo en se lanzaban a los disidentes al mar, el cineasta muestra con un maniquí cómo embolsaban y ataban los cadáveres a un riel de hierro y, con un helicóptero, realiza la performance de lanzarlos al mar para reproducir el modo en que la dictadura hundió los cuerpos de los detenidos desaparecidos en las profundidades del mar. Cuatro décadas más tarde, un buzo chileno buscó a esas víctimas y encontró rieles y, adosado a uno de ellos, un botón, muda y conmovedora prueba del delito y único resto de una víctima anónima.

Apelando a un discurso que tiene más de poético que de científico, Guzmán sostiene que “el agua tiene memoria” y que ésta contiene ausencias y presencias, flotantes o dormidas en las profundidades, esperando ser descubiertas que afloran y brindan testimonio de lo que se pretendió ocultar. El agua, y las criaturas que viven allí, “grabaron sus mensajes”: las oxidadas estructuras ferroviarias, incrustadas en el fondo del océano, estaban destinadas a ser anclas para ahogar una verdad que salió a flote en un fragmento de nácar. En *El botón de nácar*, ese botón exhibido ahora en el museo de Villa Grimaldi cuenta, junto al botón que había utilizado Fitz-Roy para comprar y exiliar al indígena de su propia tierra, “una misma historia de exterminio”.

Geografías espectrales y cartografías afectivas

El agua como elemento universal de la vida, fluyendo en la Patagonia como núcleo de la cultura de las tribus indígenas locales, sedimentando una costa a la que la geografía y la historia chilena parecen dar la espalda, el mar como cementerio de desaparecidos. En *El botón de nácar* el agua cubre un arco histórico y espacial enorme por medio de un relato que busca vincular, desde una matriz afectiva, el exterminio de los pueblos originarios del sur del país, que vivían en armonía con el océano, con “los vuelos de la muerte”, mostrando los terribles usos del mar que hizo la dictadura pinochetista. La película entrelaza también varios imaginarios geográficos, reescribiendo constantemente los mapas personales de la infancia a partir de aquellos forjados por una experiencia política posterior, superponiendo cartografías de distintas culturas en el mapeo filmico de un ambiente vivido y en el recurso a una performance cartográfica que sutilmente vincula las dimensiones afectivas y espaciales recuperando un itinerario íntimo por la geografía de una zona remota del país.

En *Nostalgia de la luz*, la geografía afectiva de Guzmán pone en juego concepciones más amplias de materialidad al analizar los vínculos entre espacios y memorias atendiendo a la presencia de objetos, lugares o personas, pero también a la pérdida y a ausencias que nos acechan (WYLIE, 2009).³

3 De manera similar, en el campo de los estudios de la memoria algunos académicos sostienen que la oposición entre objetos como cosas tangibles, reales y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos es inadecuada. En este sentido, Katrina Schlunke argumenta que la memoria es una especie de

Los planos generales que recortan en el paisaje los cuerpos de las mujeres de Calama buscando los restos de sus desaparecidos hace que la presencia se desestabilice por la ausencia de lo acechante, lo que da cuenta de una geografía y de una relación entre el ser y el espacio que supone tanto el habitar como las sensaciones de lo fantasmagórico. Desde el modo mismo de entender el espacio, los documentales proponen un forma de vincularnos con el pasado que acepta las interrupciones del tiempo, las anacrónicas y la dinámica irresoluble entre presencias y ausencias, una comunidad de y con los espectros.

La multiplicidad de capas temporales que Guzmán encuentra condensadas en el desierto hace que *Nostalgia de la luz*, al igual que *El botón de nácar*, forme parte de una “agencia del mapeo”, aquella operación cartográfica que no busca espejar la realidad sino reformular el mundo. Como plantea James Corner, el mapeo descubre nuevos mundos entre los presentes y los pasados al reformular no solo las características físicas de un terreno sino sus fuerzas ocultas, sus eventos históricos (1999, p. 214). En este sentido, Guzmán cifra en la construcción fílmica del espacio problemáticas ligadas a la historia reciente, al mismo tiempo que, desde un afecto melancólico, hace posible la participación de las nuevas generaciones en procesos de reparación colectiva. Como intervenciones espaciales en el presente, sus documentales configuran “mapas afectivos” también en un sentido metafórico cuando articulan una especie de “comunidad en la melancolía”. El crítico norteamericano Jonathan Flatley plantea que ciertas obras o prácticas estéticas pueden pensarse en términos de una “cartografía afectiva” no solamente porque representan espacios concretos, sino porque ponen en evidencia la vida afectiva del lector/espectador de un modo que la redirecciona al mundo histórico y a la vida afectiva de los otros que habitaron los mismos paisajes. Algunas obras establecen esos vínculos por medio de un “extrañamiento” que transforma la vida emocional –el rango de estados de ánimo, estructuras de sentimiento y vínculos afectivos— en algo raro, sorprendente, inusual y, por lo tanto, capaz de generar un nuevo tipo de reconocimiento, interés y análisis. Así, desde una

“efecto” producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (2013, p. 253-254). Las obras interrogan lo que está y lo que no está ahí, los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de afectarnos y donde se juega con distintas ideas de temporalidad.

impronta benjaminiana, Flatley propone una lectura histórica que apuesta a un anacronismo en donde los afectos nunca se experimentan por primera vez, sino que suponen un archivo de sus objetos previos. Sería las mismas obras de arte las que abrirían un espacio para el encuentro de esos objetos y afectos y, en este sentido, la lectura histórica afectiva se moviliza en un recorrido que rechaza la linealidad del historicismo y propone pensar los modos en que el pasado deja una impresión en el presente (2008, p. 15).

De manera más acentuada que en *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* convoca y moviliza afectos situados dentro de un archivo de objetos previos. La valencia afectiva del agua y de un botón cambia en el proceso de rearticulación y recontextualización que propone la película de Guzmán. Sin embargo, la metafórica comparación entre distintos sucesos de la historia chilena ligadas a la relación del país, y de sus habitantes, con el mar, no logra aprovechar todo el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con el pasado. Si en *Nostalgia de la luz*, la sincronía entre historia, geografía y universo físico se reforzaba a partir de una circulación de afectos que se retroalimentaba en las historias particulares de cada uno de los entrevistados, en *El botón de nácar*, el hilo del relato y sus modulaciones afectivas emanan de un único centro: la voz pausada y excesivamente didáctica de Guzmán que en ocasiones apela a “figuras de autoridad”, como el poeta Raúl Zurita y el historiador social Gabriel Salazar, para reforzar lo ya dicho. El documental propone una cartografía afectiva, sí, pero se trata de un mapa afectivo que se cierra, se vuelve fijo y estable.

¿El agua tendrá memoria de los exterminios? ¿Las almas de los indígenas y de los desaparecidos encontraran agua y paz en el espacio? Aún en su lirismo forzado, Guzmán articula una “cartografía afectiva” no tanto porque hace del agua –y de dos botones de nácar— huellas del pasado, sino porque encuentra en el imaginario acuático de los indígenas una potencia. Las fotos del archivo de principios del siglo muestran los cuerpos de los selk’nam pintados con símbolos enigmáticos, quizás gotas de agua o constelaciones. Intuimos que el agua, por sus movimientos, recibe un impulso del espacio que se transmite a las criaturas vivientes. Al igual que los astrónomos, las tribus patagónicas hacían de la relación entre el cosmos y el agua una instancia

inseparable de la vida pero su mitología decía también que sus antepasados muertos se habían convertido en estrellas. Al imaginar “pueblos de agua” en el cosmos, *El botón de nácar* recupera, o inventa, un deseo quizás pretérito: la utopía de una hidrarquía cósmica.



Figura 5 Extrañas constelaciones pintadas en los cuerpos.

Fotos de indígenas extraídas de *El botón de nácar* © Copyright Renate Sasche Productora.

Nostalgia de la luz y *El botón de nácar*, los dos primeros capítulos de una política de la memoria anclada en la propia historicidad del paisaje. Pero los documentales de Guzmán operan un “giro espacial” en el discurso de memoria porque se detienen en la materialidad misma como lugar de inscripción sensible de la temporalidad y porque introducen una dimensión afectiva en donde el afecto es aquello que excede en parte a la representación, pero que logra comunicar, establecer puentes entre la estética y la historia, entre la obra y el mundo, entre lo individual y lo colectivo⁴. Es, entonces, esta lógica afectiva que atraviesa las dos obras lo que modifica las dimensiones

4 Una de las tareas creativas del arte tiene que ver con explorar formas del afecto que nos sacan del mundo para luego devolvernos a él. En su abordaje sobre la estética de los afectos, Simon O’Sullivan argumenta que una obra es una configuración particular de forma y contenido que produce “algo más”, un residuo difícil de describir. El arte es “parte del mundo” pero, al mismo tiempo, se sitúa “aparte del mundo”; funciona produciendo “un exceso”, un excedente que escapa al lenguaje y permanece en la dimensión de lo afectivo (O’SULLIVAN: 2001, p. 125). En líneas similares, para Flatley el afecto sería una especie de “vaso comunicante” a través del cual la historia se abre paso en la estética (2008, p. 15).

espacio-temporales y hace posible establecer nuevos vínculos con el pasado. De acuerdo con Jonathan Flatley, es posible pensar el potencial político de la melancolía, asumiendo que “melancolizar” no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede funcionar como el impulso para la reconquista de deseos o reescrituras de la historia. Flatley afirma que un problema político, previamente opaco e invisible, puede ser transformado en algo digno de nuestra atención: “This transformation can take place, I argue, not only because the affective map gives one a new sense of one’s relationship to broad historical forces but also inasmuch as it shows one how one’s situation is experienced collectively by a community, a heretofore unarticulated community of melancholics.” (2008, p. 4) En otras palabras, los documentales de Guzmán privilegian puntos de vista personales, que transforman el territorio nacional en un “lugar practicado”, y ofrecen, en ese movimiento, “mapas afectivos” que despiertan un sentido de pertenencia compartido en relación al pasado traumático y que transforman la melancolía en una forma de estar interesados en el mundo.

Referencias

- ANDERMANN, J. “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape”. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, v. 21, n. 2, p. 165-187, 2012.
- CORNER, J. “The Agency of Mapping”. In. COSGROVE, D. (ed.). *Mappings*. Reaktion Books, 1999, pp. 213-252
- EDENSOR, T. “The Ghosts of Industrial Ruins: ordering and disordering memory in excessive space”. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 23, n. 6, p. 829-849, 2005.
- FLATLEY, J. *Affective Mapping: melancholia and the politics of modernism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.
- GIORGI, G. “Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver”. In. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p. 197-236.
- JAZAIRY, E. H. VAUGHN, M. *Scales of the Earth*. Cambridge, Mass: Harvard University Graduate School of Design, 2011.
- JELIN, E. y LANGLAND, V. (eds.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- JONES, O. “An Emotional Ecology of Memory, Self and Landscape”. In. DAVIDSON, J., BONDI, L., y SMITH, M. (eds.) *Emotional Geographies*. Aldershot, England: Ashgate, 2005, p. 205-218.

SADEK, I. “Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán”. *Revista cine documental*, n. 8, p. 28-71, 2013.

SCHLUNKE, K. “Memory and materiality”. *Memory Studies*, v. 6, n. 3, p. 253-261, julio 2013.

WYLIE, J. “Landscape, Absence and the Geographies of Love”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 34, p. 275–289, 2009.

Referencias audiovisuales

NOSTALGIA DE LA LUZ. Patricio Guzmán, 2011.

EL BOTÓN DE NÁCAR. Patricio Guzmán, 2015.

CHILE (11/9/1973 – ...): A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA

Annateresa Fabris¹

Mariarosaria Fabris²

Salvador Allende, numa das sacadas do Palácio de La Moneda, é observado por algumas pessoas, enquanto outras não se dão conta do que está acontecendo. Funcionários fiéis a Allende até o fim são presos diante da indiferença de transeuntes. Uma família passa pelo número 80 da rua Morandé, alheia à retirada do corpo do presidente por bombeiros e militares. Mães e crianças caminham despreocupadas num cenário de batalha, sob a mira de um fuzil. Um militar revista a sacola de uma moça. Soldados queimam livros numa avenida de Santiago. Augusto Pinochet e outros militares aparecem no interior de uma igreja. Estas são algumas imagens da série *La persistencia de la memoria* (2014), com a qual Andrés Cruzat propõe uma reflexão sobre a relação entre memória e história no Chile contemporâneo.

Para compor suas fotomontagens nas quais o passado irrompe num presente interessado em “virar a página, fechar o capítulo” (RICHARD, 2013,

1 Professora Titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora de *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (2004), *Fotografia e arredores* (2009), *A vertigem do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011, v. 1; 2013, v. 2) e *A fotografia e a crise da modernidade* (2015). E-mail: neapolis@ig.com.br

2 Pós-Doutora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* (1994) e *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura* (1996), coordenou a edição dos catálogos *Esplendor de Visconti* (2002) e *Roberto Rossellini: do cinema e da televisão* (2003) para o Centro Cultural São Paulo e a publicação de 5 volumes de *Estudos Socine de Cinema* (2003-2005; 2011). E-mail: neapolis@bol.com.br

p. 128) daquele livro particular dedicado à história do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, Cruzat insere imagens retiradas de fotografias feitas naquele momento dramático por Horacio Villalobos, Juan Enrique Lira, Chas Gerretsen e Koen Wessing, dentre outros, em tomadas atuais. Essa concepção de fotomontagem, marcada pela instauração de uma visualidade conflituosa e contraditória, tem como ponto de referência as refotografias computadorizadas do russo Serguei Larenkov, também conhecidas como fotografias de perspectiva igualada, em virtude do cuidado em recriar o ângulo de tomada e a posição da câmera das imagens originais. Entre 2009 e 2010, Larenkov debruçou-se sobre os “fantasmas” da Segunda Guerra Mundial, a partir de imagens de arquivo e tomadas contemporâneas, as quais, combinadas, estabelecem um confronto entre a violência militar do passado e a vida atual em cidades como Petersburgo, Moscou, Viena, Praga, Paris e Berlim, num arco de tempo que vai de 1940 a 1945.

Do mesmo modo que nas séries de Larenkov, a contraposição entre ontem e hoje é confiada por Cruzat a dois registros diferentes: fragmentos de fotografias em preto e branco e imagens coloridas. A partir desse contraste cromático, o artista coloca em pauta uma questão crucial para a sociedade chilena contemporânea: o passado recente vivido como ausência, como negação, sem aquilatar a existência de suas marcas no presente. A junção de dois tempos numa única imagem, sem a evidência de fraturas e vazios, demonstra que o choque buscado por Cruzat se baseia na visão da fotomontagem como construção de um gesto crítico, capaz de injetar um novo sentido nas imagens do passado. Gesto análogo ao realizado por Edgar Endress em “La procesión”, primeira parte do vídeo-díptico *La memoria de los caracoles* (2001), baseada na confrontação de uma comunidade rural centrada na ritualidade e na participação espontânea dos fiéis a uma procissão com um desfile militar num espaço urbano, assistido, por decreto governamental, por alunos e mestres de uma escola próxima. Só o pai do artista, professor de História, recusa-se a participar do ato, fechando as persianas da sala de aula e sendo preso por sua desobediência. A obrigatoriedade de assistir a um desfile militar e a punição do educador integram a exibição de um poder arbitrário e total, que emitia a clara mensagem de que “toda a população estava exposta a um direito de mor-

te por parte do Estado. Um direito que se exercia com uma única racionalidade: a onipotência de um poder que queria parecer-se com Deus” (CALVEIRO, 2014, p. 58). A montagem paralela da procissão e do desfile reforça essa ideia de sacralidade com que os militares se revestiam.

Pensados desse modo, o vídeo de Endress e as fotomontagens de Cruzat podem ser analisados à luz da metáfora de “retocar o retrato”, proposta por Ludmila da Costa Catela, Mariana Giordano e Elizabeth Jelin (apud BLEJMAR, 2013, p. 179), para quem a ideia de retoque é congenial à

relação entre fotografia, que fixa um passado, e memória, que trabalha a partir do presente [...]. É justamente nessa ação de “retocar” que a memória imprime seu trabalho. No presente, essas imagens que chegam do passado se revestem e adquirem novos significados a partir das relações sociais, das novas perguntas e das identidades que se interpellam.

Tais operações inserem-se no âmbito de uma memória insatisfeita com as narrativas oficiais, interessadas em transformar o passado num depósito de significados inativos. Demonstram, assim, que a memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, capaz de reescrever outras hipóteses e conjecturas para desmontar “o final explicativo das totalidades demasiado seguras de si” (RICHARD, 2013, p. 135). É o que evidencia também o vídeo *Lecciones nocturnas* (1997-1998), no qual Guillermo Cifuentes torna a contextualizar a experiência histórica coletiva do golpe militar em termos subjetivos. Para tanto, lança mão de material fotográfico e televisivo da década de 1980, relativo a três episódios marcantes de violação dos direitos humanos: sequestro e degola de José Manuel Parada Maluenda³; confissão pública forçada de Karin Alicia Eitel Villar⁴; disparo contra Pachi Santibáñez.⁵ A opção pelo material de arquivo não significa que o artista o trate como simples documento; ao contrário,

3 Militante comunista, trabalhava no Vicariato da Solidariedade, órgão de defesa dos direitos humanos ligado à Igreja Católica. Foi sequestrado, junto com um colega, em 29 de março de 1985. No dia seguinte, os corpos dos dois e de mais uma pessoa foram encontrados degolados e com sinais de tortura.

4 Considerada porta-voz da Frente Patriótica Manuel Rodríguez, foi acusada de participação no sequestro do coronel Carlos Carreño Barrera (1/9/1987). Presa em 1 de novembro, passou por torturas físicas e psicológicas. Um interrogatório ao qual foi submetida – segundo ela, manipulado – foi transmitido pelo Canal 7 de Televisão (3/12), ocasião da libertação de Carreño em São Paulo.

5 Vítima de uma bala disparada na nuca por um carabineiro, durante uma manifestação estudantil em frente ao Teatro Municipal de Santiago (24/9/1987).

ele envereda por um caminho pessoal e psicológico, manipulando as imagens eletronicamente pela reiteração, por um efeito de veladura-revelação (como se as estivesse escaneando), por uma aproximação progressiva até fixar-se num detalhe, pela granulação e pela coloração, o que leva a uma mediação entre o documento e sua representação. Nas palavras do próprio Cifuentes (2007, p. 22-23), as três partes do vídeo são

variações numa meditação sobre as tensões e contradições inerentes a qualquer processo de mediação (da memória, do sentimento, da presença, da realidade). A primeira e mais radical distância que procuro encurtar é a que me separa pessoalmente da história que referenciam. Eu não vivi, nem presenciei diretamente nenhum desses eventos, ou algo parecido. Entretanto, é logo o *status* da história *enquanto representação* o que está em jogo nos vídeos.

Para encurtar a distância, no início da obra, o artista se vale da busca de identificação entre um corpo torturado do passado e um corpo que, do presente, tenta aproximar-se, apropriar-se da vivência do outro, para entender a extensão da ferida. Contra a apresentação do corpo como mero “corpo de evidência”, Cifuentes (2006, p. 15) propõe ver na pele desse corpo a inscrição da memória coletiva dos que atravessaram a longa noite autoritária:

A insistência em encontrar um elo físico (corporal, gestual) com essas representações é fundamental para possibilitar a ativação de um processo de rememoração diferente. Esses vínculos gestuais sustentam um reconhecimento das múltiplas brechas (entre o passado e o presente, o corpo real e o representado, o gesto executado e o imitado, eventos vividos e lembrados...) sobre as quais esses rituais privados da memória buscam, com toda a sua fragilidade, lançar pontes (CIFUENTES, 2007, p. 23).

Trabalhos como os de Cruzat, Endress e Cifuentes colocam-se na contramão da política implementada pelo governo de transição democrática (1989-1999), baseado no modelo consensual da “democracia dos acordos”, ou seja, na passagem da política como *antagonismo* para a política como *transação*. Pluralismo e consenso foram os temas convocados para interpretar uma nova mul-

tiplicidade social, cujos fluxos de opinião deveriam, supostamente, expressar diferenças, reguladas, no entanto, pelos pactos de entendimento e negociação, destinados a conter seus excessos, a fim de não reeditar os choques de forças ideológicas que haviam dividido o passado. No governo de Concertação, a memória foi transformada numa “citação respeitosa, mas quase indolor”. Com essas palavras, Nelly Richard (2013, p. 133-137) refere-se a uma memória alicerçada em trâmites jurídicos e placas comemorativas, porém destituída da “matéria ferida da lembrança. [...] O discurso público salda formalmente sua dívida com o passado, sem demasiado pesar, sem passar quase nunca pelas aversões, suplícios, hostilidades e ressentimentos, que dilaceraram os sujeitos biográficos”.

A essa memória moldada pela “fala mecanizada do consenso”, Richard (2013, p. 137) contrapõe o documentário *Chile, la memoria obstinada* (*Chile, a memória obstinada*, 1997), de Patricio Guzmán. Regressando a seu país com rolos de *La batalla de Chile* (*A batalha do Chile*) debaixo do braço, o diretor empreende uma nova luta, desta vez contra a falsificação da história nacional em virtude da amnésia coletiva imposta pelo governo Pinochet. Uma visita ao Palácio de La Moneda, na companhia de Juan, que sobreviveu ao bombardeio do local e aos acontecimentos posteriores, segmentos do documentário de 1972-1979, fotos relativas ao golpe, um giro por lugares emblemáticos da repressão e trechos de transmissões televisivas constituem o material de que se vale Guzmán, ao lado dos depoimentos de outros sobreviventes e das reações de jovens secundaristas ao discutirem sobre o período e ao assistirem, pela primeira vez, a *La batalla de Chile*.

Ao dar voz a esses sobreviventes, o filme coloca em pauta não o evento em si, mas o valor do testemunho, não os fatos meramente objetivos, mas como estes repercutiram em cada um dos protagonistas. Nos vários depoimentos, o significado da memória vai se estruturando em camadas sucessivas: ela guarda apenas o que tem um valor significativo; é uma ferida aberta que precisa cicatrizar; é um momento de sofrimento e de vida ao mesmo tempo; é um ato de superação da dor para que possa surgir a lembrança; é uma negação da morte, na medida em que nela repousam, mas ainda vivas, as recordações do passado; é, por fim, a experiência rememorada, a qual não representa um naufrágio, mas um pequeno tremor de terra.

Opondo-se aos que consideram a memória do golpe um assunto superado e enfatizando que a rememoração do passado é uma construção do presente, Guzmán intercala as falas com momentos de tensão. É o caso da passagem de uma banda de jovens tocando “Venceremos!”, o hino da Unidade Popular, que causa reações bem diferentes entre os transeuntes. É o caso também do embate entre representantes da nova geração sobre o governo Allende. Ademais há sequências que tocam mais a emoção, como a rememoração dos horrores do Estádio Nacional, a visita a Villa Grimaldi, centro de detenção e tortura, e, principalmente, a reação comovida dos jovens depois de assistirem a *La batalla de Chile*, quando estes se dão conta de que foram educados para desconhecer a própria história. A esse momento do filme pode ser aplicada a reflexão de María Eugenia Horvitz Vásquez (apud PREDA, 2013, p. 56) sobre o papel do documentário como instrumento de contrainformação:

Na América Latina, o documentário desenvolveu-se como expressão de rebeldia contra o que foi ocultado pelas ditaduras e nos processos de transição para a democracia [...] [Indo] além do que foi escrito e das fontes habitualmente utilizadas pela história política, essas imagens de primeira mão complicam a realidade [...]. Os relatos cinematográficos [...] desvelam [...] o peso das circunstâncias de então e os resíduos do que sobra para alcançar a democracia.

Ao longo de *Chile, la memoria obstinada*, o diretor desdobra o papel da testemunha: são testemunhas oculares tanto os que viveram os fatos lembrados, quanto os jovens confrontados com um passado que se tentou silenciar, assim como os espectadores colocados diante do *continuum* ontem-hoje. A primazia concedida ao subjetivo e as múltiplas falas sobre o significado da memória colocam a testemunha no centro do filme. Uma vez que muitas fontes foram suprimidas pelos agentes da repressão, os atos de memória são uma peça fundamental não só para manter vivo o que aconteceu, mas também para restaurar “laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” (SARLO, 2012, p. 59).

Mais recentemente, essa mesma resposta emotiva foi dada por Claudia Aravena em *11 de septiembre* (2002), em que as imagens das Torres Gêmeas

queimando em Nova York trazem à memória o outro episódio ocorrido na mesma data, 28 anos antes. O vídeo tem como eixo a problemática da memória juntando os dois acontecimentos, para que esse passado (o da artista, o de seu país) se torne presente não só pelas imagens resgatadas, mas também por trechos de *Hiroshima mon amour* (1959), em que o corpo se configura como lugar de memória. A citação de fragmentos do filme de Alain Resnais, não é casual, pois nele os corpos dos dois amantes servem de trâmite para criar um elo entre a História – bomba atômica que arrasou Hiroshima e ocupação da França pelos alemães – com as histórias pessoais dos personagens. O encontro dos dois corpos permite, assim, que afluam o subjetivo, a dor mais íntima e o trauma. Seu uso por Aravena, associado à voz que sussurra a frase final do último discurso de Allende (“A história é nossa e a fazem os povos”) e trechos do roteiro de Marguerite Duras, os quais remetem à lembrança, faz vir à tona camadas de significados mais profundos, em que uma memória fragmentada e sem contornos nítidos afirma sua razão de ser. Como assinala Andrea Kottow (2006, p. 14):

A fragmentação desse conjunto de imagens e seu reagrupamento na poética do vídeo dificultam a distinção entre público e privado, construindo vínculos e relações que não se esgotam no jogo de oposição entre duas esferas. Mais do que isso, o que é apontado é uma complexidade, uma trama que deve ser reinventada, fragmento por fragmento, armando-se um quebra-cabeça cujas peças nunca se encaixam perfeitamente.

O 11 de setembro foi também tema de duas obras de Alfredo Jaar. Em *11 septiembre* (1974), o artista intervém num calendário do ano anterior, o qual, a partir daquela data, continua repetindo o número 11 até o fim de dezembro. Já em *11 septiembre 2013*, depois de mostrar a famosa tomada do Palácio de La Moneda em chamas, para “limpar simbolicamente” (apud ALARCÓN, 2013) uma representação que foi esvaziada de seu significado ao ser constantemente utilizada nas comemorações de 2013, Jaar, a partir de uma câmera fixa, instalada num prédio situado no lado leste da Praça da Constituição, capta o edifício histórico, entre 11h45 e 12h45, ou seja, meia hora antes e meia hora depois do bombardeio. Transmitidas para o site e uma sala do Museu da Solidariedade Salvador Allende, as imagens sem áudio provocam uma espécie de suspensão

temporal, pela qual tanto se pode ter a impressão de que o ataque não aconteceu, quanto criar um contraponto com a normalidade do presente. O recurso a um plano fechado sobre o edifício e sem som, graças ao qual a imagem em si ganha força, evoca o procedimento utilizado por Andy Warhol em *Empire* (1964), apesar dos dois artistas terem motivações diferentes. Lida à luz do vídeo, a data congelada da primeira obra gera uma interrogação no espectador: trata-se de um dia interminável que se estendeu sobre o país ou do desejo de sustar o curso da História antes do desenrolar-se daquele acontecimento?

As obras em tela engendram, em geral, um discurso poético, em que o emocional se impõe sobre o factual, embora a História esteja sempre presente. Se traços dessa poeticidade já se evidenciavam no Guzmán de *Chile, la memoria obstinada*, com *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da luz*, 2010) e *El botón de nácar* (*O botão de pérola*, 2015), eles se tornam preponderantes⁶. Na proposta de 2010, o diretor usa um procedimento fragmentário, pois reúne, numa única obra, três maneiras de lidar com o tempo e, logo, de abordar a memória. Astrônomos, arqueólogos e parentes de desaparecidos são convocados para discutir as problemáticas da formação do universo, da preservação dos vestígios de outrora e do resgate de um momento traumático da história nacional. Estrelas e restos humanos configuram-se como partes de uma história a ser investigada e decifrada, em cujo bojo passado remoto e passado recente se tocam.

O deserto de Atacama, no qual quase toda a ação se desenrola, é, ao mesmo tempo, espaço de observação dos enigmas do universo e local de preservação e documentação da história do Chile, desde eras remotas até os dias de hoje. A transparência do céu e o clima seco permitem essa exploração, essa entrada para o passado. Contudo, se nada se interpõe entre o céu e a Terra, o país não quis enfrentar seu passado, como salienta o arqueólogo Lautaro Núñez. De fato, as várias camadas temporais que se sobrepõem no deserto parecem pertencer à cultura do esquecimento. A camada indígena remete a

6 Os dois filmes fazem parte de uma trilogia que se encerrará com outro dedicado à Cordilheira dos Andes. Optou-se por concentrar a análise em *Nostalgia de la luz*, uma vez que, em *El botón de nácar*, Guzmán, para alcançar de novo um resultado poético, usou o mesmo procedimento do documentário anterior, unindo natureza e política: o extermínio dos habitantes primitivos da Patagônia, no final do século XIX, corresponde à condição dos trabalhadores das minas de salitre; a recuperação de corpos atados a trilhos do fundo do oceano, à descoberta das ossadas nas valas comuns; a ilha Dawson aos campos do deserto do Atacama. Grudado num desses trilhos, apareceu um botão, para testemunhar a presença de alguém e para lembrar que a água também pode ser guardiã da memória.

um período confinado em museus. A camada mineira guarda os segredos de um século XIX “acusatório”, do qual o país quer distanciar-se. A camada dos desaparecidos foi praticamente eliminada para que não sobrassem vestígios da repressão. Entrementes, como explica o astrônomo Gaspar Galaz, toda a experiência de vida provém do passado porque “o presente não existe”; enquanto pensamos, ele já se tornou passado, por causa do ínfimo lapso de tempo que intercorre entre o presente e seu registro. Por isso, se quisermos construir uma ponte para o futuro é ao passado que devemos recorrer. Essa parece ser a “lição” do documentário ao fazer dialogar entre si três tempos diferentes.

Apesar desse entrecruzar-se de discursos, o que de fato é primordial em *Nostalgia de la luz* é a recuperação da memória mais recente por meio dos depoimentos de sobreviventes do campo de “prisioneiros de guerra” de Chacabuco, da focalização da árdua tarefa das “mulheres de Calama” e das entrevistas de dois filhos de perseguidos políticos. O campo de Chacabuco surge em imagens aéreas em preto e branco retiradas do documentário *Ich war, ich bin, ich werde sein* (*Eu fui, eu sou, eu serei*, 1974), de Walter Heynowski e Gerard Scheumann. À foto de suas ruínas é intercalado o registro do período em que as celas dos prisioneiros eram as casas dos trabalhadores das minas de salitre, estabelecendo-se um paralelo entre a sujeição dos presos políticos e a escravidão dos mineiros. Tomadas a cores introduzem Luis Henríquez, um “transmissor da história”, que vai recuperando as marcas que foram se apagando, e Miguel Lawner, o “arquiteto da memória”, que ganhou esse apelido por causa de seus desenhos, memorizados e destruídos na ocasião, que ele redesenhou durante o exílio na Dinamarca, dando a conhecer o interior do campo.

No meio da imensidão do deserto surgem as mulheres de Calama, assim chamadas por buscarem incansavelmente nos arredores da pequena cidade a vala em que foram sepultados clandestinamente 26 vítimas da Caravana da Morte. Tendo constatado, em 1990, que a vala comum, situada a 13 km da cidade, estava quase vazia, elas ofereceram aos arqueólogos pistas da remoção dos corpos ali enterrados: pedacinhos de ossos, fragmentos de um crânio ou de um pé. Em 2002, depois de 28 anos de busca, a maioria desistiu, mas Vicky Saavedra, Violeta Berríos e mais quatro companheiras continuaram a varrer o deserto.

O que marca essas buscas e essas falas é o desejo de restabelecer uma verdade que a ditadura tentou abafar: a do desaparecimento de pessoas, seguido do desaparecimento dos desaparecidos. Os restos encontrados são “a prova do delito”, remetendo a consciência coletiva para os campos de concentração enquanto “serviço público criminoso que reclama um castigo”. A busca dos ossos e a reconstrução das histórias que contam acabam com todas as ilusões, uma vez que são a prova viva do “extermínio em massa de uma geração de militantes políticos e sindicais”, levada a cabo por militares que engendraram um maquinário “cujo mecanismo os levou a uma dinâmica de burocratização, rotinização e naturalização da morte, que aparecia como um dado numa planilha de escritório” (CALVEIRO, 2014, p. 161-162, 34). Afinal, esses restos recuperados trazem as marcas da especificidade de cada indivíduo codificada no DNA, que pode ser visto como uma espécie de arquivo.

As evidências científicas e arquivais do DNA fazem dos restos um testemunho “silencioso, mas também muito eloquente” (TAYLOR, 2013, p. 243), numa constatação de que o desaparecimento resiste a toda tentativa de apagamento e ocultação. É o que demonstram *Fernando ha vuelto* (1997) e *Proyecto ADN* (2012). O documentário de Silvio Caiozzi focaliza o caso de Fernando Olivares Mori, cujos restos mortais haviam sido trocados, como foi comprovado por um teste de DNA. A instalação de Máximo Corvalán-Pincheira – filho póstumo do médico de Allende, Héctor Pincheira Núñez – compõe-se de 33 peças escultóricas, feitas com tubos fluorescentes, fios, ossos e tubulações, suspensos acima de tanques de água, que brilham do escuro. O zumbido das instalações elétricas e o som da água contribuem para criar uma atmosfera inquietante. Segundo o artista (apud S.A., 2012):

O DNA converteu-se, nos últimos anos, num conceito icônico, que foi além das áreas da ciência para adentrar outros campos como metáfora; que pode levar a reeditar a história, redefinindo marcos e momentos do passado com mais certeza, chegando a pôr em xeque os documentos que a narram, afetados por juízos, apreciações culturais e subjetivas. O DNA, ademais, conecta-se com um fato brutal do país, relacionado com minha história pessoal: a entrega aos familiares de corpos de presos desaparecidos que não correspondiam. Agora é possível estabelecer identidades com uma certeza quase absoluta.

O trabalho realizado por Corvalán corresponde à busca obsessiva das mulheres de Calama por ossos calcinados pelo sol em *Nostalgia de la luz*. Nesse caso também, Guzmán recorre a trabalhos anteriores para reconstruir um pedaço da história, lançando mão de imagens do livro *Flowers in the desert: the search for Chile's disappeared* (1999), da norte-americana Paula Allen a qual, durante dez anos, foi inúmeras vezes a Calama para fotografar e entrevistar os parentes das vítimas da Caravana da Morte.

O deserto do Atacama e a vala de Calama são usados por Guzmán como síntese de todos os lugares e recintos clandestinos dos quais a ditadura militar se serviu para eliminar e enterrar os despojos dos presos desaparecidos a fim de apagar e ocultar seus crimes: dentre outros, os fornos de Lonquén (descobertos em 1/12/1978) e as valas comuns de Pisagua (31/5/1990), as quais também surgem no filme, em tomadas feitas por Pablo Salas e Fernando Muñoz na época. Uma das imagens deste achado é divulgada na capa do semanário de centro-esquerda *Fortín Mapocho* (1/6/1990), de Santiago, sob o título de “Cadáveres acusam o general Pinochet...”. Essa fotografia será utilizada por Eugenio Dittborn em *El cadáver, el tesoro* (1991), associada a recortes de imprensa, à imagem de um recém-nascido e a desenhos, entre os quais o de uma casa de madeira. Empenhado num “tenaz trabalho de luto”, o artista distingue-se pelo exercício de uma “‘arte de reprodução das provas’ [...] da existência de algo que foi, que teve lugar, mas que é remetido pelos agentes do Estado a uma situação imemorial, de tal modo, que mesmo tendo ocorrido, se considera o contrário” (PASTOR MELLADO, 2006, p. 592). Dittborn, desse modo, confere um significado político à memória, que se constitui como “um saber a respeito da ausência de lembrança”. Para expressar tal ausência, o artista recorre a um suporte tangível – a fotografia de imprensa –, que lhe permite criar um jogo entre o aparecimento do desaparecido e a impossibilidade de fazê-lo simplesmente desaparecer (ROJAS, 2006, p. 182).

Voltando a Guzmán, em *Chile, la memoria obstinada*, o cineasta havia proporcionado um encontro de gerações, colocando cara a cara os que participaram dos acontecimentos de 1973 e os que deles não tinham nenhum conhecimento. Um dos jovens desespera-se ao recordar as brincadeiras inocentes de sua infância, quando não tinha consciência da (auto)censura que imperava

naqueles anos. As ideias de infância e de inocência andam juntas em várias obras que retratam o Chile pós-golpe. O próprio Guzmán abre e fecha *Nostalgia de la luz* com palavras que se referem, em tom saudosista, à sua infância e, por tabela, à do país:

Nessa época, o Chile era um remanso de paz, isolado do mundo. Santiago dormia aos pés da Cordilheira, sem nenhuma conexão com a Terra. [...] A vida era provinciana, nunca acontecia nada e os presidentes da República andavam pelas ruas sem proteção [início]. Comparados com a imensidão do cosmo, os problemas dos chilenos poderiam ser considerados insignificantes, porém, se os colocássemos em cima da mesa, seriam tão grandes como uma galáxia. Fazendo este filme, volto-me para trás, essas bolinhas [de vidro] também me lembram a inocência do Chile, quando eu era criança. Nessa época, cada um de nós podia guardar, no fundo de seus bolsos, o universo inteiro [fim].

A infância do cineasta, no entanto, não pode ter sido uma época de inocência para o país, uma vez que, em 1948 (quando ele tinha sete anos), o presidente Gabriel González Videla se alinhava com a política norte-americana da Guerra Fria e promulgava a chamada Lei Maldita (Lei de Defesa Permanente da Democracia), rompendo a aliança entre radicais, democratas e comunistas que o havia levado ao poder. Em consequência disso, cerca de 560 comunistas foram aprisionados no campo de Pisagua. Afinal, o próprio cineasta reconheceu recentemente que a história do Chile é “desastrosa, de catástrofes contínuas e crimes políticos e sociais. [...] é uma história atroz, mas é nessa história de sofrimentos que se forjou não apenas meu cinema, mas também um povo único e rebelde, ao mesmo tempo, como o chileno” (apud VASTANO, 2015). Inocência apenas de uma criança, portanto, a mesma registrada por Endress em “Calle Amthauer 1394”, segunda parte de *La memoria de los caracoles*. Nela, o artista recupera uma passagem de quando era garoto e o pai o proibiu de ir comprar laranjas para os guardas do presídio ao lado de sua casa, pois estas serviam para golpear os prisioneiros, sem deixar marcas, algo que ele, de todo inocente, não podia nem sequer imaginar.

O encontro entre gerações se faz presente também em *Nostalgia de la luz*, nos depoimentos de dois jovens astrônomos, que se ressentem do passado

do país por serem filhos de presos políticos. O primeiro é Víctor González, que nasceu na Alemanha durante o exílio da mãe e que, embora se reconheça como chileno, sente-se deslocado em relação às duas culturas às quais pertence. A segunda é Valentina Rodríguez, a qual, apesar da infância serena que os avós lhe propiciaram, ainda não sarou de todo da fissura que sua condição lhe causou, encontrando na astronomia uma resposta a suas inquietações, ao aceitar que, como as estrelas, faz parte de um ciclo em que a matéria mais antiga tem que morrer para que surja uma nova vida. Mesmo tendo as figuras paterna e materna como referências fortes, por seus ideais e coragem, ela declara:

Sinto-me, às vezes, um produto que vem com um defeito de fábrica, porém, não se percebe; acho muita graça quando as pessoas me dizem que não se percebe que sou filha de presos desaparecidos. Porém, o que quero dizer é que meus filhos não o têm, me dou conta disso, meu marido não o tem e gosto de estar rodeada, nesse momento, de pessoas que não têm nenhum defeito de fábrica...

A última astrônoma entrevistada por Guzmán, embora não cite os nomes de seus pais, é filha de Cecilia Gabriela Castro Salvadores e Juan Carlos Rodríguez Araya, sequestrados em 17 de novembro de 1974, como se constata ao comparar o retrato do casal exibido no filme, com a foto publicada num jornal da época e reproduzida no catálogo da exposição 119. Realizada no Memorial da Resistência de São Paulo (outubro de 2014-março de 2015), a mostra de Cristian Kirby relembra o caso da Operação Colombo – articulada entre o governo local e a Operação Condor. Forjando falsas notícias sobre a eliminação recíproca entre dissidentes, com o intuito de desqualificar as organizações opositoras, a operação culminou na elaboração de uma lista de 119 pessoas – da qual consta o nome da mãe de Valentina –, divulgada, em duas partes, uma no Brasil (com 59 nomes) e uma na Argentina (com os outros 60), em periódicos que circularam apenas na ocasião: o jornal curitibano *Novo O Dia* (“Terroristas chilenos no interior da Argentina”, 25/6/1975) e a revista bonaerense *Lea* (“Os que se calaram para sempre”, 15/7). Em seguida, a notícia repercutiu em dois diários do Grupo El Mercurio: *La Segunda* (“Feroz expurgo entre marxistas chilenos”, 18/7; “Exterminados como ratos”, 24/7) e *El Mercu-*

rio (“Identificados 60 miristas assassinados”, 23/7; “Investigação da Agência Latin sobre 119 miristas”, 9/8).

A série foi antecedida pelo ensaio *Lugares de desaparición* (2012), no qual o fotógrafo apresentava os espaços urbanos em que alguns desaparecidos foram sequestrados. Nas palavras de Jaume Peris Blanes (2014, p. 7), a cidade atual surgia “não só como um espaço de indiferença, pincelado por políticas institucionais de esquecimento, mas também como espaço potencial para a inscrição de uma lembrança trágica”. Lembrança trágica que se concretiza em *Los 119*, segunda etapa do projeto, realizada em 2013-2014, quando “os negativos dos retratos são utilizados como traços de luz, como pegadas de suas existências justapostas sobre o plano e índice de ruas da cidade (Santiago), que representa o território como experiência do político e como suporte de construção do ser social”, como o próprio artista explicou (N.M., 2014).

Se para Kirby (N.M., 2014), no ensaio inicial, a fotografia tinha uma função de documentação, em sua tentativa de “traduzir uma experiência chamada: Os caminhos da morte”, em *119*, a sobreposição dos rostos a fragmentos de mapas e a listas de ruas transforma a cidade como um todo não apenas no palco da ação repressora do Estado, mas também num lugar de memória, naquela malha urbana na qual essas pessoas viveram, transitaram e à qual são devolvidos, na qual tornam a inserir-se.

Na exposição, cada retrato era acompanhado de uma etiqueta com nome completo, datas de nascimento e desaparecimento, ocupação, dados familiares, militância e local da detenção (residência ou logradouro público). O artista chileno apropriou-se de imagens de arquivo dessas pessoas, as mesmas que os familiares carregavam em suas reivindicações pelo esclarecimento dos sequestros.

As manifestações de familiares carregando fotos de desaparecidos iniciam-se na segunda metade da década de 1970, o que levou o governo a considerar sua exibição no peito das mulheres um “atentado contra a ordem estabelecida” e a aplicar, em 1979, a Lei de Segurança Interna do Estado a quem desobedecesse a esta disposição (DÍAZ CARO, 1997, p. 36-37). Apesar da proibição, as fotos continuaram a ser mostradas em atos públicos, como a exposição realizada durante a Semana Internacional do Preso Desaparecido no Vicariato da Solidariedade (maio de 1982), a exibição em painéis na Pra-

ça de Armas, retirados pela polícia (julho de 1982), a passeata da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile* (1/5/1984), a manifestação diante do Palácio de La Moneda e a liturgia na Basílica de Lourdes pelo desaparecimento dos 119, dez anos antes, a afixação de cartazes durante a visita do papa João Paulo II (8/4/1987), a homenagem aos 90.000 desaparecidos da América Latina (28/9/1987).

Ao irem para as ruas carregando faixas e cartazes com os nomes e os retratos dos presos desaparecidos, seus familiares demonstram a clara intenção de transformar a experiência traumática num ato de denúncia e de resistência a um regime que negava sistematicamente a prática da repressão violenta dos opositores. A evidência fornecida pelas fotografias e pelas listas funciona como um filtro de informação que a sociedade, embora atemorizada por um poder disciplinar e arbitrário, não poderia ignorar. Solidário com tais reivindicações, Eugenio Dittborn realiza, em 1977, *Fosa común*, considerada por Nelly Richard (2013, p. 117) um elo entre o artista e as famílias dos presos desaparecidos, por “denunciar seja os confiscos de identidade praticados pelo Estado, seja a impunidade de todos aqueles dispositivos que se valem – na foto e no desaparecimento – do apagamento dos nomes e das assinaturas”. Dittborn cria, assim, um paralelo entre os retratos anônimos de que se apropria e “os corpos atirados pela máquina da desidentificação nos cemitérios clandestinos”. Partindo de uma reflexão de Walter Benjamin, a autora define a fotografia como o “lugar do crime”, ao qual o artista deve voltar para “descobrir a culpa [...] e apontar o culpado”, rastreando as marcas técnicas da maquinação visual orquestrada pelos aparatos de serialização – tortura mais anonimato – que proferem a sentença coletiva”.

Num momento em que ainda não haviam sido descobertas as valas comuns que servirão de evidência dos crimes cometidos pela ditadura, Dittborn realiza um trabalho de “escavação” (PASTOR MELLADO, 2006, p. 592), que “instala o imperativo do luto, a partir da representação de sepulturas coletivas, anônimas” (AVELAR, 2003, p. 194). Se, dessa forma, o artista faz voltar simbolicamente o desaparecido para o espaço público, assim irão proceder também Gonzalo Díaz e Carlos Altamirano, no momento da transição democrática. Depois da instalação *Lonquén 10 años* (1989), em que celebra

o episódio do achamento dos 15 corpos de camponeses nos fornos daquela localidade, Díaz realiza, em 1995, outro trabalho sobre os desaparecidos e sua não morte. Convidado pela *Revista Crítica Cultural* a refletir sobre a localização de restos mortais, o artista propõe “uma imagem inquietante”: uma foto de família é sobreposta a um parágrafo do artigo 79 do Código Civil chileno, relativo ao estatuto dos cadáveres num desastre coletivo. Em casos como estes, quando não se consegue estabelecer a ordem das mortes, procede-se como se elas tivessem ocorrido no mesmo instante. Ao valer-se desse parágrafo, Díaz assinala a “indiferenciação” dos despojos das vítimas perante a lei (GATTI, 2008, p. 119), que serve de metáfora para a problemática dos desaparecidos.

Dentro desse mesmo jogo entre memória e indiferença, insere-se *Retratos* (1996), obra concebida por Altamirano como uma sequência de imagens do presente que remetem à paisagem social, política e cultural do Chile, intercaladas por fotocópias de retratos de desaparecidos, a qual ocupou, de maneira contínua, os 115 m do perímetro de uma sala expositiva no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago. A textura escura e acinzentada da cópia (imagem xerocada) da cópia (retrato fotográfico) cria um choque perceptivo no observador, ao irromper no presente captado segundo os moldes vistosos e coloridos do universo publicitário. Os rostos dos desaparecidos são vistos por Gabriel Gatti (2008, p. 119) como “ocos dentro da série, vazios que não a quebram, mas a *integram enquanto vazios*”. A presença dos ausentes não anula sua ausência; ao contrário, eles estão lá para afirmar que não fazem parte da série, que se situam entre o que ainda é e o que não é mais.

Apesar dessa “exclusão”, o artista não deixa de reproduzir a atividade da memória, pois não apenas resgata do esquecimento um passado recente, mas, sobretudo, justapõe e entrecruza “o privado, o público, o político, o autobiográfico, o ético, o artístico, o doméstico, o histórico” (MADRID, 2007, p. 140-141), tratados como se fossem resíduos mnemônicos. Em sua proposta, em vez de “dizer” à maneira do artista tradicional, Altamirano prefere “mostrar” os resíduos de uma realidade da qual não apresenta um inventário. Ao contrário, propõe-se a utilizá-los para atualizar a construção de uma história que, à luz de Walter Benjamin (1997, p. 476-477), só pode ser concebida como montagem.

As obras analisadas mobilizam a problemática de uma memória social tensionada entre “esquecer (sepultar o passado dos corpos sem sepultura: *recobrir*) e lembrar (exumar o que cobre ou vela: *descobrir*)” (RICHARD, 2013, p. 128). Assim como os arqueólogos, os antropólogos forenses e os familiares dos presos políticos, os artistas ajudam a desenterrar uma história subterrânea nociva para a ditadura. Simbolicamente, fazem “reaparecer os cadáveres desaparecidos; reaparecer os desaparecidos em seus restos, como homens que não sumiram, mas que foram assassinados; reaparecer a história e rastrear os que foram sequestrados e os que foram enterrados, para identificar culpados” (CALVEIRO, 2014, p. 163).

Onde estão? A pergunta feita pelos que buscam pelos desaparecidos é invertida por Iván Navarro em *Dónde están?* (2008). A instalação, ambientada numa grande sala escura, convida o espectador a uma caçada por entre letras fluorescentes gravadas no chão. Munido de uma lanterna, do alto de uma passarela, este vai descobrindo os nomes de pessoas acusadas de violar os direitos humanos durante a ditadura militar, muitas das quais continuam impunes ou tiveram penas mínimas. Navarro já havia realizado uma operação semelhante com *Criminal ladder* (2005). Concebida como uma escada de mão deitada no chão, a escultura apresentava em cada “degrau”, constituído por uma lâmpada de neon escurecida, listas impressas em letras brancas, organizadas em ordem alfabética, com os nomes de agentes da repressão civil e militares. São atos de acusação como os feitos pelas mulheres de Calama quando da descoberta da vala comum e no monumento em homenagem aos prisioneiros políticos executados. Na foto tirada por Paula Allen, na “lápide” colocada sobre o pequeno monte de pedra, que serve de túmulo aos desaparecidos, está registrado que foram fuzilados, a 19 de outubro de 1973, pela Caravana da Morte, sob o comando do general Sergio Arellano Stark. Posteriormente, em volta da vala comum foi construído o Memorial às Vítimas de Calama, em cuja placa central ficou gravada a responsabilidade do Exército pelas execuções, o que motivou a ausência de autoridades na cerimônia de inauguração, em fins de outubro de 2004.

Graças a essas ações, “a amnésia coletiva que se instalou” (CALVEIRO, 2014, p. 163) é interrompida. Por isso, em *Nostalgia de la luz*, o cineasta fez de Miguel Lawner e de sua esposa “uma metáfora do Chile. Ele é a lembrança, en-

quanto Anita é o esquecimento, por causa do mal de Alzheimer”. Contra essa “demência” do Estado repressor e da sociedade conivente, afirma-se a inconformidade da memória como um processo contínuo, aberto a novos dados que permitem reinterpretar um passado, o qual, de outra forma, estaria enterrado na vala comum do esquecimento. Certa feita, Guzmán (S.A., s.d.) afirmou: “Um país sem documentário é como uma família sem álbum de fotografias”. Essa reflexão pode ser ampliada para abarcar todas as manifestações artísticas que ajudaram a revelar ou recuperar as “fotos” da experiência traumática e a inseri-las no grande álbum da família chilena.

Referências

- ALARCÓN, R. “Alfredo Jaar: ‘Irónicamente, el país que apoyó el golpe también nos roba el significado del 11’”, 10 set. 2013. Disponível em: <radio.uchile.cl/2013 /.../alfredo-jaar-ironicamente...>. Acesso em: 28 dez. 2015.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Trad. S. Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle*: le livre des passages. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- BLEJMAR, J. “La Argentina en pedazos: los *collages* fotográficos de Lucila Quieto”. In: BLEJMAR, J. et al. (org.). *Instantáneas de la memoria*: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina. Buenos Aires: Librería, 2013, p.173-193.
- CALVEIRO, P. *Poder y desaparición*: los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- CIFUENTES, G. “Algunas lecciones de la noche”. In: GOLDER, G.; DENEGRÍ, A. (org.). *Ejercicios de memoria*: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976.2006). Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007, p. 20-26.
- _____. “Lecciones nocturnas”. In: *Ejercicios de memoria*: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976 – 2006). Caseros: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006.
- DÍAZ CARO, V. et al. *20 años de historia de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile*: un camino de imágenes que revelan y se rebelan contra una historia no contada. Santiago: Corporación Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, 1997.
- GATTI, G. *El detenido-desaparecido*: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad. Montevideo: Trilce, 2008.
- KOTTOW, A. “11 de septiembre”. In: *Ejercicios de memoria*: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976 - 2006). Caseros: Museo de la Universidad Nacional de

Tres de Febrero, 2006.

MADRID, A. “Versión residual”. In: ALTAMIRANO, C. (org.). *Obra completa*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

N[úcleo]. M[emória]. “Em 119, Cristian Kirby expõe arte como registro da memória social”, 2014. Disponível em: <<http://www.nucleomemoria.org.br/noticias/internas/id/598>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

PASTOR MELLADO, J. “El concepto de filiación y su papel en la periodización del arte chileno contemporáneo”. In: MEDINA, C. (org.). *La imagen política*. México: Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 587-606.

PREDA, C. “Arte de *memorialización* 40 años después del golpe de Estado”. *Tiempo Histórico*, Santiago, n. 6, 2013, p. 49-62.

RICHARD, N. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: SigloVeintiuno, 2013.

ROJAS, S. “Cuerpo, lenguaje y desaparición”. In: RICHARD, N. (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2006, p. 177-187.

SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

S[em]. A[utoria]. “Comunicación política: publicaciones académicas”, s.d. Disponível em: <www.scoop.it/t/comunicacion-politica-publicaciones-academicas/?tag=chile>. Acesso em: 2 jan. 2016.

S[em]. A[utoria]. “Proyecto ADN”, 2012. Disponível em: <www.museodelamemoria.cl/expos/impactante-puesta-en-escena-de-maximo-corvalan-pincheira-en-museo-de-la-memoria/>. Acesso em: 20 dez. 2015.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. E. L. de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASTANO, S. “Patricio Guzmán: ‘Vi racconto il mio Cile cruento ed estremo’”, 9 jun. 2015. Disponível em: <espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/06/08/news/patricio-guzman-vi-racconto-il-mio-cile-cruento-ed-estremo-1>. Acesso em: 24 dez. 2015.

III Resistências e Enfrentamentos

IMPRISONED EURIDICE/ENSLAVED GREECE: DICTATORSHIP AS AN ALLEGORY IN *EURIDICE BA 2037*

Mikela Fotiou¹

The Greek Military Junta of 1967-1974 and Greek Cinema of the time

Troubled times have been proved to be productive for all forms of arts, including cinema, as the sociopolitical problems that nations face ultimately feedback inspiration to artists. In the case of Greece, the current financial and political crisis, for instance, was an impetus for the rise of the so-called ‘Weird Greek Wave’, as Anglophone film critics have called it,² or the ‘New Greek Current’ as the Greek critics have described it.³ However, that was not the first time that a historical and sociopolitical turmoil affected Greek cinema: the Greek Military Junta of 1967-1974 accelerated a shift in Greek filmmaking that had started in the early 1960s, and inspired the majority of the young filmmakers of the time, resulting in the creation of mainly political films. This article discusses Nikos Nikolaidis’s (1939-2007) *Euridice BA 2037/Evridiki BA 2037* (1975), a film that was created during the Military Junta of 1967-1974,

¹ Mikela Fotiou holds a PhD in Film Studies from the University of Glasgow and her PhD thesis is entitled *The Cinematic Work of Nikos Nikolaidis and Female Representation*. She is on the editorial board of *Film-Icon: Journal of Greek Film Studies* and she currently co-edits the volume *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present* (forthcoming, Peter Lang, spring 2016). E-mail: mikela.fotiou@gmail.com

² Steve Rose (2011), available at <http://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dog-tooth-greece-cinema>. Accessed 10 Dec. 2015.

³ See for instance DEMOPOULOS (2011).

which provides an allegory for the specific dictatorship and for the regime of fascism in general.

From 1967 to 1974, Greece suffered from the so-called Regime of the Colonels or the Military Junta. In early 1967, while Greece was preparing for elections, right wing army officers, led by colonels Stylianos Pattakos and Georgios Papadopoulos, and brigadier Nikolaos Makarezos, who had been secretly devising a coup, overthrew the constitutional government and seized power on the 21st of April 1967. Soon Papadopoulos, who was already known for fighting against leftist extremism, was revealed to be the main person behind this coup d'etat. In his infamous speech regarding the imposition of the Military Junta and his aims for Greece in the foreign press on the 27 April 1967, Papadopoulos compared himself to a doctor who wants to save Greece, which he perceived as a 'patient in a cast' on the surgery bed.⁴

The Military Junta was very harsh and had severe ramifications in Greek people's lives: democracy was annihilated, many families were impoverished, the Greeks' civil rights were reduced and suppressed, while imprisonment and torture became a common practice for the authorities. Thousands of Greeks abiding by the communist Greek political party or Greeks who had communist beliefs, were exiled to isolated Greek islands or were imprisoned and tortured, while many Greeks who were against the Junta fled to other countries in order to stay away from the Greek sociopolitical mayhem. The downfall of the Junta started on the 14 November 1973, when University students occupied the Polytechnic School in Athens city center, demonstrating against the Regime of the Colonels. The uprising turned into an open anti-junta revolt that culminated on the 17th of November 1973, when the Colonels attacked the Polytechnic School with tanks, resulting to the killing of many students. From November 1973 the Junta was losing ground, and finally fell on 24 July 1974, under the pressure of the Turkish invasion in Cyprus, where many people lost their homes and were rendered refugees, and the island was finally divided in two parts – the Greek-Cypriot and the Turkish-Cypriot part.

This sociopolitical situation at the time unsurprisingly influenced Greek cinema. Before the imposition of the Junta, the 'Old Greek Cinema'

⁴ Extract from the speech can be read in VAN DYCK, 1998, p. 16.

(‘Palios Ellinikos Kinimatografos’), as the cinema between the late 1940s and early 1960s is known, was mostly created by Greek profit-oriented film industries, and was a genre-based cinema with an entertaining role (mainly producing comedies, melodramas and musicals). Towards the end of 1950s and the beginning of 1960s, the aforementioned shift was noted in Greek filmmaking: Greek filmmakers started abandoning the preference to the genres and the commercial cinema of the previous years, began responding more to the events happening in Greece, adopted an ‘inward gaze’ (KARALIS, 2012, p. 143), and ultimately brought in focus the cinema of the ‘auteurs’ in Greece, that is a cinema where the director was also the scriptwriter and, quite frequently, the producer, and the creators had full control of their work. The events of the Junta accelerated the shift to this new wave of Greek cinema, and therefore, the ‘New Greek Cinema’ (‘Neos Ellinikos Kinimatografos’), as the cinema of the period between late 1960s and late 1980s is known by, was established in early 1970s, still during the Regime of the Colonels. The New Greek Cinema was linked to Greek national cinema, and was in search for ‘Greekness’ – that is what is ‘Greek’ and what is the Greek national identity.⁵ Though the sociopolitical chaos in dictatorial Greece caused distress and pain, it undoubtedly inspired many young Greek filmmakers starting their carrier at the time. Many of these young filmmakers, not only created political and existential films or films which speculate and revisit the historical and political past of the country, but they also went on to make films in order to comment on the very political regime that they were experiencing at the time – the Greek Military Junta.

During the Junta, the film industries of the country started declining, and the majority of the films were created now by the upcoming ‘auteurs’, who aimed to reflect the sociopolitical problems that the Greek people was facing. However, some industries were manipulated by the regime: the Colonels went on to sponsor a series of films that glorified the army and the officers, and which films addressed wide audiences. The Colonels thus ‘used cinema to promote the army officer as the single cultural hero, to disseminate a nationalist

⁵ ‘Greekness’ is a term that has been addressed repeatedly but still lacks an exact definition. For discussions regarding the ‘Greekness’ see POLLIS, 1992, p. 178; TZIOVAS, 2007, p. 6; TSITSOPOULOU, 2000, p. 80.

mythology about the recent past, and to idealize the army's contribution to social stability'. (KARALIS, 2012, p. 138) Examples of these films are *The Brave of the North/I Gennei tou Vora* (Kostas Karagiannis, 1969) and *At the Frontiers of Treason/Sta Sinora tis Prodosiass* (Dimis Dadiras, 1968).

At the same time though, during the dictatorship, censorship thrived in all forms of art, and especially in cinema,⁶ thus the filmmakers tried to find other ways to talk about the Junta without being censored. For example, Theodoros Angelopoulos, one of the most emblematic Greek filmmakers, who can in fact be considered as the 'ambassador' of Greek cinema abroad, was overtly abiding by the Greek communist political party, KKE. In order for him to talk about the current dictatorship in his film *Days of '36/Meres tou '36* (1972), filmed during the dictatorship, he brought into play the example of the previous Greek dictatorship of Ioannis Metaxas (1936 – 1941), and created a film indirectly commenting on the ongoing dictatorship by referring to the past. After the fall of the Junta other filmmakers openly addressed the Greek Military Junta of 1967-1974. For instance, filmmaker Pantelis Voulgaris, who was himself one of the many to be exiled to the remote Greek islands during the dictatorship, such as Makronisos in Voulgaris's case, describes his experience in exile in the film *Happy Day* (1976).

Nikolaïdis's *Euridice BA 2037* is an example of a film indirectly commenting on the malevolent nature of the Greek Military Junta. The filmmaker filmed *Euridice BA 2037* during the dictatorship, secretly in his house, without the Colonels getting suspicious. The film is an extremely cheap production as it had only five members of film crew, which were in fact the filmmaker's family and friends. Moreover, Nikolaïdis could not find a source of funding during the dictatorship, and only had a very small budget for filming. Therefore, he only started filming *Euridice BA 2037* when German filmmaker and producer Vladim Glowna, who was at the time married with the film's protagonist, Vera Tschekowa,⁷ decided to co-fund the film with German money. The film is black and white, both intentionally, in order to set the atmosphere of the film, but also due to the limited budget for the film.⁸ As

6 For more information see KYMNIONIS, 2001, p. 89-102.

7 Tschekowa is of German-Russian descent, and is Anton Chekhov's granddaughter.

8 The film cost approximately 450.000 drachmas at the time, which is the nowadays equivalent of €1.320

Tchechowa did not speak Greek, the film was shot in English and it was then dubbed in to Greek. (CHOULIARAS, 2011) Although Nikolaidis created the film during the dictatorship, *Euridice BA 2037* was only circulated after the fall of the Junta (hence the credited production year 1975), as the harsh censorship would not allow the projection of the film earlier. *Euridice BA 2037* premiered in the 16th Week of Greek Cinema⁹ in 1975, when the festival was on only a couple of months after the fall of the Junta, and it aimed to screen films that were censored during the dictatorship.

Nikolaidis is a postmodern filmmaker¹⁰ who created a very consistent body of work;¹¹ however, *Euridice BA 2037* is his first feature film and he was still experimenting with his style. *Euridice BA 2037* is influenced by avant-garde filmmaking and does not resemble much his following films in narrative, mise-en-scène and editing, though Nikolaidis's authorial signature is evidently shown in the film through various topics, props and representations that he uses recurrently. Nikolaidis was an antiauthoritarian and his work is highly political since his generation was a troubled generation since it went through a plethora of socio-political transitions and was restricted by the orthodox religion, the family and the state. Nikolaidis experienced World War II, the Greek Civil War of 1946-1949, the Greek Military Junta of 1967-1974, the Turkish Invasion in Cyprus in 1974, and the Metapolitefsi after the fall of the Junta. Although Nikolaidis was highly influenced by Greek politics, his films are characterized by placelessness and timelessness. Therefore, in the majority of his films his antifascist and antiauthoritarian ideology target any given fascist regime and are not limited to Greek society – which Nikolaidis perceived as fascist. Similarly, with *Euridice BA 2037* Nikolaidis comments on the specific dictatorship and on fascism in general, without setting place and time in his film. Yet, as Nikolaidis created the film during the Greek Military

or 1450 U.S. dollars.

9 As the Thessaloniki International Film Festival was called at the time – the most significant film festival in Greece and in the Balkan area in general, that has played a paramount role in the promotion of the Greek cinematic culture.

10 For more information regarding Nikolaidis's style see FOTIOU (forthcoming).

11 His films are *Euridiki BA 2037/Euridice BA 2037* (1975), *Ta Kourelia Tragoudane Akoma/The Wretches Are Still Singing* (1979), *Glykia Simoria/Sweet Bunch* (1983), *Proini Peripolos/Morning Patrol* (1987), *Singapore Sling* (1990), *Tha Se Do stin Kolasi, Agapi Mou/See You in Hell, My Darling* (1999), *O Chamenos Ta Perni Ola/Loser Takes All* (2002) and *The Zero Years* (2005).

Junta of 1967-1974, it was inevitable for it not to directly refer to the ongoing political situation. Thus, Nikolaidis uses *mise-en-scène*, sound, editing and even female representation in order to provide an allegory for the dictatorship Greece was experiencing.

In *Euridice BA 2037*, Nikolaidis adapts the Orphic myth and creates an allegory for the Military Junta by using elements that are directly linked to the dictatorship. In this way, the filmmaker creates a film of a double nature that both comments on the Junta and presents the Orphic myth from Euridice's point of view. Moreover, Nikolaidis in this film, by using the Orphic myth and the emersion in the Underworld, equates Hell with the idea of fascism in general, and with the Greek Military Junta in particular, since the protagonist lives in a country under dictatorship, in an environment reminiscent of Hell.

In the film, Euridice (Vera Tschecchowa) is imprisoned in a house and has been given the reference number BA 2037. Euridice waits for the state to transfer her to another place, as her service in the particular house she currently resides in has been terminated. She has no recollections and has lost track of time. Everything that comes from the outside world is perceived as ominous. A woman with bandages on her wrists (Niki Triantafyllidi) visits her, and they talk about their pasts, although Euridice is unable to recall hers. Euridice receives a call from an old lover of hers, Orpheus (John Moore) whom she does not remember either. When he visits her, he offers to help accelerate her transfer process since he works for the state. However, she has already gotten used to her situation and has come to terms with her isolation. After they have violent sexual intercourse, Euridice castrates him, she goes on living in her isolation and the film ends where it started in a circular narrative pattern.

‘Reading’ and ‘Listening’ the Dictatorship

The original Orphic myth tells the story of Orpheus and Euridice, a couple who were separated by death on their wedding day, when Euridice was bitten by a snake and sent to Hades in the Underworld. Orpheus, devastated by the loss of Euridice, continuously played mournful music that eventually convinced Persephone and Hades to allow Orpheus to descend into the Underworld and take Euridice back with him, under the condition

that Orpheus would not look back at Euridice as she followed him out of the Underworld or else she would stay in Hell forever. Orpheus, overwhelmed by his wife's return to life, disobeyed Hades's command, looked back at Euridice, and she instantly died a second death.¹²

In terms of cinematic representation, the majority of filmic works that have adapted the Orphic myth¹³ present it from Orpheus's perspective, with Orpheus as the films' protagonist. Conversely, Nikolaidis works against this dominant mode of representation by instead narrating the Orphic myth through Euridice's perspective. In Nikolaidis's version of the myth, Euridice does not expect Orpheus to drag her out of Hell; instead, she refuses to die a second time by killing him and celebrating her freedom. According to the filmmaker, 'in *Euridice BA 2037*, the history is written to mock the history and the eye records in order to enucleate the eye.'¹⁴ With this quote, Nikolaidis shows that for him, history and myths become a personal matter, and confirms that, though the film is not set in a specific time and space, it does indeed refer to a part of history, and specifically to the history that was created while the film was made.

The film's extremely complicated and fragmented narration obscures the clear unfolding of the story. The dreamlike sequences confuse notions of time, and mix past, present, future, memories and fantasies together so that everything is questionable. A plethora of symbols further convolute the film's plot. Even the protagonist's nature is questioned. The name Euridice is never heard diegetically and it is merely assumed by the film's title. The name therefore becomes a reference and a symbol, just as the number that accompanies it.¹⁵ Likewise, the place and the country where Euridice lives in are not mentioned in the narrative. Although these elements are given in the title itself, the narrative refutes all given facts.

According to Greek mythology, before reaching the Underworld, the souls of the dead were first immersed in Lethe, the river of forgetfulness

12 *Encyclopaedia Britannica Online*, s.v. 'Orpheus', <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/433177/Orpheus>, Viewed 20 Sept. 2014,.

13 As for instance in Jean Cocteau's Orphic Trilogy, consisting of *The Blood of a Poet* (1930), *Orpheus* (1950), and *Testament of Orpheus* (1959), in Marcel Camus's *Black Orpheus* (1959) or in *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999).

14 Nikos Nikolaidis, 'Euridice BA 2037', in *Cinemythologia/Cinemythology*, 270 (translation by the author).

15 Nikolaidis was frequently asked if 'BA' stands for the acronym of North East in Greek, but he claims that it is simply his old car plates and has no further connotations (Nikolaidis, interview with Soldatos).

and oblivion,¹⁶ from which they emerged with their memories erased. In Nikolaidis's film, Euridice is assumed to have followed the mythological dead souls' rite of passage, since she is presented as having no memories: she is unable to recall her lover who calls her and claims that they had an affair while he was with a woman named Vera, and that the three of them were together the day Vera died. Euridice remembers Vera but not him, and the complicated narrative implies that she is Vera's alter ego in the Underworld,¹⁷ since Orpheus still remembers her.

In addition to not providing Euridice's personal information, the film's narrative does not directly mention the dictatorship either. The lack of dialogue – being restricted in scenes with the woman with the cut wrists, with Orpheus and to the phone conversations with the state – does not provide any further information about the regime. Instead, dictatorship and the Underworld are suggested by the film's *mise-en-scène*. For instance, Euridice's house is cluttered with untidily placed furniture, clothes and garbage, due to Euridice's constant preparation for moving, as presented by the overpopulated with props, 'baroque' frames, creating a chaotic environment that suggests Hell. The medium and long shots used in *Euridice BA 2037* present Euridice's environment in terms of a sense of chaos. The distress caused by the chaotic prop allocation in the frames is highlighted by the stylized lighting Nikolaidis uses. In addition, the plastic that covers furniture and props is scattered around the house, and is also linked to the clothes of the woman with cut wrists. Plastic signifies here consumable nature, temporality and death, since these images can be connected to the plastic with which dead bodies are covered in a dream/fantasy scene, among which Euridice is seen walking in a scene. Along these lines, Nikolaidis exploits the *mise-en-scène* to connote the Underworld in which Euridice resides. Therefore, the chaotic environment of the house challenges domestic stereotypes by presenting an anarchically arranged house. The environment works as a prison that confines the protagonist, and as a continuation of the ominous and chaotic outside environment. Simultaneously this anarchy counteracts the notion of dictatorship.

16 *Encyclopedia Britannica Online*, s.v. 'Lethe', <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/337388/Lethe>, Viewed 17 Jun. 2014.

17 The final scene, which will be discussed later on, further sustains this argument.

Since the environment where Euridice resides alludes both to the Underworld and to dictatorship, the house becomes an allegory for Hell to imply that fascism is worse than Hell: Euridice feels constantly threatened by it, refuses to receive a letter from outside, and people attack her from the skyline and window. The spectators are not aware of the off screen space because the windows are covered with newspapers in an effort to seclude the protagonist. The audience only gets a glimpse of the outside when Euridice opens a window and sees people from a distance, which image is followed by the sound of gunshots and of a siren that work as reminders of the on-going dictatorship. However, this 'Other' territory outside the house is not contradictory to the house interior, which is also 'Othered' both by Euridice herself, but also by dictatorship.

The protagonist's habits further signify that she lives under dictatorship and fascism since her living conditions connote the experience of living in war times, during which people save food, and the black market flourishes. The film builds on the experiences of famine and poverty and the difficulties of survival under these conditions by presenting Euridice saving food by keeping bread leftovers in a box. Moreover, when a smartly dressed state representative visits her to investigate why she refuses to accept their letters, he tries to sell her some fish, which is presented in a close-up in well-protected packaging, as if it was something priceless. He adds that he also accepts jewellery if she has no money. Euridice has neither money nor jewellery, which is confirmed later on in the film when her jewellery box is revealed to contain seashells rather than jewellery. These seashells, however, are Euridice's valuables, since they appear to be remnants of her previous life, connected to the sound of the sea and the seagulls that Euridice often recalls or anticipates in various instances throughout the film. The sea and the sounds connected to it, specifically the sound of the waves and of the seagulls, are here linked to notions of freedom, escapism and emancipation from the fascist state, as in the majority of Nikolaidis's films.

From what has been analyzed so far it is clear that *mise-en-scène*, editing and sound play key roles in the film for drawing out particular themes. The limited dialogue allows for the formal aspects of the film to more explicitly contribute to the development and understanding of the protagonist and the film's story. These same aspects also work to draw out themes of dictatorship

and fascism. Nikolaidis uses certain editing techniques extensively. He uses abrupt cuts for flashbacks and flashforwards, leaving it unclear whether a certain scene is a flashback or a flashforward, and this disrupts the linearity of the film's narrative. Moreover, through the use of parallel montage, Euridice is presented throughout the film as being obsessed with the idea that someone in the house is watching her. As in Nikolaidis's body of films as a whole, surveillance is connected to fascism and the fascist state's obsession with watching over its citizens. This theme of surveillance is also implied through the use of props; for instance, in parallel montage with shots of Euridice a lit cigarette falls from the astray, a pot of coffee is boiling in the kitchen under no supervision, dolls watch Euridice, contributing to the idea that the house is a living organism that haunts and surveils Euridice. The feeling of surveillance is enhanced by Nikolaidis's propensity for using subjective point-of-view shots, as well as by the close-ups on the aforementioned props, which attribute 'liveliness' to them, and with the shot of Euridice sneaking around holding a knife in order to defend herself from the observer whenever entering a room.

The editing in the film's final scene, however, is the most pivotal one, since it characterizes Euridice as a paranoid woman by revealing her multiple presence in the house. In this scene, Nikolaidis and the cinematographer¹⁸ place the camera on a wheelchair to film Euridice talking on the phone in a medium shot. The camera (on the wheelchair), then pans around the living room where the woman with the cut wrists is seen from behind. The song 'Till'¹⁹ starts playing non-diegetically, and the camera moves down a corridor, recording the walls and the open room doors on each side of the corridor. These open doors reveal Euridice's presence in every room: she is shown making coffee in the kitchen, coming out of a room with the knife, defending herself with a spear, taking a shower. Finally, at the end of the corridor, the camera pans to the first instance of Euridice, framed in a long shot, who hangs up the phone and looks at the camera directly. As the camera approaches her, her image becomes frozen in a freeze frame²⁰ and the 'End' credit appears accompanied

18 Nikolaidis's close friend, Giorgos Panousopoulos.

19 Performed by Vera Lynn.

20 According to Panousopoulos (*Directing Hell*) and to Nikolaidis's assistant director in his last films, Christos Chouliaras (interview with *SevenArt*), Nikolaidis here uses a freeze frame to save the shot because

by shotguns. Although this scene is presented as if it is a single shot, Nikolaidis has actually edited different shots together and has camouflaged the cuts.²¹ Thus, Nikolaidis manages to portray both his own look through the camera and the look of paranoid Euridice towards herself and towards the camera. Euridice is haunted by her own self and will keep being stalked by herself, as the film has a circular narrative which is perpetuated.

Euridice can also be considered to be the same person as the woman with the cut wrists. Among the flashbacks and flashforwards, Euridice is shown imitating suicide. She draws fake blood lines on her wrist in the bathroom, while in a parallel montage of a flashforward, possibly recreating the memory of her actual suicide that brought her to the Underworld, she is seen lying on the floor of the living room pretending to be dying. In this parallel montage, the sound of the water running from the tap is interchanged with a silence that gives way to the sound of the sea and seagulls and of Euridice humming 'Till' when about to 'die'. Euridice's feathered scarf, is further associated with birds and the sound of the seagulls, in turn merging the non-diegetic sound and the image, as well as stressing Euridice's quest for freedom from the Underworld and from the dictatorship that keeps her imprisoned, isolated and has turned her paranoid. Therefore, since Euridice is seen imitating to cut her wrists, the woman with the cut wrists can be considered as another version of Euridice, building further on Euridice's multiple presence in the house.

Additionally, sound in the film also builds on the themes of dictatorship and fascism, and specifically alluding to the Greek Military Junta of 1967-1974. The role of the sound elements is maintained throughout the film and they assign to it pace, rhythm and continuity. The Junta suggested by sound elements that prevail in the film and which were sounds that were heard in the Greek streets or Greek radio and television at the time. For example, the orders that the state representatives give Euridice over the phone, sounding as harsh and rigid, machine-like people, or the military marches that are heard throughout

Panousopoulos lost the command of the wheelchair. Nikolaidis liked the outcome and used freeze frames to end all his following films.

21 The cuts are invisible and one could think that the rooms are connected and Tschechowa runs from one room to the other. Apart from the fact that she wears different clothes in every room, the film is shot in Nikolaidis's house, so the rooms cannot be connected.

the film coming from Euridice's television set recall the dictatorship. Moreover, in the film feature sounds like sirens and gunshots, directly connected to the deprivations of civilian liberties during the Regime of the Colonels, as well as voices are heard through megaphones giving orders. Other ominous sounds are heard coming from the outside world, which is concealed from Euridice and the audience, such as running horses fast approaching or helicopters flying above Euridice's house. Nikolaidis uses both diegetic and non-diegetic sounds in order to create two films at the same time. As the filmmaker himself notes, in *Euridice BA 2037*, there is a recording of the image instead of an illustration of the sound. (NIKOLAIDIS, personal archive) The parallel political story is read individually, personally and idiosyncratically by each spectator. The non-linear narration allows the viewers to develop their own ideas about what is happening. However, the connection between Hell and dictatorship is evident from every perspective.

Euridice BA 2037 on a first level presents the Orphic myth from Euridice's perspective, and a second level depicts the same story from a political perspective. The film's sounds create a political film that comments on the recent to the film dictatorship, and to any fascist state in general, which oppressed the citizens, contributing to their memory loss, as in the case of Euridice who has no recollections. The political importance of the sounds is detected as early as the opening credits, in which the credits are interchanged with still images of the house, while several non-diegetic sounds are heard. After the silent first credit appears on-screen, the spectators are presented with a corridor. This image is accompanied by the ominous increasing sound of a helicopter and a commanding unclear voice heard through a megaphone. An abrupt cut shows the next credits, which are dressed with the increasing sound of horses running. The latter sound gives way to the sound of a typewriter and a deep male voice heard through a telephone calling for 'BA 2037' over a zoom into a flickering detuned television. The film cuts to a black screen on which credits are shown, accompanied by Chopin's 'Andante Spianato and Grande Polonaise'. The telephone starts ringing while the classical music continues to play. The ringing is heard both during the black background credits and over a picture of *Laurel and Hardy*. In the meantime, a train whistle is also heard. While the music is

still playing, the sound of seagulls and of waves is heard over the credits, to be interrupted by a siren and the cut to the opening establishing shot of Euridice sleeping in her bed and people throwing garbage at her from an open window.

The combination of these sounds with the characterization of Euridice's house as a hostile environment, where chaos prevails and its dark formalistic lightened rooms, suggests an atmosphere of terror and fear, and a regime of dictatorship under which Euridice lives, accepting orders and depending on the authorities. All these sounds though are also found throughout the film. The telephone ringing stands for the calls she gets from Orpheus, as well as from the state. The sound of the seagulls and the sea is associated with Euridice's freedom. These two sounds are heard twice in the film: first when Euridice imitates suicide, as discussed above, and then when she kills Orpheus, liberating herself from the myth. The siren is heard at the end of the film, after Euridice kills Orpheus. And this is also when the spectators are brought back to the very beginning of the film, to the image of Euridice sleeping.

Therefore, all of the sounds used during the opening credits do not only narrate the parallel political story, but also summarizes the film. Nikolaidis exploits film language at its utmost, making strong use of editing, and attributing active roles and meanings to all his frames, as he also does with sound and music. Nikolaidis created a film that expresses a double nature, and sets up the second film that is selectively read. The audience learns about the political undertone of the film, as well as eventually maps Euridice and comprehends her, not through dialogue, but through the multiple levels of the film. Nikolaidis's aforementioned quote about the history that mocks history is reinforced, since film language addresses the political context of the film, and thus Nikolaidis's personal concerns, subverting the Orphic myth and representing a subjective version of the dictatorship that Nikolaidis was himself experiencing at the time. The idea of the 'neurotic' female protagonists is presented in Nikolaidis's film as well, and is strictly linked to film language and explicates a kind of 'neurotic' editing and *mise-en-scène*.

Euridice as Victim: Dictatorship Through Female Representation

Female representation in the film is directly connected to the

dictatorship as well. Euridice is represented as a woman suppressed by the dictatorship, who has lost her identity, her memory, and is residing in Hell. Nikolaidis presents a 'neurotic' woman as a by-product of fascism and dictatorship, and through her portrays his antifascist ideology. Nikolaidis also presents Euridice's side of the story by focusing on her viewpoint. Although she is a victim, Euridice is also portrayed as a woman-castrator (as she kills Orpheus), who resists the system from within. This figure of the 'neurotic' woman is though presented as conventionally beautiful, fetishized and eroticized. Euridice can therefore be considered in terms of Nikolaidis's own fantasy and reflection of men's fears of women as castrators, as the female body's fetishization is strictly linked to the male fear of sexual difference and of castration.²² Furthermore, the use of the figure of the woman who ostensibly appears to be beautiful and pure and yet is revealed as inherently evil and corrupt is widespread in patriarchal discourses aiming to highlight woman's evil nature.²³ Yet, although Euridice appears as a neurotic, paranoid and abject woman – that is, according to Julia Kristeva 'what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules' (apud CREED, 1993, p. 42) – perpetuating the misogynistic patriarchal discourse, this representation can also be read as a response to the trauma caused by this very patriarchy, and by dictatorship in this case. Therefore it is evident that there is a contradictory female representation in *Euridice BA 2037*.

As a highly political film, *Euridice BA 2037* criticizes dictatorship, and Euridice arguably represents the victimized Greek citizens (and any citizen of the world experiencing dictatorship). Moreover, Euridice can be even considered to represent Greece under dictatorship as a whole: the fact that Nikolaidis chooses a woman to stand in for the citizens can be read as an allegory for Greece specifically, since 'Greece' (Ellada) is a female name in Greek, and Greece was indeed victimized and enslaved by the Colonels. The victimization of women in films during political periods of oppression is not uncommon in Greek cinema. Referring to the aforementioned films that were sponsored by the Colonels during the dictatorship, Lydia Papadimitriou uses

²² See for example KAPLAN, 1983, p. 23-35.

²³ See for example CREED, 1993, p. 42.

four case studies and argues that the women in the Greek war films created in 1960s and 1970s, during the Junta, are presented both as victims – since their husbands or fiancés are killed or are implied to have been killed in World War II – and as heroes – since they are presented to remain true to the national ideals (PAPADIMITRIOU, 2004, p. 297-308). These women, having lost their partners, obey to the patriarchal discourse by being subservient to men, in order to contribute towards the conservation of the nationalist ideals, and, at the end, are saved when their partners return, concluding with a happy ending.

Papadimitriou claims that during the Military Junta, Greek War films multiplied in number but then disappeared almost completely right after the fall of the dictatorship. According to her, ‘by victimising the woman, and then saving her, patriarchal ideology asserts its superiority over women. By extension, it can also be argued that this expresses the dominant political ideology of the period of the film’s production.’ (PAPADIMITRIOU, 2004, p. 305) These films constituted propaganda for the ideas that the dictatorship desired to pass on to the citizens: the films were a means of showing that the Colonels were there to save Greece, as Papadopoulos’s speech further confirms. As Papadimitriou states, the Colonels viewed themselves as ‘saviours of the nation; of a nation ailing and victimised, acting in the service of its leaders, but ultimately saved through their intervention – like the women in the films.’ (PAPADIMITRIOU, 2004) The saving force that the dictators aimed to portray through the Greek War films of the 1960s and 70s was a kind of help that would only benefit the fascist state.

Unlike these melodramas, Nikolaidis victimizes Euridice, but altogether refuses any benefit of any fascist state. Nikolaidis presents the omnipresent but unseen state as negligent, indifferent and condescending towards its citizens. The state is presented as male and as women’s victimizer, and denies the role of men as saviors. Even in *Euridice BA 2037*, with Orpheus being the epitome of the idea of men as saviors, Euridice refuses to be saved by him. The fact that Euridice chooses to kill Orpheus and that she has started feeling comfortable in her isolation questions her status as a victim. She was initially victimized but she seems to have gradually become a victimizer. Euridice further becomes a symbol for fascist conditions where people are neglected and kept imprisoned,

since, as it is evident through the filmmaker's filmic oeuvre in general, but also in *Euridice BA 2037* in particular, for Nikolaidis fascism can only be connected to the male gender and to patriarchy. At the same time, Euridice finds a voice as the film progresses, and as the spectators are presented with her gaze. She further revolts against the regime, breaking free from its dominant norms, by refusing the help of male heroes and saviors, and by attacking the state from within, getting revenge and castrating Orpheus over and over again due to the circular narration which accommodates the film to continuously run in a loop. However, this happens only within the boundaries of the house she is enslaved in, and thus under the fascist dominance.

From the very beginning of the film, Euridice is presented as a complex character. She is a passionate woman who experiments with her sexuality, and her sexual drives are evident throughout the film as she involves herself in various role-plays. For instance, in one scene she is lying in bed covered under a white sheet. The camera is under the sheet as well, and building on the sense of surveillance, a shadow of an unseen observer's hand, who is thought to be over the bed, is visible on the sheet. The shadow starts stroking her covered figure, and in a parallel editing the film cuts to a shot that shows the shadow of a person appearing on the windows which are covered with newspaper, where Euridice is seen next to the covered with newspapers window. But it is shortly proven that the hand is indeed hers, and that she playacts the existence of someone else in the room. Moreover, the scene of Euridice's and Orpheus's sexual intercourse is presented in a dreamlike sequence through fragmented shots, making it resemble a fantasy. Their sexual intercourse, which alludes to both rape and passionate lovemaking, and which makes the two indistinguishable, takes place in Euridice's house. However, when she grasps the knife and is about to kill Orpheus, they are presented in the house and in a parallel editing at the same time in water while raining, signaling Euridice's forthcoming liberation and her return to the sea, as the sea for Nikolaidis symbolizes freedom, as mentioned earlier.

Orpheus's castration is foretold earlier in the film. In line with Euridice's characterization as hypersexual, she is shown playing and experimenting with dolls. The dolls come alive in Euridice's hands, becoming active performers in the situations that Euridice places them in. The instance that anticipates

Orpheus's killing shows Euridice simulating sexual intercourse between a male and a female doll, with the male doll distinguished from the other by having a penis. The dolls have a voice system with which they articulate 'Do you want to play with me?' and, more frequently, 'Lets hide quickly'. This latter expression underlines the dictatorship's oppressive role and references the Colonel's imposed curfew during the on-going political situation. While the two dolls have sex, the protagonist is fantasizing about herself having sex by imagining herself in the role of the dolls. When she finishes playing this sex game, she aggressively throws the female doll on the floor. She then grabs the male doll and puts the penis in her mouth, tenderly at first but then she abruptly turns violent, bites it off, and keeps it into her mouth. This violent attack on the male doll reveals her mixed feelings regarding her relationship with Orpheus and foretells her ultimate revenge on him and his brutal murder. A later shot in the film shows that not only did she castrate the male doll, but she also burned it with cigarettes, leaving her last cigarette butt on it, as if it were a voodoo doll, while the other dolls continue to look at the 'corpse'.

Male castration during sex can be associated with the idea of the 'vagina dentata', the toothed vagina, (CREED, 1993, p. 105), which is a central trope in the horror film genre. This representation of female genitalia as a trap is found in various myths from around the globe (CREED, 1993, p. 105-106). For instance Wolfgang Lederer writes that

[t]he breaking of the vaginal teeth by the hero, accomplished in the dark and hidden depths of the vagina, is the exact equivalent of the heroic journey into the underworld and the taming of the toothy hell-hound Cerberus by Herakles. Darkness, depth, death and woman – they belong together. (Wolfgang Lederer apud CREED, 1993, p. 106)

Similarly, in Nikolaidis's film, although neither the actual castration nor penetration is explicitly presented, Euridice possesses a 'vagina dentata' with which she castrates Orpheus and confirms patriarchy's fears. Even as Orpheus descended to the underworld to rescue Euridice, he failed to tame her and thus the film confirms Lederer's claim that darkness, depth, death and woman belong together.

The castrating female figure is frequently presented as a threat against the male figure and patriarchy. This fear of castration by the ‘vagina dentata’, according to Creed, can refer to symbolic castration (loss of mother’s body) or literal castration (CREED, 1993, p. 106). Hence, in *Euridice BA 2037*, Nikolaidis projects a version of ‘vagina dentata’ that devours men and represents his fears for castration, as well as to allude to the notion of ‘mother’ and all the Freudian connections of mother and son. However, male castration is viewed as an attack against patriarchy, and also Euridice’s freedom to experiment with her body may be considered to add a feminist undertone that projects ownership of her body. In the scene after Euridice’s metaphorical suicide, a shot of Euridice is framed with her back to the camera, sitting on a table on which she places one leg. The film cuts to a close-up of Euridice’s face that shows her deriving pleasure from something, and then cuts to a shot of a doll that Euridice holds between her legs, pressing its eyes. It becomes evident that Euridice inserting the doll in her vagina, despite this action not being explicitly shown. Blood is also visible running down her thigh. The film then cuts and a parallel montage presents the aforementioned shot of Euridice lying on the floor as if dying. While she inserts and stabs the doll inside her, the lying down figure of Euridice imitates spasms, as if she is being stabbed to death. The image of Euridice bleeding creates connotations of menstrual blood and reinforces Euridice’s abjection. Moreover, this masturbatory and sadomasochistic act negates patriarchy’s presentation of women as fetishized objects and challenges patriarchy by both appearing as abject and by celebrating the independence of her body.

The latter feminist reading of body ownership could be applied in this scene, and the role that Euridice attributes to the dolls so far signify a form of resistance, rebellion and revenge towards the dictatorship through castration and, consequently, towards men. However, the overuse of dolls contradicts this reading and leads to the characterization of this scene as another male fantasy. Dolls are a popular image associated with childhood and traditionally girls’ playtime activities. According to Freud, infants do not recognize boundaries between live and lifelessness objects, and subsequently treat dolls as real people. Freud argues that this inability to distinguish between animate and inanimate objects explains the infantile fear or the uncanny infantile wish for a doll to come

to life. For this reason child's culture in general and dolls in particular, have been widely used in horror films as an innocent façade of violence and crime. (FREUD apud LENNARD, 2012, p. 134) Euridice is shown in the film playing with dolls and expressing herself through doll play, as if she were a child. Moreover, dolls frequently appear to have a voyeuristic gaze that makes it appear as if they are coming to life. The existence of dolls all over the house, from selves to kitchen drawers, infantilize Euridice, and highlight the fascist state's patronizing attitude towards the citizens it diminishes to a child level. Euridice is patronized, as Greece is also patronized by the Colonels, who need to take care of it, as if it was a 'patient in a cast'. (PAPADOPOULOS apud VAN DYCK, 1998).

Conclusion

Euridice BA 2037 was filmed during the Greek Military Junta of 1967-1974 and although it is stripped off place and time, it is directly linked to this specific dictatorship, and confirms that in this film 'history is written to mock the history'. (NIKOLAIDIS, personal archive) Nikolaidis employs mise-en-scène elements, editing and sound in order to comment on the distressing and oppressive nature of the dictatorship that he was experiencing while making the film. Dictatorship, and authoritative regimes in general, are equated to Hell and are even proven to be worse than the Underworld. According to the Orphic myth, Euridice died and resided in the Underworld and the mise-en-scène of the film adds on this idea, as Euridice's house appears as chaotic, clattered and distressful. The sound elements of the film create a second film within the very film; this new film is highly political and can be read only in conjunction to the sounds associated to the Greek Military Junta (as for example, the gunshots, the helicopters and the military marches).

In addition, Euridice is portrayed a victim of the fascism/dictatorship: she is imprisoned, is infantilized, the state has rendered her neurotic, and has had her memory erased, which suits the brainwashing techniques that the Greek dictatorship employed. This representation symbolizes Greece under the military regime, as an enslaved, infantilized victim that needs the Colonels to stand on its feet. Even though Euridice reacts from within the system, killing Orpheus, she is still trapped in fascism; and since the film has a circular narration, ending where it begins, Euridice/Greece will always be trapped in fascism.

References

- CHOULIARAS, C. "Interview with Nestor Poulakos and Yannis Dirakis". *SevenArt*, 11 September 2011. <http://www.sevenart.gr/newsdetail.php?catid=4&id=1012>, Viewed 19 Sept. 2011.
- CREED, B. *The Monstrous-Feminine: film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- DEMOPOULOS, M. 'Neo Ema Kyla stis Fleves tou Ellinikou Cinema'/'New Blood Runs in the Veins of Greek Cinema'. *Cinema*, n. 219, p. 52, 2011.
- FOTIOU, M. "Unpopular Pop Culture: Nikolaidis's 'Necrophilic' Diptych *Those Who Loved A Corpse*". In. FOTIOU, M.; KAZAKOPOULOU, T. (eds.). *Contemporary Greek Film Cultures: from 1990s to the present*. Oxford: Peter Lang, (forthcoming).
- KAPLAN, E. A. 'Is the Gaze Male?'. In. KAPLAN, E. A. (ed). *Women and Film: both sides of the camera*. New York and London: Methuen, 1983, p. 23-35.
- KARALIS, V. *A History of Greek Cinema*. London: Continuum, 2012.
- KYMNIONIS, S. "Consent and Disagreement in Greek Cinema during the period of the Regime of the Colonels: the Political Stance of the Films "Shake Hands and Make up" and "Those who Spoke with Death""/"Synenesi ke Diafonia ston Elliniko Kinimatografo kata tin Periodo tis Diktatorias ton Syntagmatarchon: Oi Politikes Stasis ton Tainion "Doste Ta Cheria" ke "Afti pou Milisan me to Thanato". *Utopia*, n. 47, p. 89-102, nov. – dec. 2001.
- LENNARD, D. W. "All Fun and Games...: Children's Culture in the Horror Film, from *Deep Red* (1975) to *Child's Play* (1988)". *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*. v. 26, n.1, 2012.
- NIKOLAIDIS, N. "Euridice BA 2037". *Cinemythologia/Cinemythology*. Personal archive.
- _____. "Interview with Yannis Soldatos". <https://www.youtube.com/watch?v=vXdjusl0xr0>, Viewed 16 Jun. 2014.
- PANOUSOPOULOS, G. "Interview". *Directing Hell* (Christos Chouliaras, 2011).
- PAPADIMITRIOU, L. "Greek War Film as Melodrama: women, female stars and the Nation as victim". TASKER, Y. (ed). *Action and Adventure Film*. New York: Routledge, 2004, p. 297-308.
- POLLIS, A. "Greek National Identity: Religious Minorities, Rights, and European Norms". *Journal of Modern Greek Studies*. v. 10, n. 2, p. 171-195, 1992.
- ROSE, S. "Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek cinema". *The Guardian*, 27 August 2011. <http://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>, Viewed 20 Sept. 2014.
- TSITSOPOULOU, V. "Greekness, Gender Stereotypes, and the Hollywood Musical in Jules Dassin's *Never on Sunday*". *Journal of Modern Greek Studies*. v. 8, n. 1, p. 79-93, 2000.

TZIOVAS, D. "Ellinikotita & Genia tou '30'/'Greekness & '30s Generation". *Cogito*, n. 6, p. 6-9, 2007.

VAN DYCK, K. *Kassandra and the Censors: Greek poetry since 1967*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1998.

**RESISTÊNCIA COMO MARGINALIDADE
DESCENTRADA E O FILME ETNOGRÁFICO COMO
ESCRITA PERFORMATIVA ENTRE O ARQUIVO
E O REPERTÓRIO [SOBRE O FILME *ESTADO DE
EXCEPÇÃO. CITAC: UM PROJECTO ETNO-HISTÓRICO*
(1956-1978)]¹**

Ricardo Seça Salgado²



Figura 1. Capa do filme *Estado de Excepção*, © Whatever

1 *Estado de Excepção. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)*. Direção e Realização: Ricardo Seça Salgado. Coimbra: projecto BUH!, 2007. 85 min. <https://www.youtube.com/watch?v=kPnFpvBm9dw>. Último acesso 16/07/2016.

2 Ricardo Seça Salgado é antropólogo e performer de formação. Investigador integrado do CRIA-UM, realiza um pós-doutoramento com bolsa da FCT, em Portugal. Doutorado em Antropologia da Educação (2012) no IUL-ISCTE (*Visiting Scholar* na NYU, 2009). É diretor artístico do projecto BUH! onde realiza as suas performances interdisciplinares. E-mail: ricardoseica@gmail.com

Este artigo é um guia analítico e metodológico do contexto que motiva o filme *Estado de Exceção. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)*, realizado no seio de uma investigação etnográfica feita ao grupo de teatro universitário, o *Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC)*, em Portugal. O filme tornou-se expressão e ferramenta metodológica da etnografia ao passado deste grupo de teatro numa investigação que, entre outros, tem por objetivo pesquisar e expressar os elementos socioculturais que contribuem para a produção do *ethos* ou dos aspetos afetivos do temperamento de ser citaquiano, de ter pertencido a uma geração do grupo.

O artigo está dividido em três partes. Em primeiro lugar desenhámos o contexto da etnografia, a forma como o grupo de teatro universitário que é o CITAC resiste à ditadura do Estado Novo (1933-1974), experimentando procedimentos vanguardistas ao nível do teatro e constituindo-se como uma exceção que resiste ao “estado de exceção” (AGAMBEN, 2005) que Portugal viveu e hoje herda. No território da marginalidade e através do teatro, as produções do grupo subvertem a censura, criativamente resistindo através de outras lógicas que são geradas pelo texto performativo (SCHECHNER, 2006) dos espetáculos, e que a censura não tem como perceber. Assim se produzem epistemologias paralelas à censura, transcrições ocultas (SCOTT, 1990) que o grupo produz e dissemina na arena pública para além da ação dos espetáculos. Em segundo lugar, expomos a metodologia que conduziu o processo criativo e etnográfico para a realização do filme. Aborda-se a estratégia metodológica e o tipo de entrevistas realizadas, a emergência dos dados em informação no jogo metodológico de manuseio de dados entre o arquivo e o repertório (TAYLOR, 2007), e a forma como o filme edita a dialogia do encontro que a escrita performativa (PHELAN, 1998; POLLOCK, 1998) também propõe.

Finalmente, em terceiro lugar, analisa-se o que o filme visa comunicar, a expressão do *ethos* do CITAC, grupo que se constitui como operador simbólico produzindo práticas que se jogam na experimentação teatral e no drama social. As práticas artísticas inovadoras, ao nível do jogo ou exercícios que compõem seus procedimentos, transportam consigo a possibilidade de inversão, de subversão, de desvio, de possibilidade *nonsense*. É essa possibilidade de experimentação que o jogo dramático exercita, entre as regras que ele obriga

e, no fluxo, a predisposição de quebrar ou reinventar essas mesmas regras. Na atitude crítica do exercício de ler, agir e compor sobre um texto dramático e sobre o contexto que o motiva encenar, através de um texto performativo e por via de um questionamento da vida, permite-se a produção de espetáculos subversivos que escapam ao jugo ou domínio da censura: que escapam ao poder constituído numa “relação de exceção” (AGAMBEN, 2005). Porque a ação dos elementos do grupo se situa para além da lógica que define a escuta possível da opressão, ensaiam formas alternativas de resistência, aquilo a que chamaremos de marginalidade descentrada, como uma resistência criativa que acaba por ser a âncora do *ethos* do grupo e que recusa o centro do poder soberano que sobre os elementos do grupo oprime. Também novas formas de resistência foram ensaiadas na rua, durante as crises académicas, revelando uma postura política radical dos elementos do grupo. E assim, o CITAC torna-se uma janela que traduz a possibilidade de emancipação por via de uma resistência criativa que ultrapassa a lógica da opressão de um regime altamente policial.

CITAC: uma resistência de exceção perante o estado de exceção

Os dados etnográficos decorrem de um estudo etno-histórico sobre um grupo de teatro universitário português, em Coimbra. O CITAC é um grupo de teatro universitário, organismo autónomo de uma centenária associação de estudantes (nascida em 1887) – a Associação Académica de Coimbra (AAC), numa das mais antigas universidades da Europa ainda em funcionamento (desde 1290). Nascido em 1956 com o objetivo de fazer dramaturgia moderna, o CITAC aparece como uma alternativa ao panorama geral do teatro nacional, caracterizado por uma dinâmica muito pobre. Em Coimbra, é alternativa ao teatro desenvolvido pelo *Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra* (TEUC), um dos grupos de teatro universitário mais antigos da Europa, então dirigido pelo professor Paulo Quintela, com reputação no país e que assenta o seu teatro no formalismo teatral da dramaturgia clássica.

Com o objetivo primordial de criar novos e mais informados espectadores, paralelamente aos espetáculos teatrais que faz, nestas primeiras gerações, o grupo organiza conferências, Ciclos de Teatro (com as companhias de teatro mais importantes do país) e edita um *Boletim de Teatro* sazonalmente,

onde se discutem as novas tendências de teatro mundiais. Gradualmente progrediu na qualidade das suas apresentações, apostando anualmente num encenador (várias vezes estrangeiro) que promovia um curso de teatro e/ou dirigia as encenações. Estes encenadores traziam com eles as tendências socioculturais mundiais, ensinando novas metodologias teatrais, então contemporâneas. O ambiente ideológico que se vivia era o da emergência de uma contracultura, uma juventude que procurava outros valores da cultura e da cidadania, sob o nevoeiro repressor da ditadura. Afirmando-se pela diferença, desde cedo que o grupo adquire uma rotatividade dos seus membros decorrente da dinâmica do calendário escolar na Universidade, o que faz do grupo um *work in progress* de diferentes gerações que acumulativamente o tem constituído até hoje. Cada geração permanece no grupo durante, em média, três anos. Antes de se desmembrar tem de criar condições para outra geração emergir, o que é feito através de um curso de iniciação ao teatro que se realiza bianualmente.

Ao longo da sua história, podemos configurar grande parte do reportório do grupo no seio do experimentalismo teatral, explorando novas formas de fazer teatro, decorrente do estilo de cada encenador e da sua abordagem ao teatro em cada época. Com António Pedro, Luís de Lima, Carlos Avilez, Víctor García, Ricardo Salvat, ou Juan Carlos Uviedo, fazem um teatro de absoluta contemporaneidade em Portugal, durante toda a década de sessenta do século XX. Ao produzirem obras que quebram os formalismos técnicos vigentes, ao pesquisarem novas formas e modos de fazer teatro no interior dos processos experimentais de então, o CITAC praticava o *modus operandis* das vanguardas artísticas em regime de formação, jogando nos limites das convenções teatrais então instituídas.

Desde 1956 em que o CITAC nasceu até 1974, data da revolução democrática em Portugal, viveu-se debaixo de um governo ditatorial, ou governo de partido único, conservador e crescentemente policial, o Estado Novo. Era um estado de exceção (AGAMBEN, 1998; 2005). No seu sentido jurídico, ele designa a capacidade de se poderem suspender os direitos constitucionais mais elementares aos cidadãos, através de medidas excepcionais, se disso o sistema político depender para perdurar. Em qualquer democracia, o estado de exceção não é propriamente uma ditadura mas reproduz os seus traços, na medida em que é

um espaço desprovido de lei, uma zona de anomia ainda assim, previsto pela própria lei, mas que se configura como um artifício antidemocrático. É a suspensão da lei com vista à defesa da própria lei, um mecanismo essencialmente extrajurídico de proteção da ordem jurídica, uma suspensão provisória do regime democrático com objetivo de se salvar a própria democracia, a supressão dos direitos individuais (ironicamente) como forma de garantir a cidadania, ou um instrumento de intervenção económica no mercado para garantir a liberdade de mercado (AGAMBEN, 1998; 2005). Trata-se de uma força da lei num espaço de indefinição, de produção de um não-lugar performativo absoluto (SALGADO, 2013a), aquilo que Agamben (1998) denomina de *vida nua*.

O que Agamben descodifica é que o estado de exceção emana da própria génese do Estado Moderno, tendo sido inaugurado pela subversão à ordem estabelecida (1789, em França), resultando de um ato de resistência e de violência contra a lei soberana. Assim, como argumenta, o novo regime foi simultaneamente constituinte e constituído, um resíduo do poder soberano permanece na democracia. Suspendendo-se a norma, dá-se lugar à força da lei que se dissemina, de seguida, em múltiplas micro-leis que reproduzem a relação de exceção, determinando uma exclusão que tende sempre a tornar-se norma (e aqui, Agamben acompanha o que Walter Benjamin já havia sugerido). Leis que foram formuladas como exceção, afetando os direitos das pessoas, passam a ser dado adquirido na vida social. Observamos este mecanismo a acontecer no governo das democracias capitalistas em múltiplos domínios da organização social.

Quando nasce o CITAC em 1956, o estado de exceção caracteriza o regime ditatorial português, já numa fase muito avançada da normalização das exceções: as privações à liberdade, a guerra colonial (1961 a 1975), o fechamento ao mundo, a censura às ideias e aos atos mais caricatos que se possa imaginar, sempre com vista à proteção da unidade do governo nacional, sempre com eleições de partido único a acontecer, mascarando a opressão desde 1933. Era este ambiente que formava os jovens que passaram pelo CITAC, momento transformador para a maioria deles e delas.

No teatro, a vigilância era feita através da censura que tinha dois momentos: primeiro, para apresentar um espetáculo, ter-se-ia de mostrar o texto dramático escrito. Entre muitos, Brecht foi proibido, mesmo que em 1969, du-

rante a crise académica, o CITAC tenha feito alguns espetáculos a partir deste autor, dirigidos por Ricardo Salvat. Em segundo lugar, no fim do processo de criação teatral, o ensaio geral era assistido por censores, os “corvos negros” como alguns lhes gostavam de chamar. Não eram propriamente pessoas ligadas à cultura, seriam antes “coronéis” ou outros oficiais militarizados. Não estavam lá, portanto, para apreciar e interpretar por via de critérios estéticos, mas antes, por critérios morais e políticos, numa lógica própria da opressão, de inventariar possibilidades de afronta ao regime. Sem um destes procedimentos não se poderia estreitar. Em qualquer um destes momentos, os censores poderiam cortar fragmentos, cenas inteiras ou, mesmo, todo o espetáculo. Fazer peças teatrais com tamanha vigilância ou possíveis repercussões individuais poder-se-ia tornar perigoso, pois havia uma autêntica “tropa civil” de informadores que denunciavam sempre que testemunhavam afrontas ao regime. A censura contribuiu, contudo, para uma certa consciência política dos elementos do CITAC. Foi, aliás, como o filme procura transparecer, muitas vezes contornada pelo grupo de variadíssimas formas, mas já lá chegaremos.

Se para Giorgio Agamben, o estado de exceção encerra um procedimento em que tendencialmente a exceção se torna regra, perpetuando a opressão, o que aqui se sugere é que também a resistência composta pelos elementos do CITAC, no território da marginalidade, entre a arte e a vida, subverte a lógica da censura do poder opressor. Como veremos, descentrando-se dessa lógica que os oprime, subvertem a própria censura que deixa de ter como censurar. Porque perdura desde o início do grupo até às últimas gerações, no CITAC, a resistência como exceção inverte o mecanismo do estado de exceção, tornando-se igualmente a regra, embora por via da resistência, e fazendo do grupo uma janela aberta para o mundo.

O filme etnográfico como escrita performativa entre o arquivo e o repertório

O filme constitui-se como expressão da etnografia realizada ao passado do CITAC, impondo uma metodologia que é sempre uma prática situada, trabalhando entre o arquivo e o repertório (TAYLOR, 2007), com repercussões nos papéis que a *persona* do investigador-realizador constrói durante a etno-

grafia como ação. Para fazer o filme foi preciso reconstituir a história do grupo quase do zero. O arquivo estava lá, mas calado e completamente desorganizado. Mesmo apesar de, à época, ter sido editado a recente edição de um livro comemorativo dos 50 anos do CITAC (2006), apenas se tinha vasculhado o básico. E o arquivo apenas fala perante o propósito de quem o usa. Se o arquivo responde ou elucida uma questão ou dimensão da pesquisa por via do aparecimento de algum documento válido ele, nesse instante, está igualmente a ocultar tudo o resto. Por outro lado, é preciso estar atento e preparado para não rejeitar levemente um qualquer documento. Simples papéis escritos à mão no meio de cartas oficiais podem ser um dado surpreendentemente rico em informação. Trabalhar o arquivo é, portanto, transformar dados em informação.

Durante o processo de trabalho, lidar com o arquivo ou com o repertório implica uma ginástica por vezes invulgar de estratégias metodológicas, dada a potencialidade de fazer emergir novas relações, extensões, e tipos de envolvimento entre investigador e investigado. Por outro lado, entre o arquivo e o repertório, melhor se dá conta da construção dos factos do passado. Aqui, a multivocalidade é importante, como forma de superar os conflitos existentes, por exemplo, na forma como uma geração olha o trabalho da geração seguinte, marcada por diferentes interpretações. Se fosse a uma só voz, perder-se-ia essa tensão. Mas também obrigou à pesquisa no arquivo de informação que completasse hiatos produzidos, ampliando a vida de alguns documentos.

Vejamos, o arquivo refere-se ao lugar onde se guardam os registos, o edifício público. Mas etimologicamente, de *arche*, significa igualmente o início, o primeiro lugar, o governo. Portanto, o arquivo é um potencial de conhecimento, detém poder (TAYLOR, 2007). Segundo a autora, a memória do arquivo trabalha à distância (tempo e espaço), aquilo que o investigador procura recuperar, e reexaminar. O arquivo é sempre mediado. O que torna um objeto em arquivo é o processo pelo qual ele é selecionado e analisado, e que deve ser sempre contextualizado historicamente, nas suas várias dimensões políticas, sociais, económicas, afetivas. Há uma separação entre a fonte de conhecimento que o arquivo detém e que o investigador comenta. Quer dizer, o arquivo está, de certa forma, imune à alteridade. O que muda ao longo do tempo é o valor, a relevância, o significado do arquivo, os elementos que o constituem e

a sua capacidade em produzir conexões parciais com a investigação. Também um texto dramático permanece inalterado, já as encenações que se fazem dele variam sempre, sugere Taylor (2007).

O arquivo, de certa forma, orienta o desenho da investigação. Ele em vários aspetos é mudo. Se não existe uma legenda numa fotografia de um espetáculo dificilmente se consegue identificar o espetáculo. Pode-se ter a sorte de haver uma notícia de um periódico ou um programa que de alguma maneira dê pistas. De qualquer forma, uma fotografia de uma performance estabelece uma relação ontológica entre a performance e o documento. Cria a ilusão de uma correspondência exata entre o significante e o significado. Uma fotografia de época transporta-nos imediatamente para o passado, dando-nos uma imediação, uma contiguidade existencial de uma vida, da experiência de viver numa determinada época histórica. A imagética adensa-se. Mas quando relacionada com o repertório, facilmente se acorda uma “entidade orgânica” que a performance ou momento completava e que o objeto fotográfico apenas projetava, expandindo-se a informação. Seja com considerações do propósito estético subjacente a um espetáculo, ou sobre os processos teatrais, seja da ideologia ou modo como se pensava o mundo politicamente, ou como se agia concretamente perante adversidades, os dados transformam-se em informação. E se o repertório alimenta o arquivo, este está sempre a eliciar o repertório, sempre a solicitar conversa com os interlocutores, para sustentar a sucessão de factos e ir compreendendo as marcas identitárias que, no filme, conduziram à percepção da existência de um *ethos* de grupo. O jogo de manuseio de informação entre o arquivo e o repertório pede uma vigilância em alerta permanente. A qualidade da etnografia ao passado requer mesmo a procura de uma fluidez e uma constante contaminação entre os dois.

O repertório representa a memória das performances incorporadas, pertencentes ao domínio do fazer, um conhecimento que implica presença, alguém que viveu algo irreproduzível, o território onde a experiência acontece. Relaciona-se igualmente com o modo de funcionar da memória de cada proponente e do seu modo de estar e ser no mundo. Como nos diz Taylor (2007), o repertório mantém e transforma as “coreografias de significado”. Possibilita à agência individual encontrar criativamente no encontro etnográfico novos modos de jogar

e combina processos de objetivação desse conhecimento incorporado, em que o interlocutor se expande. Há sempre um espaço de interpretação nas pessoas que participam na produção e reprodução do conhecimento “estando lá”, sendo e fazendo parte da transmissão, por entre os seletivos processos de memória que refletem as posições que tomaram em cada situação, que os situam na coreografia de significado que Taylor fala. Naturalmente que o repertório acrescenta à informação do arquivo essa fenomenologia dos eventos que o grupo criou, das várias dimensões teatrais das peças produzidas ao envolvimento em dramas sociais no âmbito do movimento associativo. Revela o modo como a experiência dos interlocutores se conecta com as questões mais amplas na sua dimensão afetiva, cognitiva, racional, integrando as várias dimensões que a vida comporta, permitindo facilmente o jogo entre escalas de análise.

Para Daniel Miller (2007), os mesmos conceitos operatórios e categorias sociais podem ser metodologicamente usados para estudar uma pessoa ou o contexto mais amplo em que se insere, a sociedade. Há uma lógica, uma cosmologia, uma “sociedade autónoma” em cada indivíduo, expressão de um *habitus* que lhe é peculiar mas que traduz um determinado contexto social e histórico. Os dados biográficos de uma escala micro podem caracterizar uma escala macro, permitindo, por isso, um jogo metodológico entre as diferentes escalas de análise.

Entre a perspetiva de baixo para cima e a de cima para baixo, para estudar o indivíduo (que é estudar a sociedade), as tecnologias de objetivação (LAMBECK, 1993) – e é a objetivação que permite que o conhecimento incorporado seja perceptível pelos outros –, constituem o elo teórico que fazem da prática etnográfica a génese da produção de modelos de análise. Assim, Miller (2007) propõe-nos duas dimensões de análise que, metodologicamente, o etnógrafo terá que identificar. Por um lado, uma dimensão vertical que corresponde ao que os interlocutores, agora “agentes totais”, enquanto pessoa, informam e fundamentam numa ordem ancestral existente, a história da pessoa e do seu habitat de significado (SALGADO, 2013a), o *background* sociocultural, a geração a que pertenceu, o seu papel e a sua visão do grupo, etc., e que cabe à análise detetar a sua referencialidade. São estas objetivações dos sujeitos sociais/culturais em análise, que nos conduzem, por analogia, ao estado do mundo na sua visão macro. Por outro lado, deve-se ter em conta, para todos

os casos etnográficos, uma dimensão horizontal, um campo da vida, “estético”, produtor do *habitus* (BOURDIEU, 2005), ou o contexto homólogo interveniente que justifica determinada ocorrência sociocultural coerente, influente na identidade, como viável e produtora de sentido, e que traduz o que aqui nos referimos como o *ethos* de ser citaquiano. A dimensão de análise vertical apresenta-se como complementar à horizontal. É justamente neste cruzamento que, segundo Miller, se determina, hoje, a produção da identidade.

Inspirado no conceito de configuração de Ruth Benedict (1960), Gregory Bateson (2006) define *ethos* como a “expressão de *um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos*” (BATESON, 2006, p. 169, *itálicos originais*). São traços do carácter, é o jeito, a ênfase emocional. Geertz (1993) diria igualmente, o tom, o seu estilo moral e estético, a sua disposição, no fundo, a atitude subjacente em relação a ele mesmo e à visão do mundo que a sua vida reflete. O *ethos* refere as atitudes emocionais que configuram os sentimentos em relação ao resto do mundo de que se faz parte, uma atitude definida sobre a realidade e que se constitui como um fator real na determinação da sua conduta. Desta forma, seguindo Bateson, as funções afetivas do comportamento são como a “expressão do *ethos* no comportamento” (BATESON, 2006, p. 169). Na sua relação dinâmica e integrada com o *eidós* – que refere uma padronização dos aspetos cognitivos da personalidade dos indivíduos no mundo – o espaço do *ethos* referencia, pois, um temperamento, um padrão afetivo, um espírito característico, uma tônica predominante dos sentimentos de uma determinada comunidade de práticas (LAVE e WENGER, 2009), de uma cultura específica, constituindo, para Bateson, uma perspetiva supracultural. O *ethos* é uma característica de pequenos grupos segregados. “Na verdade, quando afirmamos que a tradição está ‘viva’, o que queremos dizer é simplesmente que ela mantém sua conexão com um *ethos* persistente” (BATESON, 2006, p. 172). Assim, há uma organização das emoções e dos instintos que é produzida no habitat de significado de cada um, no quotidiano, mas que só é passível de ser atribuída tomando a análise cultural no seu todo. É justamente essa a tarefa que se procurou consumir com o filme, a de empreender, pesquisando os elementos socioculturais que contribuem para a produção e reprodução de um *ethos* próprio no interior do

grupo de teatro que é o CITAC, ou a configuração de um enquadramento que pesquisa os aspetos afetivos do temperamento de ser citaquiano.

No encontro etnográfico que o repertório implica entra a lógica dos diferentes campos de ação e a experiência incorporada historicamente determinada, que cria uma ética e uma estética de determinada geração histórica. Se o arquivo carece de interpretação, o repertório é já (meta)interpretativo à nascença. Devemos “saber ler” os tipos de comportamento de determinado entrevistado que é já por si reflexivo, e depois saber projetar para a edição do filme essas diferentes camadas de possível emergência de informação. A conversa com sujeitos de várias gerações de citaquianos, respondendo e abordando as mesmas questões, permitiu percebermos várias semelhanças e relações de contiguidade de uma identidade mais ampla, para os vários períodos históricos, a tal perspetiva vertical de que Miller fala. No contexto de uma ditadura e ao longo dos tempos revelam-se a experimentação de novas formas de fazer e pensar o teatro, e de novas formas de resistência criativa que por via do jogo dramático o grupo realiza no palco e na rua.

Tendo em conta que os interlocutores do período em causa são na sua grande maioria pessoas letradas, com curso superior e carreiras mais ou menos de sucesso, contactou-se previamente cada pessoa a entrevistar, explicando a investigação, e informando concretamente sobre o projeto e o que se pretendia. Sendo a memória seletiva, pretendeu-se com isto que fizessem um exercício de memória sobre o passado, pedindo documentos e pequenas histórias do tempo em que frequentaram o CITAC (entre o contacto e a entrevista foram dadas umas semanas). Foi importante esse tempo que mediou a proposta de entrar no projeto e o dia da entrevista. Houve um período de preparação e de maturação de ideias, procurando sempre tirar partido do arquivo em eliciar ou induzir informação do repertório. No dia da gravação da entrevista (para as 19 pessoas formalmente entrevistadas para o filme), os interlocutores tinham já em mente uma pré-imaginação construída. Também vários documentos, fotografias, filmes, foram obtidos desta forma. Penso também que é aparente o entrave da câmara à pesquisa etnográfica, no sentido de diminuir a qualidade do encontro. Pelo contrário, no contexto em causa, a câmara permitiu adensar o encontro etnográfico, bem como a construção da performance reflexiva dos

entrevistados, na medida em que todos sentiram a responsabilidade de traduzir uma experiência que não foi só sua, que marcou toda uma geração.

Na entrevista, foi pedido aos entrevistados que procurassem, mais do que construir uma interpretação conceptual dos factos históricos que se queriam ver abordados, privilegiar antes os exemplos práticos e mundanos, capazes de traduzir a realidade sociocultural da experiência do vivido, do repertório. Pretendia-se privilegiar a tradução da experiência vivida em cada época, mais do que dar uma história geral tal como a lemos nos historiadores. No filme, deixaríamos espaço para ser o público, através dos exemplos e das histórias contadas, a interpretar e a reconstruir ou capturar as lógicas de sentido do que é pertencer ao grupo.

As entrevistas pretendem, à escala do CITAC, perceber o tipo de experiências teatrais, dos processos aos espetáculos, e reconstituir a história do grupo e da sua ação junto da comunidade envolvente – tudo aquilo que a constitui e caracteriza como uma comunidade que se imagina. No fundo, pretendiam dar conta da prática de um *ethos* que fazia dos entrevistados herdeiros de uma memória que se fez incorporar na vida de todos, informando-a e constituindo-a enquanto pessoa. Por entre a entrevista estruturada (que se veio a mostrar muito útil para o trabalho de edição), a conversa procurava as referências a variados níveis da cultura expressiva da época, as correntes de teatro que estudavam, os livros que liam, a música que se ouvia, os filmes que passavam, a moda dos homens e das mulheres, os padrões de comportamento, o confronto de diferentes ideologias, etc.; mas também do tipo de linguagem usada, até aos princípios norteadores das pessoas em situações de conflito no grupo (por exemplo, a saída inusitada de um encenador por expulsão policial durante a ditadura); ou ainda do tipo de envolvimento com a comunidade, quer pelas peças que se decidia realizar em determinado contexto e o enquadramento da receção que essas peças iriam ter junto do público da época, quer pelos diferentes modelos e formas de teatro ensaiadas e pela relação entre a dramaturgia produzida e a visão que se quer para o mundo. São posições estéticas (das produções teatrais realizadas) e políticas (das posições tomadas nesse momento da sua vida e que se projeta para a envolvência no ativismo estudantil).

Emergia, aqui, a relação do grupo na vida associativa, do que era e é ser um jovem estudante, o envolvimento nos movimentos estudantis, a vida

na cidade e o tipo de sociabilidades estabelecidas, nem sempre consensuais. Sobretudo através do cruzamento da história dos movimentos estudantis, percebeu-se a necessidade de construir uma amostra que englobasse os vários momentos, para que melhor os entendêssemos. Assim, por via do arquivo, sinalizam-se vários momentos históricos fundamentais para a formulação de uma periodização das entrevistas, a começar pela publicação do decreto-lei n.º 40.900, de 12 Dezembro de 1956. Este decreto feito pelo regime passa a regular as atividades circum-escolares (ou extracurriculares), limitando a democracia do associativismo estudantil. A lei (que esteve muito tempo para ser promulgada) reproduz a relação de exceção passível de se tornar regra e vai estar na causa de toda a luta do movimento estudantil dos anos sessenta. Dois anos depois há as eleições presidenciais de Humberto Delgado (1958) que configuram uma janela de oportunidade para enfrentar o regime mas que sai furada. Depois veem as crises académicas: a de 1962 em que houve convulsões e estudantes foram presos; a de 1965, uma crise silenciada mas que em Coimbra quase estourou; e finalmente, a crise derradeira de 1969, em que houve uma massiva greve geral aos exames e a cidade fica em estado sítio, com convulsões e polícia militar na rua. Finalmente, o fechamento do CITAC pela PIDE-DGS, a polícia de segurança nacional, em 1970 e a reabertura do CITAC em 1974, depois da revolução democrática, mostram-se os períodos mais agitados em que mais visivelmente se percebem as transformações do mundo e as visões que estes estudantes imaginam para ele. Logo que finda o PREC – Processo Revolucionário em Curso, há uma estabilização do modelo de funcionamento do grupo tal como o conhecemos hoje e do processo democrático, fechando aqui o filme.

As razões que conduziram à realização do filme que retrata estas duas décadas da vida do CITAC aconteceram no seio da geração de 2006 que dirigia então o grupo. Impulsionado pelo convite da AAC no sentido do grupo participar na comemoração dos *120 anos da Associação Académica de Coimbra*, pelo facto de também ser performer, de ter pertencido a uma geração do grupo, e de o estar a estudar, foi o gatilho para ser convidado em realizar um espetáculo teatral com a nova geração sobre toda essa história. Ativava-se, então, um processo de etnoteatro (SALGADO, 2013 b).

O papel do investigador-antropólogo que ora participava como observador, ora como completo participante, nas oficinas do curso de iniciação ao teatro que a nova geração realizava, de repente, passava para o papel de investigador-encenador de um espetáculo teatral com os interlocutores da sua etnografia. Como já pensava fazer um filme, e já fazia tempo que recolhia informação do arquivo, decidi juntar o processo de construção de um espetáculo teatral à realização de um filme em que os atores seriam igualmente testemunhas do processo de investigação. Foi neste contexto que a *persona* do antropólogo acumula a do papel de investigador-realizador de um filme etnográfico sobre a história do grupo, no interior da metodologia empregue na etnografia como ação. Ativou um sentido de comunidade imaginada nos interlocutores e reativou em mim, novamente, um sentido de pertença, interferindo no imaginário que o grupo produz de si mesmo, entre os consensos e o conflito das ideias diferenciadas sobre o que significa pertencer ao grupo ou, por outras palavras, que “país é esse o CITAC” que se delineia na multivocalidade de discursos, “dentro de” e “em” diferentes gerações?

Acabámos por realizar as entrevistas aos (ex)citauquianos com a participação dos elementos da nova geração, sedimentando a ideia da coparticipação na etnografia, em que o filme, ele próprio, se torna simultaneamente, expressão e ferramenta metodológica. Havendo *a priori* essa incorporação, essa dimensão cultural do que é ser do grupo, toda a experiência incorporada fez com que a participação no filme partisse já de um conhecimento implícito, de não existir propriamente um “outro”, e de que portanto, entrevistador e entrevistado, partiam já de um plano de sentido comum, porque partilhado. Como a coprodução envolveu desde logo o CITAC, o filme constituía-se também como mais um projeto do grupo que convocava agora os antigos para a participação na construção de um novo projeto do coletivo. Desta vez, iriam representar-se a si próprios no filme.

Pretendia-se incutir um espírito na entrevista que emanasse o sentido de ser e estar no CITAC, que proviesse da energia de partilha dessa identidade, apesar da especificidade de cada geração. E nesse sentido, sempre que possível, a estruturação da entrevista perdia, de certa forma, a sua formalidade tradicional, procurando-se transformá-la mais numa conversa agradável e informal, a

partir do discurso previamente pensado por cada interlocutor, do jogo do diálogo sobre os temas abordados, e tomando partido do facto de por vezes haver público (os citaquianos da nova geração) e todos na sala partilharem a mesma “comunidade moral”, transformando a entrevista numa experiência partilhada no seio de uma espécie de *communitas* (TURNER, 1992). Aconteceu mesmo, a comoção ou a revelação de factos que de alguma forma comprometeriam o interlocutor na esfera pública, obrigando a posteriormente salvaguardar as identidades desses interlocutores.

Estudando o passado, lidamos com construções de construções que aconteceram. O método torna-se sujeito e o sujeito torna-se método, uma vez que a própria natureza da investigação se torna objeto de preocupação. Dos entrevistados, interessam as suas construções reflexivas, e os modelos reflexivos dos procedimentos empregues para dar conta dessas construções. Com a informação do arquivo que se pode ativar em qualquer momento de uma entrevista, o interlocutor integra energias e sensações que não podem ser negligenciadas pelo investigador, são a matéria da experiência incorporada do encontro etnográfico, dão pistas para chegar ao que o antropólogo minuciosamente pretende capturar. O repertório é justamente a memória dessa experiência que se objetiva outra vez no seio de um encontro. Essa memória, de repente, expande-se, ao emergir intimamente relacionada com as imagens, máquinas eficazes de eliciar informação e que frequentemente fizemos os interlocutores apoiarem-se.

A dimensão performativa e criativa da entrevista cria um dispositivo de arranjo do mundo, nas suas múltiplas dimensões. Neste sentido, a entrevista é um texto performativo, reflexivo e dialógico (DENZIN, 2001) que procura a sinceridade nos pontos de vista, a revivência momentânea do fluxo da experiência, compondo-se de partes que constroem o significado da vida quotidiana; de partes reflexivas e críticas em que se analisa a realidade e se tomam posições políticas, éticas, e afetivas, quer por via dos espetáculos teatrais, quer dos atos e opções individuais de cada elemento em relação à vida, quer ainda de uma poética particular pelo facto de estarem a fazer uma performance de si próprio. Na perspetiva do filme, os interlocutores foram performers que se performavam a si mesmo, *personae* de um filme que era igualmente o da sua vida.

A escrita performativa (PHELAN, 1998; POLLOCK, 1998) é uma escrita que se expressa simultaneamente a si própria e a partir do que a motivou. É o que faz a escrita falar como escrita, algo que implica a desconstrução das formações discursivas. Em vez de ser a descrição de um evento performativo como “representação direta”, esta escrita apodera-se novamente da força afetiva do evento performativo. Ela dirige-se a si própria e às cenas que a motivaram, recriando aquilo que descreve, tal como pode acontecer num filme etnográfico. Pollock (1998) sugere que a escrita performativa toma forma no território em que está localizado e que simultaneamente marca, determina, transforma. Segundo a autora, a escrita performativa evoca mundos que de outro modo eram intangíveis, inlocalizáveis, mundos da memória, do prazer, da sensação, da imaginação, do afeto. Tende a favorecer as capacidades generativas e lúdicas da capacidade da linguagem e dos encontros da linguagem (o autor e os temas abordados; o autor e o leitor; o leitor e os temas projetados), numa produção conjunta de significado. Não descreve como no sentido tradicional um evento ou processo verificado objetivamente. Usa a linguagem como a pintura para criar o que é mais ou menos evidente, uma versão do que foi, ou do que é. Conduz o leitor-espectador para uma imediação projetada (mimeticamente) que nunca esquece a sua genealogia na performance. Ela move-se e opera também através da escrita científica, move-se além, numa fluidez e contingência, imprevisível, características igualmente da experiência performada, do que o repertório, afinal, representa. O escritor e o mundo dos corpos interligam-se na escrita evocativa, numa co-performance íntima da linguagem e da experiência. Pollock diz ainda que é uma escrita reflexiva, questiona a estabilidade dos significados porque reconhece que eles são ideologicamente constituídos. E é metonímica, e na exposição metonímica, na sua própria materialidade, a escrita sublinha a diferença de um fenómeno baseado no impresso, no corpóreo, no afetivo. Ironicamente, a escrita metonímica evoca uma presença do que não está, elaborando aquilo que está. E fá-lo de uma forma parcial, multivocal sendo, igualmente, consequente, no sentido de ser uma atitude estética, ética e política.

Também o filme etnográfico expressa a dialogia do encontro e está igualmente engajado com o tema que o motiva, expandindo-se em mundos sensíveis, permitindo o acesso a realidades do foro da experiência, permitindo

uma leitura reflexiva e crítica por parte do público, ao convocá-lo e transportá-lo justamente para a partilha dessa experiência. E assim, o filme também comunica conhecimento etnográfico ao público. O espectador é convocado a interpretar os sentidos subjacentes ao encontro, nas várias dimensões da realidade representada. É como se a memória, pelo discurso produzido, se tornasse tangível. Há uma objetivação da história pelo modo reflexivo de construção discursiva dos interlocutores e que, com a edição, pode resultar numa troca de vozes, relativizando os factos sociais, destrinchando a sua operacionalidade na vida, expressando e acentuando a performatividade da etnografia. Tal como a escrita performativa, o filme etnográfico edita a dialogia do encontro, expressando o repertório com grande eficácia e valorizando o carácter performativo da etnografia. Há uma relevância dos signos orientados pela indexação. Pierce (1932, p. 305) define índice como um signo ou representação que se refere ao seu objeto não tanto por qualquer similaridade ou analogia com ele, nem porque está associado a caracteres gerais que esse objeto deterá, mas antes porque é uma conexão dinâmica (igualmente espacial), tanto com o objeto em si, como com os sentidos ou memória da pessoa que lhe serve de signo. A associação é de contiguidade e não por operações intelectuais ou por associação por semelhança.

A questão de se saber como é que a informação se transforma em conhecimento na antropologia visual requer a compreensão do jogo que se está a jogar. Dizia Walter Benjamin (1996, p. 94), a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar. Existe no filme etnográfico uma estrutura narrativa que procura traduzir, mais que um conjunto arbitrário de acontecimentos, uma relação entre a narrativa do filme, da comunidade estudada, e o conceito que o público tem de narrativa (ALVES COSTA, 1993).

Marginalidade descentrada como resistência criativa

Estado de Excepção é um documentário sobre o CITAC, revelando a História desde que é constituído em 1956 até ao rescaldo da revolução democrática de 1974, o fim de 40 anos de ditadura. O filme toma o grupo de teatro como uma janela para o mundo, onde se perscrutam as mudanças de mentalidade da sociedade portuguesa, onde a micro-história revela a história da

contracultura juvenil. A escala de análise de um grupo de teatro composto por jovens adultos em formação universitária ressoa com a escala da história do Teatro e de um país que, entre a resignação e a resistência, enfrentava há décadas uma ditadura muito repressora. Perante a censura do Estado Novo, o grupo constitui-se como operador simbólico produzido entre ideias e factos que se jogam na experimentação teatral, mas também se jogam no drama social, nas várias crises académicas que aconteceram nos anos sessenta em Coimbra e que os citaquianos vão ser protagonistas do movimento estudantil. Os elementos do grupo posicionam-se radicalmente, resistindo a partir de processos teatrais vanguardistas no teatro português seu contemporâneo. Paralelamente, as suas ações criativas saltam do palco para a rua num teatro político direto (SCHECHNER, 1993).

No CITAC, a ambição de rutura com a forma tradicional está relacionada com a vontade de mudança também a nível social, como se o *statment* da sua atividade artística experimental estivesse ligado à postura política radical que vêm a exercer no âmbito do movimento estudantil dos anos sessenta, durante a ditadura portuguesa, mas também na postura de grande questionamento dos valores e consequências que o capitalismo debitou na democracia, depois da revolução de 1974. Nesse corolário de encontrar novas formas de expressão artística, os atos de inovação transportam consigo a atitude de um criticismo social, indissociável da vida, alimentando um novo projeto de alternativas sociais (talvez até, utópicas). E este movimento da arte para a vida vem a caracterizar justamente o *ethos* (o caráter, a personalidade) dos elementos do grupo, ao longo da sua história, mas que se forma durante a resistência ao regime ditatorial português. É nesta situação limite que apuramos a capacidade da experimentação teatral, ao nível da pesquisa de novas metodologias teatrais, participar na produção de modelos de resistência alternativos e potenciadores da emancipação sociocultural.

A equiparação da literatura minoritária a um teatro minoritário traduz essa capacidade em subverter através da linguagem e de todas as outras dimensões teatrais do texto performativo (SCHECHNER, 2006): voz, gesto, movimento, cenários, luz e som, numa experimentação que critica as relações de poder na arte e na vida. Isto acontece no teatro que as várias gerações de estu-

dantes do CITAC fizeram, quando contextualizado na época da sua ocorrência. Por exemplo, os desestruturantes espetáculos de Victor Garcia (entre 1966 e 1968) consumam aquilo que se pode designar de teatro total, fazendo uso de todos os recursos artísticos e técnicos na construção de uma maquinaria cenográfica e performativa que acaba por se suplantam ao texto dramático e subjugar o público com uma riqueza de significações que se estilhaçam em múltiplos sentidos. Diz-nos Joaquim Pais de Brito, um interlocutor em entrevista:

o caso do CITAC com o Victor Garcia, de repente, era como se o texto fosse secundário, porque era tão perturbadora e tão subversiva a montagem, e a construção cénica que em si mesmo era inquietante. Apesar de que o censor não tinha como censurar isso. Portanto, ele andava à procura do texto! E, de repente, toda a gente vivia essa perturbação interior e ficava transformada por aquela experiência, sem ter passado pela Censura. (...) De facto, não passa pelo texto.

Sendo o espetáculo realizado num espaço de liberdade, num espaço invisível à censura, é agora o jogo dramático que permite precisamente uma liberdade excedida, a possibilidade de contornar as lógicas inerentes à lógica da opressão. Este é um espaço poético, por vezes, incomensurável à lógica do poder, um espaço interpretativo *on the other side of the road* (STEWART, 1996), essa fonte de diferença que é poder. Trata-se de um espaço potencial onde se produzem grandes significados sociopolíticos, uma vez que é um processo reflexivo que pode operar fora da censura, que não resiste monoliticamente à forma da legitimação do poder e que, portanto, recusa o não-lugar – ou o lugar da destituição de direitos da *vida nua* (AGAMBEN, 1998) – que o regime fascista de então pressupostamente reservava a todas as margens. Claro que o poder autoalimenta-se precisamente no controlo das margens e na perpétua ação repressora da subalternidade. Mas o CITAC propõe, antes, a expressão de vanguarda que vem da margem, onde opera a possibilidade de libertação, justamente por ter recusado a sua subalternização.

Podíamos exemplificar esta capacidade de subverter artisticamente as normas e contornar a crítica social em ambiente de censura um pouco por todas as gerações do CITAC. O provocador e desconcertante espetáculo en-

cenado por Juan Carlos Uviedo em 1970, *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?* constitui uma bomba no conservador e provinciano meio conimbricense. Ninguém ficou indiferente ao espetáculo, o que significa que teve eficácia no seu objetivo de choque e intimidação que era, afinal, o intuito do espetáculo. Na verdade, os tempos que se viviam em Portugal não eram fáceis. O CITAC explorava caminhos extremos de radicalização inéditos no teatro português numa ação ritualista, direta e subversiva por via do texto performativo do espetáculo, bebendo dos procedimentos da vanguarda dos anos sessenta, de grupos como os Living Theatre ou de Grotowski. E consegue fazê-lo sem que a censura, na sua lógica de oprimir, tivesse capacidade em ler os significados subversivos, atentatórios da moral estabelecida.

Já na democracia, durante o processo revolucionário, produzem um movimento que recusa a tomada de partido (do poder ou da resistência formal), revelando posições marginais através das performances *agit-prop* engajadas politicamente, mas também enquanto estudantes num novo regime que se formava, fora dos moldes do novo poder opressivo: um movimento de variação que se adapta agora à nova sociedade (um novo centro que discute a ideia de democracia) e insiste em produzir a menoridade deleuziana numa atitude radical, anarquizante. Irónico foi que um dos espetáculos chegou mesmo a ser censurado pela comissão organizadora das comemorações do 25 de Abril mas que, ainda assim, acabou por se realizar à margem. Os citaquianos vão para a rua provocar, resistindo ao processo de burocratização e de normalização da democracia que se via a reproduzir pela sua forma hegemónica, a herdada das democracias capitalistas do norte da Europa. Assim, indignavam-se com a anulação do carácter marcador de uma identidade cultural distinta, da possibilidade de produzirem algo de novo para o país, por via das singularidades da democracia participativa.

Em certo sentido, podemos melhor compreender o território que procuro configurar para este tipo de marginalidade a partir do conceito de *heterotopia* de Foucault (1986). Ao contrário da utopia que não encontra um lugar real, apesar de poder ser uma força motriz para a ação social, uma ficção persuasiva que se relaciona diretamente com o espaço real da sociedade (desejo de mudança que, no extremo, é de inversão), a heterotopia é um lugar real, que

existe, uma espécie de contra-local, uma espécie de utopia realizada onde se podem encontrar todos os lugares reais de uma cultura, e na qual são simultaneamente representados, contestados e invertidos; onde se reflete e contesta a sociedade (FOUCAULT, 1986). Há um desdobramento das suas funções enquanto produtor de um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais. Apesar da sua materialidade topográfica, ela está fora de todos os lugares – lugares de desvio como os cemitérios, as prisões e os hospitais mentais, para dar os exemplos de Foucault, ou como o teatro pode ser. A heterotopia consegue justapor vários espaços, de outro modo incomensuráveis num único lugar, como faz o teatro. Está também ligada a momentos efêmeros e pode ser isolada ou penetrável, engendrando sistemas próprios de entrada e de saída. Finalmente, poderá ser também um espaço de compensação em relação ao caos dos espaços reais.

O CITAC como heterotopia constitui-se como um *locus* onde se vão trabalhar vários temas reais da cultura através do jogo dramático. É com ele que se subverte, se desestabiliza, se desterritorializa o consenso do senso comum, num processo ativo em se transformar, debilitando o *mainstream* e o provinciano (numa palavra, a hegemonia). Neste lugar heterotópico, justapõem-se diferentes realidades: 1) dramas representados, linhas de fuga perçecionadas no confronto com o cenário, o ambiente criado pela componente visual e sonora, ou o próprio tipo de jogo corporal enquadrado na dramaturgia que subverte a percepção normalizada, o *nonsense*; 2) interpretações do drama que se conjugam com interpretações da realidade vivida, coletiva e individual, racional e afetiva, entre a ficção do mundo possível representado ou apresentado e a realidade pragmática do mundo vivido.

Na verdade, são processos possíveis dadas as condições que o jogo dramático produz quando trabalhado numa atitude audaz e subversiva, desestabilizadora do senso comum. Através dele procuram-se novas possibilidades, novos rumos, novas formas de devir, novas relações entre a linguagem e a ação; os jogos subvertidos dão origem a novos procedimentos; desterritorializam-se as relações de poder imanentes aos mundos criados, por via de novas formas, novas imagens, engendrando nessas variações a indução de novas possibilidades de ser, ou melhor, de se tornar. E nesse movimento, na perspectiva de

uma geração do CITAC, das pessoas que fazem e experimentam essas novas possibilidades, se criam condições para a perpetuação de um *ethos* particular que reproduz justamente essas características do devir minoritário deleuziano, esse espaço heterotópico (de uma utopia que se concretiza) da inversão, da contestação, da subversão, de desvio, de possibilidade.

A marginalidade que aqui proponho para descrever a ação do CITAC não é definível em função do opressor mesmo que, por vezes, resista a esse opressor, como se tornou óbvio com a resistência à ditadura encetada a todos os níveis pelo grupo. Aliás, a ditadura, onde o poder soberano é mais explícito permitiu, de uma forma mais clara, apurar a orgânica da ação resistente que caracteriza o tipo particular de marginalidade que o grupo produziu através do teatro. Resistia-se por via das produções artísticas, de formas artísticas que escapavam à censura, recusando e aniquilando o discurso e a lógica do poder. Tendo uma atitude anti-logocêntrica, os censores não tinham como censurar. Recusou-se a *vida nua* (AGAMBEN, 1998) que o poder do centro lhes reservaria, o poder que controlava a resistência do subalterno e do dominado através de uma atitude logocêntrica. Tal marginalidade tornava-se possível por via dos efeitos do jogo dramático, experimentado nas novas tradições de vanguarda teatral e, portanto, impercetíveis pela lógica do poder. Tratava-se de uma marginalidade construída pelos efeitos inscritos nos processos teatrais e traduzidos na forma teatral (procedimento e recursos artísticos), e que operava mais pelas dimensões do teatro físico, na dimensão performática (gesto, movimento) do que por via do texto dramático *per se*, onde o poder encontraria mais facilmente a lógica para a efetivação da censura. O discurso dominante também se aprisiona na lógica da linguagem que o forma.

Por outro lado, para chegar a esta possibilidade de uma nova resistência, o grupo, ao nível dos ensaios e dos seus espaços de socialidade, funcionava por via de formas de insubordinação a que Scott (1990) chama de infrapolítica dos grupos subordinados. Scott distingue as formas de resistência públicas, abertas e declaradas no espaço público, das formas *low-profile*, disfarçadas, *off-stage*, não declaradas ou reveladas, as formas escondidas da esfera pública, uma estratégia particularmente ativa em contextos de risco ou de perigo, como num regime ditatorial sujeito à censura. Essas formas de resistência são invisíveis

publicamente e reservadas a redes informais sem liderança precisa, onde não se arranjam pretextos para uma possível denúncia, ou atividades para chamar a atenção da vigilância do poder, como refere o autor, uma resistência sub-reptícia onde o discurso contra-hegemônico é produzido e elaborado.

O autor chama de *transcrições ocultas* a esta forma política de resistir que, para o contexto da nossa análise, podemos encontrar nas epistemologias paralelas para comunicar significados subversivos durante a ditadura e que seriam trabalhadas nos ensaios dos espetáculos do CITAC e depois performativamente expressas como dimensões do contrapoder. Por transcrições ocultas entendam-se expressões linguísticas, gestos, práticas que se omitem da ação pública e que derivam naturalmente de um espaço de liberdade produzido, um espaço de relativa segurança onde podem ser reproduzidos, e em que se subverte, critica e se opõe ao poder vigente. Assim, são o lugar privilegiado para a manifestação de um discurso ou prática contra-hegemônica, dissidente, de oposição à norma existente e está na origem das epistemologias paralelas que se produziram durante a ditadura.

Na verdade, em todos os processos teatrais do grupo, mais ou menos pronunciadamente, o pensamento que preside à dramaturgia de um espetáculo e que constitui o seu subtexto é uma transcrição oculta que se propaga no grupo e configura o seu espaço marginal; é o pretexto para a realização do espetáculo, para a ação na esfera pública, comunicando significados subversivos em epistemologias paralelas. Por outro lado, a participação num grupo onde operam mensagens transgressivas por via de transcrições ocultas contribui para um sentido de comunidade, um espírito de pertença e de inclusão, ao induzir autonomia com segurança e laços de solidariedade, consubstanciando a força do coletivo – reforçado pelo efeito produzido da *communitas* (TURNER, 1992) que se vive em cada produção teatral –, contribuindo para a formação de um *ethos* particular de grupo. prontamente se percebe esse espaço do teatro num grupo de jovens que forma uma comunidade de práticas autogerida, onde se aprende a ser coletivo.

Ao nível do processo teatral, o espaço criativo proporcionado pela prática do jogo dramático pode constituir-se como potência imanente, ao emergir enquanto experiência. Terá repercussões na identidade pessoal por tornar-se um modo de ação, a produção de um lugar concreto (heterotopia). Os ele-

mentos do CITAC provaram isso mesmo ao estarem envolvidos na resistência estudantil contra o regime ditatorial, enquanto ativistas políticos. Estiveram na frente das manifestações de teatro político directo (SCHECHNER, 1993), como a *operação flor* ou a *operação balão*, que o poder repressor também não teve como censurar. A ambição era, de facto, a aniquilação do centro. Mas para o fazerem, teria igualmente que passar por uma subversão da lógica do jogo da resistência. A atitude transformativa criada na margem, no espaço do processo criativo, desvinculado da lógica dominante e que recusa o centro, essa atitude parece alimentar a capacidade de resistência.

O argumento de que a margem é exclusivamente o espaço da subalternidade merece alguma desconfiança. A marginalidade, vista à luz da oposição entre o controlo e a luta contra-hegemónica, motiva a ideia de que o subalterno não existe para além de uma luta que é produzida pela dominação. Também o é, na medida em que quando há poder, há resistência ou, por outras palavras, a resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação ao poder, e vice-versa (FOUCAULT, 1992), uma vez que as formas de dominação são imaginadas, elaboradas e justificadas num esforço de submeter os outros a essa vontade, e que elas sempre encontrarão alguma resistência (SCOTT, 1990).

Bell Hooks (1994) fala-nos da necessidade de entender a marginalidade na sua capacidade de forjar espaços criativos que têm de ser produzidos, reclamados e conquistados mas que se distinguem dessa marginalidade imposta pela estrutura opressiva, a subalternidade enquanto lugar de privação. A autora insiste que a marginalidade é mais que esse lugar de privação. Enquanto espaço de resistência, é um lugar com abertura para a possibilidade radical. É um *locus* de produção de discursos contra-hegemónicos que se pode encontrar nos hábitos de ser e modos de vida, um lugar que propomos ser concordante com a heterotopia. Trata-se de uma marginalidade que não quer mover-se para o centro, que não quer ser absorvida por ele; que fica e se mantém fiel à margem *per se*; que alimenta a capacidade de resistir e oferece uma possibilidade de perspetiva radical a partir da qual se vê e cria; onde se imaginam novos mundos alternativos em que a própria estrutura da dominação existente pode não ter a capacidade de absorver esse fluxo de novos elementos; uma marginalidade que escapa à lógica do poder.

Nesta linha de pensamento, a marginalidade que proponho é uma marginalidade positiva (encarando como negativa a que se traduz na subalternidade) e que bebe da filosofia desconstrutivista de Derrida (1981). Na desconstrução não há centrismo, a marginalidade não é definida por referência a um centro. Para além dessas margens, o poder deixa de dominar, isto é, deixa de ter possibilidade de controlo. Estamos, portanto, no território de uma marginalidade descentrada, aquela que o *ethos* do CITAC sempre cultivou. Ao criar, em grupo e dentro do teatro, uma lógica própria, conseguiu escapar à representação unívoca, linear, centralizada e hierarquizada, a esse corpo autodirigido a que Deleuze e Guattari (1996) chamam de *organismo* ou, porque falamos de um regime fascista, de *corpo sem órgãos canceroso*, onde existe demasiada codificação sedimentada, territorializada, e que se apodera de tudo. O que é curioso é que depois da revolução de 1974, durante a democracia e até hoje, este *ethos* de permanente devir perdura, na resistência a um *organismo* de codificação mais complexo e difuso.

O CITAC é um laboratório perpétuo de experiência teatral e, por via do processo criativo, uma margem enquanto espaço alternativo de pensar a sociedade, livre da norma opressiva e hegemónica. Ainda hoje os elementos que compõem o grupo se comportam como exceção no território da marginalidade, a exceção inversa ao estado de exceção de Agamben (1998; 2005), por via de um certo tipo de resistência, agora configurado pela nova realidade de uma democracia em crise económica e de representatividade. A marginalidade tem, por isso, um campo magnético, uma polaridade bem mais poderosa que a resistência que alimenta o poder ou o centro. Fora do alcance das margens que o poder controlava, saindo da sua lógica e habitando essa heterotopia de uma marginalidade descentrada, o regime não tem como censurar, aniquila-se o centro. É uma marginalidade como poder fora do poder e que, ainda assim, comunica significados resistentes, ao olhar de um público que se desestabiliza na ocorrência do espetáculo ou de uma manifestação pública. E que, mesmo que não se compatibilize com as mensagens resistentes, o ponto fulcral é que o grupo as experimenta e criativamente constrói. Produz-se um *ethos* de resistência criativa, essa sim, constituída como regra num espaço de liberdade excedida, a operar enquanto marginalidade liberta de um centro dominador e, assim, expandindo a possibilidade de mundos para ser e estar na vida.

Referências

- AGAMBEN, G. *State of Exception*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005 (2003).
- _____. *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa: Editorial Presença, 1998 (1995).
- ALVES COSTA, C. “Problemas e tendências recentes do filme etnográfico”. In: CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL DO I.S.C.T.E (org.). *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*. Lisboa: CEAS e Instituto Franco-Português, 1993, p. 119-129.
- BATESON, G. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato composto, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 2006 (1958).
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense., 1996.
- BENEDICT, R. *Patterns of Culture*. New York: The New American Library, Mentor Book, 1960 (1934).
- BOURDIEU, P. “Habitus”. In: HILLIER, J.; ROOKSBY, E. (eds.). *Habitus: a sense of place*. Hunts and Burlington: Ashgate Publishing, 2005, p. 43-50.
- CITAC. *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, Coleção TRANS, 1996 (1980).
- DENZIN, N. K. “The Reflexive Interview and a Performative Social Science”. *Qualitative Research*, v. 1, n. 1, 2001, p. 23-46.
- DERRIDA, J. *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981 (1972).
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- GEERTZ, C. *The Interpretation of Cultures: selected essays*. London: Fontana Press, 1993 (1973).
- HOOKS, B. “Marginality as Site of Resistance”. In: FERGUSON, R.; GEVER, M.; MINH-HA, T.; WEST, C. (eds.). *Out There: marginalization and contemporary cultures*. New York e London: The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, 1994, p. 341-344.
- LAMBECK, M. *Knowledge and Practice in Mayotte: local discourses of Islam, sorcery, and spirit possession*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.
- LAVE, J. e WENGER, E. *Situated Learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009 (1991).
- MILLER, D. “Sociedades muito grandes e muito pequenas”. In: *Urgência da Teoria*. Fundação Calouste Gulbenkian: 50 anos, O Estado do Mundo. Lisboa: Tinta-da-China, 2007, p. 109-142.

- PHELAN, P. "Introduction: The Ends of Performance". In. PHELAN, P.; LANE, J. (eds.). *The Ends of Performance*. New York, London: New York University Press, 1998, p. 1-19.
- PIERCE, C. S. "The Icon, Index, and Symbol". In. HARTSHORNE, C.; WEISS, P.; BURKS, A. W. (eds.). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 Vols.). *Elements of Logic*, vol. II (1931 a 1935), Cambridge: Harvard University Press, 1932, p. 274-308.
- POLLOCK, D. "Performing Writing". In. PHELAN, P.; LANE, J. *The Ends of Performance*. New York, London: New York University Press, 1998, p. 73-103.
- SALGADO, R. S. "O Habitat de Significado do Não-Lugar como Espaço Político e Performativo Concreto". *Sociedade e Cultura*, v. 16, n. 1, p. 37-46, 2013a. Disponível em <http://redalyc.org/articulo.oa?id=70329744005>. Acesso em: 16 Jul. 2016.
- _____. "Etnoteatro como Performance da Etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário". *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 2, n. 1, p. 31-52, 2013b. Disponível em <http://cadernosaa.revues.org/557>. Acesso em: 16 Jul. de 2016.
- SCHECHNER, R. *The Future of Ritual: writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- SCOTT, J. C. *Domination and the Arts of Resistance: hidden transcripts*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- STEWART, K. *A Space on the Side of the Road: cultural poetics on "other" America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- TURNER, V. W. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1992 (1982).

FILMANDO CLANDESTINAMENTE NA DITADURA PINOCHETISTA: UMA LEITURA DE *ACTA GENERAL DE CHILE* (1986), DE MIGUEL LITTÍN

Alexsandro de Sousa e Silva¹

Uma “aventura” clandestina no Chile de Pinochet

Neste artigo, faremos uma leitura da série de documentários *Acta general de Chile*, co-produção, entre a Alfil Uno Cinematográfica e a Televisión Española (TVE), dirigida pelo cineasta chileno Miguel Littín. Exilado na Espanha, o diretor filmou clandestinamente a realidade nacional sob a ditadura de Augusto Pinochet e projetou a série. Propomos verificar como são representados audiovisualmente três temas, entre outros, que são recorrentes ao longo dos quatro episódios que compõem a obra: a presença dos militares, a estagnação social e econômica no Chile e as ações dos grupos de “vanguarda” na oposição ao regime. Com isso, queremos argumentar que *Acta general* buscou engajar o espectador na militância contra os generais, por meio de um discurso fílmico que apresenta algumas tensões.

Engajado politicamente, Miguel Littín é conhecido por ser o diretor do longa-metragem *El chacal de Nahueltoro* (1969) e pela proximidade dele com o governo de Salvador Allende no Chile, entre 1970 e 1973. A partir do golpe de

¹ Bacharel e Licenciado em História (USP). Mestre e doutorando em História Social (USP). Pesquisador das relações entre cinema e história na América Latina e das conexões políticas e culturais do subcontinente com a África. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com

Estado, o cineasta viu-se obrigado a fugir da repressão militar e exilou-se no México, onde viveu até o começo da década de 1980. Exilado, dirigiu filmes de denúncia contra o autoritarismo na América Latina: *Actas de Marusia* (1976), *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979) e *Alsino y el cóndor* (1982). Desde o lançamento desta última película, passou a viver na Espanha, onde planejou o retorno clandestino ao Chile após doze anos de exílio. Com o sucesso da arriscada empreitada, o chileno finalizou a série, exibida pela TVE em julho de 1986. O retorno definitivo ao país natal ocorreu em 1990, após o lançamento do longa metragem *Sandino* (SILVA, 2015).

Vale ressaltar que a série foi planejada para ser exibida em televisão, buscando um público maior em comparação ao das salas de cinema, uma vez que o suporte tornou-se a mais poderosa experiência social das últimas décadas (NAPOLITANO, 2005, p. 279). Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001) analisaram as relações entre democracia e meios de comunicação que se constituem, por sua vez, “instrumentos fundamentais de ampliação ou restrição do público. Amplia-se o público, ao fazer visíveis preocupações de atores que, de outro modo, não se notariam, ao estender os limites de reconhecimento dos ‘outros’ [...]” (p. 86). Nos anos 1960, Miguel Littín havia trabalhado no meio televisivo como roteirista e diretor. Ao realizar programas como *Triangulo* (que mesclava filmagens exteriores, entrevistas e debates), o chileno afirmava fazer *cine-vérité* (CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 582). Assim sendo, aproximou documentário e televisão ao querer fazer novas abordagens da realidade.

Em 1985-1986, o cineasta retornou ao formato da tela pequena porém não adequou a forma fílmica da série ao padrão comercial televisivo, a nosso ver, porque fugiu de algumas características formais, como “enquadramentos mais convencionais e simplificados”, “busca de textura de imagem realista e delineada”, “cortes rápidos” (planos mais curtos), “narrativas visuais lineares e aceleradas” e “foco em mensagens e estruturas narrativas básicas” (NAPOLITANO, 2005, p. 278). *Acta general de Chile* também não recorreu à interatividade com o público (nos moldes dos programas de entretenimento), uma das principais características da *néo-télévision*, aproximando-se, portanto, do modelo de *paléo-télévision* (irradiador do saber), dentro das teorizações propostas de Casetti e Odin (1990, p. 10-15).

Assim sendo, analisaremos a estrutura narrativa da série enquanto conjunto de *documentários* porque os quatro episódios de *Acta general de Chile* se aproximam do “modo participativo” de narrar, de acordo com Bill Nichols (2005):

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo [...] distanciamos-nos da postura investigativa para assumir uma relação mais receptiva e reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem o cineasta. Esta última escolha nos leva em direção ao diário e ao testemunho pessoal. É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção (p. 154, 158).²

Segundo o teórico, há um conjunto de documentários no qual o espectador é convidado a compartilhar a impressão da realidade com o diretor que, por sua vez, é colocado como personagem em meio à narrativa. Veremos adiante que o convite vai além do ato de assistir aos episódios: a série buscou diversas estratégias para legitimar a oposição contra a ditadura pinochetista e chamar o espectador à mesma “resistência”.³

Para melhor entender nossa proposta de análise da série, cabe esclarecer alguns detalhes sobre a ação clandestina do diretor no Chile. No primeiro semestre de 1985, Miguel Littín coordenou direta e indiretamente algumas equipes de filmagem no país. A primeira, de origem italiana, foi liderada pela jornalista Grazia Carla Francescato, militante ambientalista de esquerda na Itália. A segunda equipe era integrada por argentinos com credenciais europeias. A terceira, composta por franceses. Além desses grupos, Franquie Fasano, supostamente da Argentina, auxiliou o cineasta em suas filmagens. Na

2 Os “modos do documentário” propostos por Bill Nichols são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático (2005, p. 177). Ainda que tal classificação possa não resistir diante de análises mais rigorosas das obras, a definição para o “documentário participativo” convergiu com o olhar que construímos para a série *Acta general de Chile*.

3 Pensando estritamente no público espanhol de meados dos anos 1980, havia um grande interesse pelos acontecimentos nas ditaduras latino-americanas decorrente da recente redemocratização da Espanha após décadas de governo franquista. Para maiores detalhes da relação entre espectadores e televisão no país, cf. PALACIO, 2012.

documentação, encontramos menções vagas sobre “*equipos juveniles de la resistencia interna*”, isto é, chilenos que também filmaram para a série (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 09). A montagem foi feita na Espanha por Carmen Frias, experiente no ramo cinematográfico nacional, e a produção ficou a cargo de Bernadette Cid e Luciano Balducci.

A série *Acta general de Chile* é composta por quatro capítulos. O primeiro, *Miguel Littín – Clandestino en Chile*, retrata as violações contra os direitos humanos e denuncia a situação social, política e econômica de Santiago e Valparaíso. O segundo episódio, *Norte Grande – cuando fui para la Pampa*, está centrado no norte do Chile e prossegue no registro do contexto autoritário da época, além de realizar reflexões históricas sobre a região. *De la frontera al interior de Chile - La llama encendida* é o título do terceiro segmento, que registra a situação de miséria dos trabalhadores desde o sul do país até a capital e destaca a atuação de grupos contrários ao regime. Finalmente, na última parte, *Allende, el tiempo de la historia*, assistimos à homenagem a Salvador Allende, com entrevistas de pessoas próximas ao presidente e exposição de ampla memória sobre o golpe militar de 1973.

A seguir, faremos ponderações que permearão os quatro episódios, iniciando com a representação que a série fez dos ditadores e sua rede de apoio, seguindo com as denúncias feitas contra a gestão do país pelos militares no poder e, por fim, concluindo com a apresentação dos setores que questionam a ordem estabelecida e buscam pensar e agir para o fim da ditadura chilena.

Os “fascistas” militares e o apoio civil à ditadura

Os militares e seus apoiadores aparecem em cena com certa frequência ao longo da série. Como forma de retratar o patrulhamento do espaço público, soldados são mostrados marchando pelas cidades. Assim ocorreu no segundo episódio em duas oportunidades. Na primeira, acompanhamos um desfile próximo a um porto. Vários planos exibem apoiadores civis cumprimentando uniformizados enquanto a voz *over* de Miguel Littín, responsável pela narração de toda a série, afirma que cidades da região norte foram transformadas em quartéis. Segundo a narração: “*Es en el norte del país donde se manifiesta con más claridad el proyecto político y social del pinochetismo: el espectro de*

una sociedad fascista basada en la exaltación externa de los falsos valores de la nacionalidad". O "fascismo" é referenciado na narrativa como uma categoria política para caracterizar o regime como antidemocrático, porém não se explica a comparação com o modelo italiano ou o nazismo alemão.

Uma imagem se destaca nesta sequência: enquanto civis e militares cantam o hino nacional, dentro da ideia de uma exaltação nacionalista denunciada pelo cineasta, a câmera mostra dois marinheiros hasteando a bandeira no lado direito da tela com um painel vermelho escrito "*Coca-Cola / ¡más y más!*" no lado contrário, sintetizando visualmente a representação do pacto entre a elite econômica, as transnacionais e a ditadura.

A penúltima sequência do segundo episódio mostra novo desfile e canto do hino chileno, desta vez com a presença de crianças uniformizadas, mostradas como vítimas do autoritarismo e ressaltando o perigo que ronda o futuro das próximas gerações devido à educação militarizada. Alguns planos no episódio aludem a este tipo de formação anteriormente, com jovens marchando pelas ruas.⁴ No discurso de Miguel Littín em *over* sobre a cena da marcha, há um contraste entre os trabalhadores do salitre ao final do século XIX, com presença de sobreviventes da Comuna de Paris que trouxeram na bagagem o *Manifiesto Comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels, e os oficiais chilenos, treinados na mesma época por prussianos, herança que orgulhava os pinochetistas durante a ditadura. Tal vinculação entre os uniformizados do Chile e da Prússia reforça a visão fascistizante que os opositores do regime tinham, porque relacionava de maneira implícita o legado com o nazismo alemão, anacronicamente.

Os soldados aparecem com destaque nas imagens de enfrentamento público com os jovens em 1985 e nos registros de arquivo sobre o 11 de setembro de 1973, nos dois últimos episódios. Nessas oportunidades, os militares são retratados como os "vilões" do enredo, sempre armados, em posição de ataque ou agredindo pessoas desarmadas. No terceiro capítulo da série, Miguel Littín protagoniza um momento de tensão que poderia acarretar em cárcere, pois aparece conversando com um *carabinero* na Plaza de Armas em Santiago enquanto a câmera à distância registra o contato.

4 Presença frequente na filmografia de Miguel Littín, as crianças são personagens secundárias em *Acta general de Chile*. Da produção fílmica dos exilados sobre o Chile, alguns documentários retratam a realidade dos pequenos no país, como o curta *Rebelión ahora* (Chile, Moçambique, 1983), de Rodrigo Gonçalves.

Os apoiadores do regime também têm presença. A estreia de uma ópera com temática japonesa no Teatro Municipal de Santiago expõe a elite civil pinochetista em um momento de deleite, no terceiro episódio. As imagens mostram as mulheres com vestidos e adereços luxuosos ao lado de homens galantemente trajados. Da mesma forma, essa classe social aparece nas cerimônias oficiais no norte do país, prestigiando os ditadores. As “classes médias”, entendidas como setores consumistas e satisfeitas com o governo, aparecem em cena em um *shopping center* no primeiro episódio. As aparições desses personagens representam o apoio civil aos generais, além de enfatizar a riqueza e o consumismo ausentes entre as classes populares.

No entanto, há divisões no grupo de apoiadores da ditadura. No bloco de entrevistas do primeiro episódio, Federico Wilioughby diz que apoiou o golpe de Estado em 1973 mas que acha “*peligrosa*” a “*tendencia*” dos militares em permanecer no poder. Vale ressaltar que, no bloco narrativo, os demais entrevistados (opositores do regime) aparecem em ambientes fechados ou com pouca clareza, como se guardassem sua liberdade de expressão em um espaço limitado, enquanto que Federico aparece frente a uma janela sem cortinas, com certa liberdade, demonstrando que não corre perigo de ser vigiado pelos setores de Inteligência da repressão. Adiante, a prima do ditador Augusto Pinochet, Monica Madariaga, resalta a unidade das Forças Armadas e, matizando, diz que há algumas vozes descontentes que não colocam o governo em perigo. Uma voz não identificada em *off* pergunta: “*¿incluyendo a usted?*”, tendo uma resposta evasiva por parte da entrevistada.

Estas entrevistas expõem a fragilidade do apoio político aos militares e resalta o argumento de Patricio Hales, quem fecha o bloco de entrevistas no primeiro episódio, de que os generais se impõem pela via da violência. No entanto, Monica Madariaga voltará neste episódio para defender-se das acusações de desaparecidos políticos enquanto Ministra de Justicia de 1977 a 1983. Na autodefesa, diz que todos os crimes foram apurados. Como resposta, a montagem exhibe uma série de fotografias de desaparecidos, incluindo a do câmara Jorge Müller (que fez as filmagens de *La batalla de Chile* (1974-1979), de Patricio Guzmán) e sua companheira, a atriz Carmen Bueno. Assim, as vítimas do regime surgem como imagens autorizadas a desmentir os argumentos

de uma de suas apoiadoras. Em *Acta general de Chile*, os mortos também reivindicam um lugar na oposição à ditadura.

A série recorda um intelectual elogiado por Augusto Pinochet e valorizado pelos uniformizados. Trata-se de Nicolás Palacios, autor do livro *Raza chilena* (Editorial Chilena, 1904), o qual traça uma descendência europeia e mestiça do “chileno” que o torna uma “raça superior”, ideia em consonância com as teorias racistas do final do século XIX (Herbert Spencer, Barão de Gobineau, neodarwinistas). Palacios tem uma estátua na cidade de Santa Cruz, centro-sul do Chile, e a vemos na tela sobre a placa: “EL 5 DE SEPTIEMBRE DE 1854 / NACÍÓ EM ESTA CASA / EL ILUSTRE PATRIOTA / DN NICOLÁS PALACIOS”. Segundo a narração em *over*, Pinochet mandou construir uma placa de bronze, “*Raza chilena*” ou “*Homenaje al doctor Nicolás Palacios*”, na Alameda Bernardo O’Higgins em Santiago, e as imagens saltam da pequena cidade para a grande metrópole.⁵ A imagem de Palacios, legitimado *post mortem* por um regime autoritário, está alinhado a um conjunto de monumentos que serão contestados pela narrativa fílmica.

As estátuas e monumentos históricos constituem majoritariamente uma referência artística de conotação negativa, pois estão relacionadas à memória oficial-militar e seriam “estratificações rígidas e visuais” da mesma. A primeira parte da série de documentários abre espaço para estas construções edificantes: após as imagens da Alameda Bernardo O’Higgins, vemos a Plaza Baquedano, com a estátua do general Baquedano ao centro.⁶ O plano dá o primeiro sinal da presença militar em *Acta general de Chile*, confirmada com as imagens do Altar de la Patria, atrás da Llama eterna de la Libertad. Trata-se de monumentos construídos pelos ditadores que evocam ideais de “patriotismo” e “liberdade” como contrapontos ao “marxismo internacionalista”, e foram alvo de ações antipinochetistas em Santiago.⁷ Na passagem por Valparaíso, o

5 A placa “*Raza chilena*” ou “*Homenaje al doctor Nicolás Palacios*”, uma réplica do original que se encontra na cidade de Santa Cruz feita por Fernando Thauby em 1926, encontra-se no Cerro Santa Lucía, em Santiago de Chile. Cf. ARTE..., 2014.

6 Anteriormente chamada de Plaza Italia, como é popularmente conhecida, a Plaza Baquedano divide geograficamente as comunas de Santiago Centro, Recoleta e Providencia. No centro está o Monumento al General Manuel Baquedano, do escultor chileno Virginio Arias. Baquedano foi um dos ícones do Ejército chileno durante a Guerra do Pacífico (1879-1883) e presidente de maneira provisória durante a Guerra Civil de 1891. Cf. MONUMENTO..., 2006.

7 A Llama eterna de la Libertad e o Altar de la Patria localizaram-se na Plaza Bulnes, do outro lado da

Arco Británico e o Monumento a los héroes de Iquique rememoram a presença “neocolonialista” no país e a ocupação no espaço público.⁸ A maioria desses monumentos refere-se às lutas militares do século XIX.

O segundo episódio é marcado pela rarefeita presença de estátuas ou monumentos. Na entrevista de um político durante desfile oficial, uma escultura com duas águias aparece em segundo plano, como se as aves representassem a presença “imperialista” dos Estados Unidos da América no Chile. Por outro lado, há referências arquitetônicas: as ruínas das minas salitreiras inglesas em meio aos Pampas são alegorias de um tempo de lutas políticas que se encontraram deterioradas nos anos 1980. Ainda sobre arquitetura, o terceiro e quarto episódios destacam o Museo de Bellas Artes (Santiago) e, principalmente, o Palacio de La Moneda, desenhado pelo italiano Joaquim Toesca no séc. XVIII, pois esta instituição é valorizada pelos momentos dramáticos no 11 de setembro de 1973.⁹ Por sua vez, o terceiro episódio volta com mais referências estatutárias: as passagens sobre Nicolás Palacios (analisada anteriormente), o Parque Isidora Cousiño em Concepción e a ópera em Santiago trazem elementos ligados aos setores “burgueses” e “contrários” à cultura popular.

O parque é tema da sequência onde o fundo musical pianístico sonoriza planos com detalhes do lugar cuidadosamente limpo, como jardins, passarelas, lagos, árvores e aves. A cena é ironizada pelos comentários em *over* que diz, por exemplo, ser o lugar um “*paraíso de amor sobre el infierno*”. Pontuando

Alameda Bernardo O’Higgins pareando com o Palacio de La Moneda, que aparece em plano distante em um dos enquadramentos da câmera. A Llama foi inaugurada em 11.09.1975 para comemorar o segundo aniversário do golpe de Estado e constitui-se de uma labareda de fogo simbolizando a “chama da liberdade patriótica”, que nunca se apaga. O Altar de la Patria foi inaugurada em 05.10.1982 e abrigou a cripta com os restos mortais de Bernardo O’Higgins, líder da independência chilena. Em outubro de 2004, ambos monumentos foram desativados como medida de reparação histórica no governo de Ricardo Lagos. O corpo de O’Higgins está na nova cripta, construída no subterrâneo do mesmo lugar do Altar. Cf. ESCOBAR ARELLANO, 2009.

8 O Arco Británico, localizado na Avenida Brasil, é um presente da colônia inglesa em Valparaíso em 1910 como presente pelo centenário de independência do Chile. Foi desenhado pelo arquiteto francês Alfredo Azancot. O Monumento a los héroes de Iquique, na Plaza Sotomayor (em frente ao edifício da Comandancia en Jefe de la Armada) também em Valparaíso, foi inaugurado em 21.05.1886. Projeto estatal desenhado pelos franceses Dennis Pierre Puech e Diógenes Ulysses Maillart, o artefato homenageia os “heróis nacionais” que morreram em combate naval durante a Guerra do Pacífico (1879-1883): Arturo Prat (na parte superior), Ignacio Serrano, Ernesto Riquelme, Juan de Dios Aldea e o “*marinero desconocido*”. Cf. *Monumentos...*, 2010. Ambos monumentos também foram exibidos no curta-metragem de Joris Ivens ...*À Valparaíso* (1962), o que reforça nossa ideia de que há um diálogo de *Acta general de Chile* com a obra fílmica.

9 No quarto episódio, há um pequeno monumento em homenagem a Salvador Allende mas que não é explorado pela câmera nem pelo comentário em *over*.

a cena vemos estátuas de divindades greco-romanas que simbolizam o “amor”, a “tristeza” e a “nostalgia del amor perdido”, bem como alguns faunos. Ainda em Concepción, na comuna de Lota, vemos a escultura dedicada a Matías Cousiño, político e empresário do século XIX.¹⁰ Uma estátua de bronze segurando iluminária encontra-se no interior do Teatro Municipal de Santiago, cheio de “burgueses” que, ao lado do general Fernando Matthei vestido de civil, vão assistir a uma ópera. Todo o requinte do espaço e das vestimentas é destacado pela câmera e comentários em *over*. Em seguida, assistimos a breves excertos da ópera japonesa. As estátuas, as elites políticas e econômicas e a ópera remetem-nos diretamente às representações político-sociais presentes em *El recurso del método* (1978), onde as esculturas e as elites adornam a figura do Primer Magistrado, bem como a operística de temática “exótica” (Egito Antigo, no caso) que faz o gosto do seletor público.

No quarto e último episódio de *Acta general de Chile*, um recorrido pleno de imagens de arquivo e fotografias sobre a trajetória de Salvador Allende no poder, os uniformizados aparecem como traidores, em especial a Junta Militar que assumiu o poder após o golpe de Estado de 1973. Tal feição se justifica na narrativa pelo fato de Augusto Pinochet pertencer ao gabinete de governo após a saída do general constitucionalista Carlos Prats e, posteriormente, organizar o levante.

Os militares também são representados em forma sonora, através das marchas em diegese no segundo e terceiro capítulos, simbolizando valores de sociedade que a série rejeita: ordem autoritária e hierarquia. Os sons das botas nos desfiles seguem o ritmo das músicas e destacam a tensão vivida no Chile, como se estivessem pisoteando a sociedade civil e seus direitos.

Um país estagnado social e economicamente

A narrativa da série de documentários é pontuada por sequências que remetem à falta de dinamismo econômico e social no país, criando uma es-

10 Conhecido popularmente como Parque de Lota, o parque Isidora Cousiño foi construído a partir de 1862 a mando do filho de Matías Cousiño, Luis Cousiño, em homenagem à esposa Isidora Goyenechea. Porém, a conclusão veio posteriormente, com os remanescentes da família. O requinte do lugar é pautado pela variedade de plantas, trazidas dos cinco continentes especialmente para o parque. Cf. MATÍAS GAETE, 2013. No monumento a Matías Cousiño, o comerciante está no alto de um pilar, que possui um militar agachado na parte inferior. A câmera destaca as personagens representadas, de forma a associar a relação entre civis e militares transformada em monumento patriótico em meio à pobreza da região. Cf. MONUMENTO..., 2006.

pécie de “estética do abandono” e denunciando a situação chilena. A passagem sobre Valparaíso no primeiro episódio é marcada pela melancolia, dada a constatação da paralisia comercial na cidade outrora o “*el primer y más importante puerto del Pacífico Sur*” segundo a voz *over* do cineasta, que sentencia: “*la riqueza, te digo, no atraca en el puerto de Valparaíso*”. O alto dos cerros surge em tela com imagens de miséria; trata-se de um lugar onde “*la vida es dos veces más dura, más difícil*”.¹¹ Os planos gerais mostram a lentidão dos ascensores, como uma metáfora da morosidade econômica da região. O cineasta aparece em um destes veículos, olhando para o porto imobilizado. A canção *Valparaíso* de Ángel Parra potencializa a representação da cidade abandonada que, por sua vez, mostra-nos diversos planos de crianças pobres brincando e adultos solitários circulando pelas ruas de barro.

A abertura do episódio *Norte Grande – Cuando fui para la Pampa* exhibe panorâmicas dos cemitérios em meio ao Pampa e “cidades fantasmas” outrora habitadas por trabalhadores do salitre, tal como encenada em *Actas de Marusia* (1976). Os longos planos expressam visualmente a situação de desamparo que o território sofre sob o jugo da ditadura militar, enquanto que, no plano discursivo, escutamos a rememoração de um período marcado por uma luta de classes que deu dinamismo à história do país, na passagem do século XIX para o XX. O cemitério perdido no meio do deserto sugere uma alegoria do fim desse período de lutas sociais, como se as cruzes de madeira, as covas expostas e as ruínas dos mausoléus enterrassem um passado que não quer deixar de existir; os símbolos ocultam a “glória proletária” de tempos remotos, quando os mineiros tiveram maior protagonismo.

No mesmo episódio, entrevistados conduzem partes da narrativa e denunciam a paralisia econômica no norte do país, a desigualdade social e o regime do medo que os militares impuseram. As imagens do escritor Andrés Sabella alternam com panorâmicas do deserto do Atacama enquanto o intelectual fala do protagonismo histórico dos trabalhadores de Antofagasta. Acompa-

11 As imagens dos telhados das casas remete aos planos semelhantes do curta *...A Valparaíso* (1962), dirigido por Joris Ivens, posto como uma das referências de *Acta general de Chile* nos letreiros finais dos episódios. No relato publicado em 1985, o diretor reconhece a relação das cenas com o curta de Ivens: “(recuerdo A Valparaíso, el filme que rodara Joris Ivens en los sesenta, y los ranchos carcomidos por el óxido y el tiempo, los niños descalzos, las mujeres ajadas, los hombres desesperanzados, en cada ventana un rostro espera)”. Cf. LITTÍN, 1985.

nhamos em seguida uma longa entrevista com Sergio Aguirre, *relegado* no longínquo povoado Inca de Oro¹² que relata as precárias formas de sobrevivência dos moradores. As imagens desses últimos a metros abaixo da terra extraíndo minérios aparecem na tela enquanto o Aguirre prossegue o testemunho em *off*. A câmera passeia pelo povoado e registra a rotina das pessoas numa crítica progressista à ditadura ao constatar a imobilidade da economia. Os planos longos expondo idosos sentados e pessoas caminhando pelas ruas mostram como, na *mise-en-scène*, existe uma representação da apatia geral que desmobiliza a sociedade enquanto a ditadura mantém seu poder pela repressão.

O marasmo social, político e econômico prossegue na entrevista aos pescadores, impedidos de organizar cooperativas, e no registro do triste cotidiano de povoados. Mais adiante, outro *relegado*, não identificado, concede entrevista dentro de um restaurante vazio (outra menção à crise nacional) onde afirma sofrer discriminação por ser condenado da justiça e por querer mobilizar as pessoas da cidade onde cumpre a pena. Enquanto que no plano sonoro acompanhamos seu relato, no plano imagético os enquadramentos do entrevistado são alternados com imagens da região pacata, nova confirmação de que os militares contiveram a organização dos trabalhadores. O longo movimento no segundo episódio de mostrar a paralisia do norte do Chile fecha com a entrevista a um senhor que mora em meio às ruínas de uma mina salitreira abandonada, expressão visual do contexto histórico.

Nas imagens das cidades Inca de Oro e Diego de Almagro o que prevalece é a imobilidade e o silêncio do som ambiente, acompanhadas por trilha musicais intermitentes, executadas por instrumentos de sopro e cordas. Sergio Aguirre diz que o povoado onde foi obrigado a permanecer é isolado propositalmente pela ditadura. No caso do litoral, um pescador expressa sua indignação com o monopólio das atividades econômicas nas mãos dos comerciantes locais, beneficiados pelo regime autoritário, enquanto vemos as pequenas embarcações paradas sobre o mar. Por outro lado, Copiapó e uma

12 Uma prática comum da ditadura era enviar opositores políticos a povoados distantes e deixá-los sob tutela da polícia local. Os relegados contavam geralmente com apoio da Igreja Católica, e não podiam sair do povoado. No cinema chileno, a vida de Ramiro, professor de Matemática condenado a ser *relegado* por assinar protesto contra desaparecimento de amigo, foi o tema de *La Frontera* (Espanha, Chile, 1991), dirigido por Ricardo Larraín.

cidade portuária não identificada são mostradas como cidades sitiadas, ocupadas militarmente.

No terceiro episódio, em Puerto Montt, Araucanía, Santa Cruz e Concepción constatamos o prosseguimento da representação fílmica que expõe a mesma imobilidade e apatia que caracterizou outras regiões nos capítulos anteriores. Na primeira cidade, localizada no extremo sul do país, planos curtos na breve sequência mostram imagens do lugar desde o ponto de vista do mar, com barcos atracados. Os comentários descrevem as características da região, sem análises da situação econômica e social da região. Caso inverso da área territorial onde vivem os *mapuches*, cujos planos da paisagem, mostrando ocasionalmente descendentes indígenas, são enquadrados em ângulos maiores, expondo o descaso do governo pelos mesmos. Tal leitura confirma-se com o gradual adentramento numa cidade, onde a modernidade (ruas asfaltadas, prédios, carros, caminhões) parece deixar os *mapuches* à margem daquele cenário. Enfim, Santa Cruz é uma pequena cidade no sul do Chile e o único destaque de lá é a estátua de Nicolás Palacios, que mencionamos anteriormente. O povoado é mostrado como uma “cidade fantasma”, com ausência de pessoas.

Concepción é apresentado como o território dos maiores contrastes sociais; “*una realidad maniquea e inverosímil, pero es la realidad*”, afirma a voz over. O Parque Isidora Cousiño, na cidade de Lota, é exibido em seus detalhes, com estátuas, pequenas lagoas, decorações, passagens para pedestres, como se fosse um “céu”, impressão reforçada pelos comentários irônicos do narrador e pelas notas musicais de piano no plano sonoro. As próximas sequências expõem a parte inferior da região, as minas de carvão de Lota e Schwager próximas ao Oceano Pacífico, que se mostram o avesso do parque: as fumaças que saem das jazidas compõem uma iconografia que remete às representações medievais do inferno. A câmera vasculha as precárias áreas habitadas e registra locais de trabalho, onde homens trabalham sem equipamentos de proteção em meio à lama, e apáticos funcionários de uma empresa executam seus serviços. As minas carboníferas pertenciam no início do século XX aos ingleses, e a narração destaca que pouca coisa mudou desde então. Esses lugares, seguindo a leitura que se faz da maior parte do país, mostram a paralisia econômica e a exploração social, com trabalhadores submetidos a formas precárias de trabalho.

Enquanto esses lugares expostos no terceiro episódio remetem à paralisia, ao abandono, à estagnação econômica e ao controle social pela ditadura, Santiago é o espaço da rebeldia, do confronto, onde a luta de classes se manifesta de maneira explícita pela série. Imagens de confronto entre jovens e os *carabineros* compõem uma celebração à resistência. O último plano de uma sequência de confronto, ao final do terceiro episódio, mostra um veículo dos militares recuando, uma forma de mostrar a “vitória” dos jovens, uma das frentes de “vanguarda” contra os uniformizados.

Os grupos de “vanguarda” e a legitimidade da ação armada

Miguel Littín aparece na tela em alguns lugares que visitou durante as filmagens clandestinas, em 1985, porém são encenações contidas por não querer atrair a atenção da vigilância militar. Existe uma única aparição que o diretor explicita uma mensagem direta ao espectador. Em terras hispânicas, na sala de edição fílmica (ou seja, após a experiência no Chile), ele faz uma intervenção antes dos créditos iniciais no terceiro episódio, falando ao espectador:

Chile, desde la frontera, de la Cordillera de los Andes al interior mismo de las minas de Lota y Schwager en el sur. Chile, desde los testimonios de los exiliados que una y otra vez intentan regresar a Chile, pero son impedidos al usar ese derecho legítimo por la dictadura militar, a los combatientes que en el interior mismo de las poblaciones populares, amparados en la fuerza de las masas, luchan con las armas en la mano por derrocar la dictadura.

O comentário conduz o espectador a uma leitura do terceiro episódio e ratifica a posição engajada do diretor. Defendendo a estratégia da defesa armada, seguindo a tendência nos filmes realizados no exílio (principalmente *Actas de Marusia* e *Alsino y el cóndor*), a legitimidade da posição vem com o “amparo na força das massas” que os “combatentes” têm no país. Por outro lado, há no discurso um duplo movimento de adentramento, reforçando a leitura do próprio título do episódio (*De la frontera al interior de Chile – La llama encendida*). O primeiro vem com a superação da “fronteira” para o “interior das minas”, ou seja, do exterior ao encontro com os trabalhadores explorados; o segundo une a ação dos exilados com os “combatentes” no país. Segundo a

retórica exposta, força operária (“*interior mismo de las minas*”) e ação armada (“*combatientes que [...] luchan con las armas en la mano*”) conjugam-se como forças capazes de tirar os militares do poder político.

Portanto, uma parte da “resistência chilena” à ditadura é representada na tela constituída por um grupo que chamamos de vanguarda, pois é mostrado na série como portador de uma “legitimidade revolucionária” e estaria “à frente” no processo de oposição. Tratam-se dos estudantes universitários e dos membros do Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). A presença destes grupos em tela é limitada nos primeiros episódios, com maior destaque no terceiro e moderado no quarto. A moderação no último capítulo ocorre devido à homenagem a Salvador Allende e, com ela, expõe-se o “exemplo” no qual os chilenos se “espelhavam” para seguir os combates.

Dois rapazes aparecem no primeiro episódio na *población*¹³ La Legua expressando insatisfação com o governo militar, desejando uma “*nueva primavera*”, com um “*gobierno democrático y popular*”. Ao final do capítulo, uma entrevistada na sequência sobre outra *población*, La Victoria, comenta a situação das crianças naquela localidade. No segundo episódio, estudantes expõem brevemente os abusos de poder do regime autoritário: perseguição às esquerdas, prisões, expulsões do país, matanças. As efêmeras aparições dos jovens são contrastadas com o maior espaço concedido no terceiro episódio. Os dois primeiros estão centrados nos temas dos direitos humanos, da apatia social e econômica e da repressão sobre a sociedade; na terceira parte, a série apresenta as alternativas de enfrentamento contra a ditadura.

A partir desta terceira parte, a série destaca esses grupos “de vanguarda”. Os estudantes e o FPMR (também formado por jovens) são os destaques na oposição. Os primeiros aparecem em um ato ocorrido em praça pública, onde o então universitário Tomás Joselyn-Holt discursava; em 1985, ele havia vencido eleições da Federación de Estudiantes de la UC. Após as imagens do discurso, vemos as dos jovens cantando e protestando e escutamos em *over* trechos da canção *Me gustan los estudiantes* (de Violeta Parra) executada por Ángel Parra. Em seguida, um estudante expõe o “exemplo” do movimento es-

13 *Población*, também conhecida como *población callampa* ou *campamento*, é uma área periférica e carente no entorno das grandes cidades chilenas, equivalente às *favelas* no Brasil ou às *villas* na Argentina. Tem origem nos *movimientos poblacionales* de meados do século XX, que reivindicaram moradias.

tudantil para a oposição à ditadura no Chile: *“todo lo que hemos conseguido pasa necesariamente por la movilización unitaria, es el mejor ejemplo que da el movimiento estudiantil al resto del país”*. Trata-se de uma “voz autorizada” dentro da “resistência” à ditadura que “ensina” o caminho “correto”, que seria a unidade entre os setores progressistas. A partir daí vem a ratificação, pelo documentário, dos universitários como movimento “vanguardista”: *“Venciendo el día a día de la represión, los estudiantes chilenos han recuperado su lugar situándose a la vanguardia política del país y mostrando a través de la unidad el camino para el retorno de la democracia”*, afirma o cineasta em *over*.

O episódio abre espaço à entrevista aos membros do FPMR em uma das últimas sequências da terceira parte. Este grupo foi o braço armado do PCCCh, criado em 1983 como expressão da política dos comunistas de se valer de “todas as formas de luta” contra Pinochet. O coletivo realizou ações armadas no país, como apagões e desvios de cargas de alimento para distribuição nas *poblaciones*, com o fim de desestabilizar o governo militar (ÁLVAREZ, 2011, p. 193-253). Vale destacar que parte do FPMR foi composta por chilenos exilados que receberam treinamento em Cuba e Nicarágua, além de outras experiências bélicas no exterior. No documentário, a bandeira do grupo aparece atrás dos militantes, e o cineasta exibe-se em cena próximo ao adereço como forma de comprovar sua presença no Chile “clandestino” e selar seu apoio ao grupo.

O espaço concedido ao FPMR foi anunciado pelo próprio Miguel Littín na abertura do terceiro episódio (*“los combatientes que [...] luchan con las armas en la mano por derrocar la dictadura”*). Trata-se de uma forma de divulgação das ideias do grupo para desarmar as críticas realizadas pela direita (que considerava o FPMR “terrorista”) e pela esquerda “moderada” (crente na queda do regime pelos meios democráticos). As identidades dos dois entrevistados são preservadas através de um jogo de luzes pelo qual vemos apenas seus semblantes. No relato *Las aventuras de Miguel Littín clandestino en Chile*, escrito pelo colombiano Gabriel García Márquez (2008) e publicado em 1986, diz-se que a filmagem aconteceu com a *“dirección suprema del Frente Patriótico”* (p. 102).¹⁴

¹⁴ Miguel Littín e Gabriel García Márquez fizeram algumas parcerias durante o exílio do chileno, como a adaptação cinematográfica do conto *La viuda de Montiel*, em 1979. Cf. SILVA, 2015.

A composição da imagem em claro e escuro dos entrevistados do FPMR no terceiro episódio remete inversamente às imagens dos exilados em Buenos Aires no segundo. A diferença é que no debate na Argentina a luz ambiente incide de maneira que podemos reconhecê-los, enquanto nos membros do FPMR a iluminação se dá sobre uma mesa e na parede com a bandeira, impossibilitando o reconhecimento dos personagens. Reforça-se, assim, uma noção presente no livro que relata o processo de filmagem: *También los que se quedan son exiliados*, ou seja, têm suas existências rejeitadas por um governo autoritário (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 50).

Por uma parte, a negação da identidade nacional dos exilados ocorre porque se impossibilita o retorno dos mesmos ao país, enquanto que, por outro lado, dá-se pelo convívio dos clandestinos com o “inimigo” em território nacional. Clandestinos e exilados mantêm pontos de convergência frente à situação política do país: ambos negam a autoridade política dos generais; não têm o direito de exercer as liberdades públicas; e ambos buscam reafirmar-se em diálogo entre si. Os “dois Chiles” estavam separados pela ditadura, barreira que impede a “completude” da “união” nacional.

Na entrevista, os representantes do FPMR contestam a “*aparente tranquilidad*” que vivia o Chile, pois haveria um “*volcán oculto*” prestes a surgir, numa referência às ações clandestinas e à mobilização política em marcha. Questionados por Miguel Littín sobre as acusações de extremismo, os entrevistados afirmaram que Augusto Pinochet era o verdadeiro terrorista, ao sequestrar, assassinar e explorar os pobres. Sobre o projeto de país que o grupo defendia, fala-se sobre a construção de Forças Armadas mais progressistas e populares, uma concepção no bojo dos primeiros treinamentos militares em Cuba: os quadros comporiam os novos soldados do futuro Exército democrático. Voltando à entrevista, os “rodriguistas” afirmaram que os protestos apontam para a “*sublevación nacional de masas*”, um “*gran despertar*” das “*masas alzadas*” nas cidades, com jovens protestando em ações coletivas e com apoio popular. Toda a argumentação é tecida sob o silêncio do ambiente para maior apreensão dos discursos proferidos.

Na série de documentários, não vemos as ações do grupo armado no espaço público; no entanto, a última fala de um dos entrevistados ressalta o

“ánimo popular” em derrubar o regime (“*Para el pueblo chileno, Allende sigue vivo; y sigue vivo y se prolonga en la lucha del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*”), respondido pela narrativa com as imagens de enfrentamento entre civis e militares, seguidas pelos testemunhos sobre o falecido presidente. Acreditamos que estes registros foram captados por uma das equipes de filmagens chilenas, cujas identidades foram preservadas.

Uma dimensão geracional é levantada pelo narrador em *over*: os jovens que estão combatendo a ditadura nos anos 1980 eram crianças durante o governo da Unidade Popular e se recordam vivamente de Salvador Allende. Alguns dos entrevistados confirmam o dado, e relatam conquistas sociais do período 1970-1973, contrapondo-as com a situação repressiva após o golpe de Estado. Muitos deles deram depoimentos ao longo dos primeiros episódios, retomados para evidenciar um discurso convergente entre eles: a ditadura tinha que terminar, e o exemplo do presidente no Palacio de La Moneda inspirava a ação combativa contra os militares. Imagens de enfrentamento também fecham o quarto episódio, reforçando o argumento do FPMR em relação à “*sublevación nacional de masas*”.

São recorrentes ao longo da série as retóricas que reivindicam o fim do regime autoritário, no entanto pouco se diz sobre os projetos políticos para o futuro. A democracia é qualificada na série através do relato de uma mulher em La Victoria no primeiro episódio. Segundo ela, a exigência dos chilenos era de uma “*democracia plena*”, exigindo “*el derecho a la salud y la vivienda [...] nosotros eligiendo quien nos gobierne, nosotros andando libres en la calle, sin temor*”. Miguel Littín revê sua avaliação sobre a história nacional ao afirmar que em 1973 os militares “*usurparon el poder en Chile*” e “*acabaron con 150 años de vida democrática*”, discurso em voz *over* ao final do segundo episódio. Na terceira parte, o FPMR ressalta que um dos objetivos do grupo é “*recuperar la democracia*”, dentro de um projeto de luta unitária “*empleando todas las formas de lucha, incluyendo la armada*” e formar, futuramente, Forças Armadas “*progresistas, democráticas, de acuerdo con la realidad nacional*”. Finalizando o mesmo episódio, a narração em voz *over* fala em “*recuperar la razón*” como metáfora da recuperação da democracia. Vemos, até aqui, as poucas análises sobre a relevância da democracia apontam para uma positivação do sistema político.

No entanto, na abertura do quarto episódio, o depoimento de García Márquez sobre Salvador Allende subverte o sentido positivo do sistema democrático:

Su virtud mayor fue la consecuencia. Pero el destino le deparó la rara y trágica grandeza de morir defendiendo a bala el mamaracho aporrillado del derecho burgués. Defendiendo una Corte Suprema de Justicia que lo había repudiado y había de legitimar a sus asesinos. Defendiendo un Congreso miserable que lo había declarado ilegítimo pero que había de sucumbir complacido ante la voluntad de sus usurpadores. Defendiendo la libertad de los partidos de oposición que habían vendido su alma al fascismo. Defendiendo toda la parafernalia aporrillada de un sistema de mierda que él había propuesto aniquilar sin disparar un tiro [...].

A “*parafernalia aporrillada de un sistema de mierda*” refere-se ao mesmo sistema político defendido pela maioria dos chilenos que foram para as ruas desde maio de 1983. A montagem narrativa não subverte suas afirmações: a cada referência dita, imagens do desfile da vitória presidencial em 1970 vem ilustrar o discurso. Ao “*mamarracho aporrillado del derecho burgués*”, vemos filas de soldados entre a câmera e o presidente, em *travelling* para a esquerda; ao “*Congreso miserable*”, a fachada da instituição; ao “*fascismo*”, um plano frontal de militares cavalgando; à “*parafernalia aporrillada*”, uniformizados manejando armas e instrumentos musicais. Vimos anteriormente que os oficiais eram representados em desfiles numa lógica de ocupação do espaço público nos anos 1980, assim como aparece no momento fundador do movimento socialista de 1970 em imagens de arquivo. Assim sendo, a democracia elogiada é colocada em questão, pois o relato desqualificador do sistema político da época de Allende não é questionado, com a montagem trabalhando a favor do mesmo.

Além disso, ressaltamos que Miguel Littín criticou a Unidade Popular (UP) em 1974 por ser a “ilusão do reformismo”. A narrativa de *Acta general de Chile* atropela a cronologia dos eventos no governo de Salvador Allende para concentrar esforços no momento do golpe de Estado e nos crimes dos generais chilenos. Não explora temas controversos nos anos 1970-1973, como as constituições de gabinetes cívico-militares, o “poder popular” (há apenas um discurso referindo-se ao tema) e a ausência de uma política militar por

parte da UP (assunto referenciado brevemente pelo FPMR), além de “esquecer” a visita de Fidel Castro ao país em 1971 e o “*tanquetazo*” de julho de 1973.¹⁵ Não podemos deixar de mencionar que, nos anos 1970-1973, Miguel Littín era cético em relação à “via chilena ao socialismo” e à “excepcionalidade chilena”, ou seja, a crença de que o socialismo pela via eleitoral seria possível no Chile por causa da “longa” tradição democrática. As contestações a esses valores transpareceram no documentário *Compañero Presidente* (1971) e no longa metragem *La tierra prometida* (1973), além da renúncia à direção da produtora estatal Chile Films em novembro de 1971 devido às querelas com setores da UP. Assim como nos anos 1970, Miguel Littín continuou, ainda não que não explicitamente, adepto dos valores políticos defendidos pelas esquerdas armadas, colocadas como “vanguardistas”, e tal visão está discretamente implícita no discurso fílmico da série.

Conclusão

Os discursos de oposição à ditadura enfatizam quatro grandes temas. O mais reiterado deles concentra-se nos três primeiros episódios e gira em torno da imobilidade econômica no Chile. Longas sequências com panorâmicas ou planos de paisagem registram cenários pouco dinâmicos. As palavras “abandono”, “esquecimento” e “pobreza” são os qualitativos mais reiterados nos discursos do cineasta para referir-se aos contextos filmados. O segundo tema retratado é o imperialismo e a dependência econômica, evidente nos comentários sobre a presença estrangeira na economia nacional e, somado ao discurso sobre a paralisia comercial chilena, como o país segue dependente do grande capital externo.

O terceiro tema recorrente é a violência excessiva contra uma população que não tem como se defender. Patricio Hales afirma que a ditadura se impôs pela via das armas e da violência, e assim governou o país desde então. São frequentes os relatos sobre os desaparecidos políticos, os mortos, os exilados,

15 O *tanquetazo* ocorreu em 29 de junho de 1973 e foi uma tentativa de golpe de Estado contra o governo de Salvador Allende conduzida por um regimento do Exército sem grande apoio dentro da corporação, sendo rapidamente sufocada pelo general constitucionalista Carlos Prats e seus soldados. Vale lembrar que Augusto Pinochet ajudou no combate contra a sublevação e depois organizou o levante de 11 de setembro do mesmo ano.

o controle sobre os meios de comunicação, a população carente, o desequilíbrio de forças. Como solução, aparece o último grande tema, a legitimidade da violência como um dos meios possíveis de resistência. O ápice desse discurso vem com a entrevista ao FPMR, as imagens de jovens enfrentando *carabineros* e alguns testemunhos, como o da voz em *off* de uma anônima sobre os planos de mulheres lavando roupa, no terceiro episódio, quando a série aborda a realidade social em Concepción:

Veo que hay mucha cesantía, hay hambre, hay miseria y todo lo que puede haber. Porque nosotros en estos momentos nos quedó es la vida, y por lo tanto eso la tenemos que defender cueste lo que cueste. Y también hemos tenido que crear nuevas instancias de organización, ¿no es cierto?. *para podernos defender de la represión* [...] (grifos nossos).

Assim sendo, o discurso acima visa selar a união entre “vanguarda” e “povo” no que se refere à resistência armada perante a violência cometida por agentes do Estado. Dentre as várias justificativas que *Acta general de Chile* apresenta para essa postura, estão a representação dos militares como “fascistas” (a série expõe alguns dos crimes cometidos pelo regime) e a estagnação econômica do país, cujo governo impediu a organização dos trabalhadores e manteve a desigualdade social como maneira de favorecer as elites que o apoiavam. A tensão entre democracia e revolução socialista vem nas entrelinhas desse discurso fílmico, uma vez que a chamada “resistência” contra a ditadura foi fragmentada e permeada por projetos políticos desencontrados.

Referências

- ÁLVAREZ VALLEJOS, R. *Arriba los pobres del mundo*. Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura. 1965-1990. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011.
- “Arte y Ciudad: ‘Homenaje al doctor Nicolás Palacios’, en el cerro Santa Lucía”. *Plataforma Urbana*, Santiago de Chile, 11 sep. 2014. Disponível em: < <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/09/11/arte-y-ciudad-homenaje-al-doctor-nicolas-palacios-en-busqueda-de-la-identidad/> >. Acesso em: 01 ago. 2016
- CASETTI, F.; ODIN, R. « De la paléo- à la neo-télévision. Approche sémio-pragmatique ». *Communications*, s/l, n. 51 (Télévisions / mutations), p. 09-26, 1990.

- CORTÍNEZ, V.; ENGELBERT, M. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. 2 vol. Santiago de Chile : Editorial Cuarto Propio, 2014.
- ESCOBAR ARELLANO, C. *El Altar de La Patria: una aproximación estética*. Tesis (Licenciatura) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2009.
- GARCIA MÁRQUEZ, G. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editora Argentino S.A., 2008 [1ª ed.: Bogota: Oveja Negra, 1986].
- LITTÍN, M. “El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina”. *Araucaria de Chile*, Madrid, Ediciones Michay, n. 32, 1985, p. 71-80.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução: Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- MATÍAS GAETE, C. “Guía Urbana de Chile: Parque Isidora Cousiño y Mina Chiflón del Diablo, Lota”. *Plataforma Urbana*, Santiago de Chile, 23 nov. 2013. Disponível em: < <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2013/10/23/guia-urbana-de-chile-parque-isidora-cousino-y-mina-chiflon-del-diablo-lota/> >. Acesso em: 01 ago. 2016.
- “Monumento a Matías Cousiño, Lota”. *EducarChile*, Santiago de Chile, 27 jul. 2006. Disponível: < <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=105496> >. Acesso em: 01 ago. 2016.
- Monumentos públicos V Región de Valparaíso*. Valparaíso: Centro de Estudios Históricos Forenses, PDI, 2010
- NAPOLITANO, M. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, C. (Org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-290.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- PALACIO, M. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012 [Colección Signo e imagen].
- SILVA, A. de S. e. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Referências audiovisuais

ACTA general de Chile. Direção: Miguel Littín, Espanha, 1986.

LA FOTOGRAFÍA ARGENTINA DURANTE EL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL: EL CASO DE EDUARDO LONGONI Y PEDRO LUIS RAOTA

Thomas Joseph Shalloe¹

Se dice que una imagen vale más que mil palabras, y es cierto. La fotografía es un medio de información; al no decirnos nada, nos cuenta muchas cosas. Roland Barthes comenta que “La fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí...” (BARTHES, 1990, p. 68-70). A través de la fotografía se puede apreciar aspectos que le permiten al espectador o *spectator*, como lo denomina Barthes, notar y luego aprender del contexto histórico que refleja esa imagen. Esto se sostiene para los ensayos fotográficos que surgieron de los eventos causados por la última dictadura cívico-militar que se instaló en la Argentina a partir del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 que se llamaba el Proceso de Reorganización Nacional, el nombre que le pusieron los mismos militares. Reporteros gráficos como Eduardo Longoni testimoniaban los hechos más conflictivos de la realidad argentina entre 1976 y 1983, con un *clic* inmediato que congelara los momentos de tensión política por la que estaba atravesando la sociedad argentina en esa época. Estos trabajos fotográficos que

1 Thomas J. Shalloe is a third year Ph.D. student in Latin American Literature and Cultural Studies in the School of International Letters and Cultures at Arizona State University where he also works as a Teaching Associate and Research Assistant.. E-mail: tshalloe@asu.edu

empezaron a salir en diarios y revistas importantes a finales del año 1982, tras la derrota del régimen militar en la guerra de las Malvinas el 14 de junio de ese año, hecho que marcó el comienzo del fin de la dictadura, serían el contrapeso de trabajos por fotógrafos como Pedro Luis Raota. Raota era conocido por su trabajo en montajes de escenas fotográficas. Durante la dictadura participaba en campañas de propaganda para el exterior que intentaba ofrecer otra imagen de la Argentina bajo el régimen militar como un lugar seguro y con fotos que ilustraban a los militares de una manera positiva para el resto del mundo. Este trabajo se apunta a analizar estos dos usos de la fotografía que pretendían representar la realidad que vivía el pueblo argentino durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional.

El Proceso de Reorganización Nacional, encabezado por una junta militar compuesta por las tres ramas de las fuerzas armadas, implementó un plan sistemático de violación a los derechos humanos. Este plan incluyó políticas culturales y comunicacionales de censura y represión que afectaban a todas las industrias de producción cultural y periodística. En el libro *Mucho ruido, pocas leyes*, Glenn Postolski describe estas políticas de la siguiente manera:

El terrorismo de estado necesitó de una clara política de desinformación, censura y manipulación mediática. Para imponerla dispuso del aparato del Estado y de la complicidad de sectores civiles. La libertad de expresión estuvo primero suprimida y luego, en muchos casos, negociada. Desde una política cultural más abarcativa se implementó una lógica instrumental en los medios [...] Para la ejecución de orientaciones tales como la generación de consenso, el bloqueo de la información y la instalación de un miedo paralizante en la sociedad, los medios debían cumplir un rol determinante. Y lo cumplieron. (POTOLSKI, 2009, p. 162-163).

Tanto la persecución de la dictadura como las líneas editoriales de las empresas mediáticas que trabajaban en complicidad con ella impedían que se publicara cualquier manifestación cultural o periodística que denunciara el terrorismo de estado, incluyendo la fotografía. Esta política funcionaba también en el sentido contrario, la censura por parte del gobierno que prohibía

la publicación de las fotos de los militantes asesinados por las fuerzas represivas, hizo que el ciudadano común no se pudiera identificar a nivel personal con ninguno de los “subversivos.” De esta manera, la dictadura con complicidad de los medios, lograba la deshumanización de los militantes políticos (muchos no guerrilleros) que secuestraba y asesinaba:

La no imagen, la no personificación, la ausencia de cualquier marca de identidad de los militantes que eran secuestrados y asesinados fue, antes y después del golpe, la estrategia de deshumanización por excelencia más utilizada por la prensa [...] Por supuesto no se buscaban los culpables, ya que los asesinados eran los propios responsables de su muerte. A los militantes de las distintas organizaciones, salvo algunos casos excepcionales, o no se los mostraba o se los mostraba como arrepentidos. (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 61)

Los fotógrafos más afectados por estas políticas de censura fueron los reporteros gráficos. Sin embargo los miembros de los fotoclubes no se vieron perjudicados ya que evitaban “las referencias a temas que podían derivar en discusiones de tipo ideológico, lo que implicaba, en términos institucionales, un activo desentendimiento del contexto político” (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 12).

Los denominados “fotoclubistas” no sufrían las políticas de censura como los reporteros gráficos ya que la mayoría se distanció de todo tema relacionado con la actualidad política durante la época de la dictadura. El *fotoclubismo* es un movimiento artístico global que surgió a finales del siglo XIX en Europa y Norteamérica con “grupos de fotógrafos interesados por aspectos técnicos y estéticos de la fotografía, por su divulgación y propagación” (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 11). El *fotoclubismo* se diseminó rápidamente y tomó impulso en la Argentina, sobretudo después de la fundación de la Federación Argentina de Fotografía (FAF) en 1948, y se distingue del fotoperiodismo por su carácter de tener como objetivo final un producto estéticamente bello y no un producto denunciatorio que informe sobre la actualidad sociopolítica.

La elusión de la FAF y la actividad fotoclubista del compromiso político entre 1976 y 1983 por un lado logró que no se vieran perturbadas

por las políticas del gobierno de facto, pero por otro lado le fue funcional a la política represiva del mismo. Existían estrechos vínculos entre las fuerzas armadas y la FAF:

Ello (el desentendimiento político), sumado a una estética limitada y encorsetada hicieron de la fotografía fotoclubista una actividad cultural funcional a la política represiva que impuso la dictadura. Es más: foto clubes que nucleaban a personal de la marina, la aeronáutica y la policía participaban regularmente como miembros activos de la FAF y continuaron haciéndolo entrados varios años de la etapa democrática. (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 12)

Es decir que evitar tocar temas políticos para los fotoclubistas no solo era una cuestión de salvarse el pellejo durante la dictadura sino que en muchos casos era porque muchos fotoclubistas eran miembros de las distintas ramas de las fuerzas armadas. Sin embargo, había algunos fotógrafos de la FAF que fueron funcionales no sólo por callarse durante estos años turbulentos, sino por aportar sus obras para campañas de difusión del régimen militar.

Pedro Luis Raota era uno de los máximos referentes de la fotografía argentina que contribuía sus obras a exhibiciones culturales organizadas por la Cancillería argentina durante la dictadura en el exterior:

Raota, el fotógrafo de mayor popularidad durante la dictadura, fue recibido en 1979 por el General Videla, primer presidente de facto, a quien le obsequió una copia de su obra *Argentina, hoy*, ganadora del primer premio en un concurso organizado por la Dirección Nacional de Turismo (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 12)

Las colecciones fotográficas de Raota fueron distribuidas hacia el exterior mediante este tipo de concursos organizados por la Dirección Nacional de Turismo y otras iniciativas culturales de la Cancillería que, como explica Bécquer Casaballe, reportero gráfico y ex subdirector de la revista *Fotomundo*, se promovían “a través del Centro Piloto de París, controlado por el almirante Emilio Massera [representante de la Armada argentina en la Junta Militar] desde donde se intentaba contrarrestar las denuncias sobre violaciones a los

derechos humanos” (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 12-13). Es decir que Raota ofrecía sus obras con el fin de desviar la atención internacional de los crímenes de lesa humanidad que cometía la Junta Militar. La fotógrafa argentina, Alicia D’Amico, criticó en una conferencia en Venecia en el año 1979 el uso de las colecciones fotográficas por parte de la dictadura:

como todos sabemos, la imagen oficial es la que ofrece cualquier gobierno, a través de sus secretarías de prensa, de sus oficinas de turismo, de sus distintos organismos, [...] También esta imagen se difunde por medio del intercambio cultural que se efectúa con otros países a través de las embajadas [...]. (GAMARIK; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 13)

La imagen oficial, como la llama D’Amico, es como el gobierno quiere que el mundo vea el país y la sociedad; las imágenes que producía Raota le mostraban al mundo un país pacífico de gauchos materos y paisajes hermosos. También mostraban unos militares que consolidaban la seguridad de la sociedad, por ende habían sido bien recibidos por ella.

Una estrategia del gobierno para controlar a la sociedad era la generación de consenso utilizando la cultura como medio para lograr este objetivo. Esto era para crear un sentido de que ante las guerrillas y los “subversivos,” representados como los actores responsables de tanta inseguridad que se vivía en la Argentina antes y a principios de la dictadura, la autoridad, las fuerzas armadas tenían que ser representadas como protectores de la sociedad civil. Desde la asunción de la Junta Militar, se implementaron políticas de cultura y comunicación para instalar aquellas ideas:

La estrategia hacia la cultura fue funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de estado como mecanismo de control y disciplinamiento de la sociedad [...] El objetivo inmediato [de la política cultural de la dictadura] consistía en generar un consentimiento en la población, a partir de nuevos patrones en la educación, la comunicación y la cultura. (POTOLSKI, 2009, p. 164)

Las fotos de Pedro Luis Raota y la complicidad de los medios masivos de comunicación, como los diarios principales, fueron funcionales y fundamentales para este objetivo de la política cultural del Proceso de Reorganización Nacional.

Las fotografías de Pedro Luis Raota ofrecen una imagen de una Argentina alegre bajo el régimen militar. Muchas de sus obras muestran a niños de tez blanca y de rasgos europeos sonriendo. Este enfoque en los niños particularmente y en la raza forma parte de un *studium* común que reaplica Raota en su intento de dar esta imagen de la Argentina. *Studium* según Barthes, es “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general [...] supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobárlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo...” (BARTES, 1990, p. 64-66). Es decir que el *studium* es el escenario de la fotografía y los aspectos que lo rodean. El *studium* tiene en la sociedad, y el extranjero en el caso de las obras de Raota, como *spectator* el fin de provocar alguna reacción, que el *studium* de la fotografía resuene con el *spectator* mediante sus funciones de “informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas” (BARTHES, 1990, p. 67).

Las obras de Raota con las características antes mencionadas se apuntan a cumplir con estas funciones en el *spectator* extranjero. Fotografías como su “El príncipe azul”² que muestra a un niño joven, de alrededor de 12 años, de piel muy blanca, y a pesar de que es en blanco y negro se nota que tiene cabello de color castaño claro o rubio. En esta foto, el niño está con una sonrisa de oreja a oreja, rodeado por cinco chicas de su misma edad, de las cuales solo se les ve la nuca, pero que también son de aspecto europeo se nota por su color de cabello. Esta fotografía parecería lo suficientemente inocente para el *spectator*, no parece ser política ni marcada por ninguna tendencia ideológica. Es eso lo que Raota intenta lograr, representar lo inocente, que la vida durante esta época en la Argentina signifique inocencia. Por los rasgos europeos de los sujetos, estos aspectos del *studium* permitiría una conexión natural con el *spectator* o público europeo y norteamericano. El niño de la sonrisa grande es

2 Lamentablemente, debido al contenido de este ensayo, no se pudo conseguir el permiso para publicar esta imagen de Pedro Luis Raota.

el centro de la fotografía y es lo que cautiva al *spectator* al mirarla. Esta sonrisa, y la cara de felicidad, provocan en el *spectator* una sensación emocional de alegría, interés, inocencia, nostalgia. Esta sensación emocional irrumpe en el *studium* y es lo que Barthes denomina *punctum*. El *punctum* “es él quien sale de la escena como una fleche y viene a punzarme”, comenta Barthes (1990, p. 64). El *punctum* es el sentimiento que transmite la fotografía. Este es uno de los aspectos más importantes mediante el cual Raota tiene que cumplir los objetivos de las campañas de propaganda de la dictadura:

Tanto las agendas y tarjetas postales que la UNESCO distribuye por el mundo entero, como los actuales concursos, continúan con esa representación idealizada de la realidad. En 1980 el diario *Clarín* publicó las fotos de Raota en la primera página de su revista dominical como una ilustración amable y placentera. (FACIO, 1995, p. 58)

Una de las tarjetas postales que circulaba durante estos años exhibía una foto de Raota realmente muy cautivadora titulada “El gran jefe”³. Esta foto ejemplifica las intenciones de la dictadura de querer darle al Proceso de Reorganización Nacional un significado de una fuerza del bien, y positiva en la Argentina. El *studium*, una escena intencionalmente armada por el fotógrafo, captada desde arriba de unos soldados sentados en el suelo mirando hacia adelante, sus metralletas tiradas alrededor sin mucho cuidado y en el medio de algunas de esas armas se destaca la figura de un bebé acostado, vestido todo de blanco, y bebiendo leche de su mamadera. El *punctum*, este bebé tomando leche con toda la tranquilidad del mundo, vestido de blanco, símbolo de pureza e inocencia, inclusive el título de la fotografía “El gran jefe” evoca una sensación de respeto hacia los soldados y las fuerzas armadas, porque están ilustrados como protectores de los inocentes. “El gran jefe” se refiere al bebé que representa a la sociedad, que es el ente que ha pedido esta protección y seguridad.

La función de las fotografías de fotógrafos *fotoclubistas* como Raota que representaba a la Argentina de una manera favorable para la dictadura, no sólo cumplía un rol para el gobierno sino también para los medios de

³ Lamentablemente, debido al contenido de este ensayo, no se pudo conseguir el permiso para publicar esta imagen de Pedro Luis Raota.

comunicación, cómplices de ella. Los diarios más importantes de la Argentina podían suplementar las fotografías que ofrecían muchos reporteros gráficos de lo que pasaba en la realidad política del país que hubieran sido “irritativas” para el gobierno y para la relación de las empresas mediáticas con el gobierno por las fotografías que realizaban los *fotoclubistas*. Esto les permitía a algunas de estas empresas mediáticas, como *Clarín*, *La Nación* y *La Razón* (esta última comprada después por *Clarín*), que mantuviesen los privilegios que les brindaba la dictadura. Uno de los privilegios más importantes era el control de la única fábrica de celulosa de papel para diarios en el país austral:

Cuando la dictadura llegó al poder la mayoría de las acciones Clase A de Papel Prensa estaban en manos del Grupo Graiver que las adquirió en el año 73 [...] El presidente del grupo, David Graiver, había sido acusado por sus vinculaciones con Montoneros [...] Gravier murió en un confuso accidente aéreo a fines del año 76, y la potestad de sus propiedades quedó en manos de su familia. A comienzos del 77, el gobierno dictatorial los obligó a transferir las acciones de Papel Prensa SA. El estado se quedó con el 25% del paquete accionario y armó una licitación pública [...] El gobierno ofreció el negocio a *La Nación*, *Clarín*, *La Razón* [...] El traspaso de acciones se realizó a cambio 8 millones de dólares, y el mismo gobierno financió a los diarios [...] Así se constituyó un monopolio que tenía un manejo discrecional del precio del papel [...] la sociedad con el Estado se convirtió en un motivo más para no antagonizar con el gobierno. (POTOLSKI, 2009, p. 177-178)

Debido a este tipo de relaciones entre medios y la dictadura, muchos de los reporteros gráficos fueron desplazados por obras de fotógrafos como Raota o se vieron obligados a buscar y capturar la noticia frívola y apolítica del día. Muchos reporteros gráficos siguieron dedicándose en profundidad a fotografiar las violaciones perpetuadas por la dictadura. Los *spectrums* de sus fotografías, no permitían que se publicaran en ningún medio de comunicación, ya que estos solían ser soldados o policías cometiendo actos repudiables de represión y violencia, los organismos de derechos humanos en lucha, o demostraban la complicidad de la iglesia y la sociedad civil con el gobierno. “Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie

de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum*” (BARTHES, 1990, p. 38). En 1980, algunos reporteros gráficos del diario *Crónica* murieron cuando se cayó la avioneta en la que viajaban a otra provincia. Este evento abrió la puerta a que se exhibieran fotos nunca antes publicadas:

En su homenaje, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina organizó una exposición de sus asociados e invitados, con la consigna de presentar fotos que no hubieran podido publicarse, censuradas o descartadas por las empresas periodísticas, por considerar que sus temas eran irritativos. La exposición [...] logró una adhesión extraordinaria [...] Se podían ver, después de años de censura, fotos de las Madres de Plaza de Mayo [...] y los personajes del gobierno en actitudes críticas o poco recomendables para los medios adictos al gobierno de la dictadura. (FACIO, 1995, p. 118)

Entre los colegas de los fallecidos que se acudieron a esta exposición y que ofrecieron sus fotos se encontraba Eduardo Longoni.

Longoni es uno de los referentes del fotoperiodismo argentino. Es el autor de internacionalmente reconocida foto “la mano de Dios” que muestra el momento justo en que Diego Armando Maradona hace su famoso gol con la mano en el mundial del 1986, considerado el “gol del siglo”. Antes de sus fotos captadas en democracia, él se dedicaba a fotografiar los acontecimientos políticos que sucedían en la época de la dictadura. Algunas de sus imágenes más impactantes incluyen fotos de marchas de organizaciones de derechos humanos, varias de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo e inclusive una fotografía impactante del dictador Videla rezando en una capilla por los soldados caídos en la lucha contra el “terrorismo”, es decir, en contra de los grupos denominados subversivos por el gobierno.

Una de las imágenes más impactantes que ha captado Eduardo Longoni es la que viene con el pie de foto que dice nada más “Dictador Jorge Rafael Videla, 1981” en su libro *Violencias* (véase figura 1). Esta foto en blanco y negro muestra al dictador arrodillado en una capilla, en la capilla Stella Maris del barrio porteño de Retiro más específicamente, el 24 de marzo de 1981, el quinto aniversario del golpe de Estado que dio inicio al Proceso de

Reorganización Nacional. Se lo ve a Videla en una pose que indica que está rezando, cabizbajo y ojos cerrados y es el enfoque de la imagen, la figura de Videla sería el *punctum* ya que es la figura que sale de la escena como una flecha y viene a ponzarme como dice Barthes (1990, p. 26). La fotografía del dictador se encuentra colocada en el primer plano y sobresale aún más debido a la puesta en escena, o *studium* que se desarrolla a su alrededor. Al fondo se ve un cura dándole la comunión a un niño joven de unos nueve o diez años, mientras otros oficiales hacen cola para recibir la comunión del cura también aunque el resto de la fotografía está un poco fuera de foco con la excepción la figura de Videla. Lo que representa esta foto intencionalmente o no, es la justificación de muchos de los crímenes que llevó a cabo Jorge Rafael Videla que “se veía a sí mismo como el representante político de Dios en suelo argentino. [...] Se convirtió en el líder de una de las dictaduras más sangrientas en la Historia [...] que devolvería a la Argentina a una civilización cristiana” (FINCHELSTEIN, 2014, p. 2). Una de las consignas del Proceso, era reinstaurar los valores cristianos en la sociedad argentina. Pero Longoni no sólo fotografiaba a los dictadores y los oficiales de alto rango durante la dictadura, una de sus fotografías más impactantes y conocidas de la época se trata de un grupo de militares fotografiados en 1981.



Figura 1. Dictador Jorge Rafael Videla, 1981 (LONGONI, 2012, p. 19)

La imagen simplemente titulada “Militares argentinos durante la dictadura, 1981” (véase figura 2) abre el libro *Violencias* de Longoni en el que se recopila una colección de sus fotografías que tratan el tema de la última dictadura cívico-militar de la Argentina y sus secuelas durante los años que siguieron. La elección de esta fotografía para abrir esta colección de imágenes es muy sabia ya que marca un posicionamiento de este fotógrafo con respecto a la situación de las violencias llevadas a cabo sobre todo por los militares en su país. El *studium* de esta imagen es muy interesante porque no se contextualiza. Lo único que se ve en la foto son las caras y apenas algunos torsos de los militares uniformados con las distintas insignias y hasta con las gorras de plato típicas del uniforme militar. Sin embargo es imposible dar cuenta del escenario de la foto, no se puede apreciar ninguna ubicación ni otros elementos aparte de estos militares. Esto ayuda a que el *punctum* sea más impactante, hasta se podría decir que es un *macropunctum*.



Figura 2. Militares argentinos durante la dictadura, 1981 (LONGONI, 2012, p. 10-11)

Además de mostrar un *studium* reducido con sólo las caras y torsos de los militares, también están mirando en dirección a la cámara con caras serias. Las miradas de estos militares crean un *punctum* fuerte que le da una sensación de inquietud al *spectator* ya que la imagen parece ser de un

momento repentino en que Longoni sacó la foto en lo que sólo podría ser una función o reunión militar. La foto, con su título “Militares argentinos durante la dictadura, 1981” parece mostrar a los militares atrapados en un momento oscuro de suspicacia o de conspiración de las fuerzas armadas. Esta sensación del *spectator* no estaría demasiado lejos de la realidad. Muchos de estos militares o sus pares habrán cometido actos que violan los derechos humanos como la desaparición de personas, torturas, y el robo sistemático de bebés. Aun así, por ser subordinados recibirían una especie de indulto por los gobiernos democráticos que siguieron la dictadura por la ley de Punto Final de 1986 y Obediencia Debida de 1987. Este posible mensaje que emite la imagen de los militares también se destaca cuando se compara con los otros *spectrums* que fotografiaba Longoni durante esta época, que eran principalmente las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Estas mujeres se oponían férreamente a estos indultos, “algunas de las Madres se habían reunido para decir ‘No’ a los indultos [...] gritaban: ‘Ahora resulta indispensable, aparición con vida y castigo a los culpables’” (EVANGELISTA, 1998, p. 108).

Eduardo Longoni se empeñó en capturar con su cámara lo que les pasaba a las mujeres que reclamaban a la dictadura información sobre sus hijos y sus nietos desaparecidos durante los primeros años de la dictadura, muchas veces por ser militantes políticos o por tener algún contacto con militantes políticos o grupos subversivos.

La dictadura militar [...] en poco más de siete años hizo desaparecer por razones políticas a 30.000 personas. Pero además de la “desaparición forzada de personas” sistematizó otro hecho inédito y horroroso: la desaparición de niños secuestrados con sus padres y de bebés nacidos durante el cautiverio de sus madres embarazadas. (MADARIAGA, 2007, p. 19)

Estas mujeres habían creado primero la organización llamada Madres de Plaza de Mayo en que “habían convertido la orden policial de ‘circular’ en ‘la ronda de los jueves’” (MADARIAGA, 2007, p. 19) en que estas mujeres caminaban alrededor de la pirámide de mayo ubicada en el centro de la plaza frente a la Casa de Gobierno, reclamando saber el paradero de sus hijos. Un jueves del año 1977, una de las madres decidió emprender una búsqueda por

su nieto desaparecido y poco a poco más madres se le fueron uniendo para “organizarse para buscar a los hijos de sus hijos secuestrados por la dictadura. [...] El 22 de octubre, se juntaron por primera vez [...] se bautizaron como Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos, más tarde adoptaron el nombre: Abuelas de Plaza de Mayo” (MADARIAGA, 2007, p. 19). Estas dos organizaciones de Madres y Abuelas golpearon muchas puertas en su lucha por la verdad, “ministerios, cuarteles, comisarías, iglesias, hospitales. La respuesta en todos los casos era un silencio cómplice” (MADARIAGA, 2007, p. 19). Además en sus típicas “rondas de los jueves” sufrieron represión de las autoridades que las agredían en la Plaza de Mayo.

“Represión a las Madres de Plaza de Mayo, 1982” se lee el pie de la foto de Eduardo Longoni (véase figura 3). Esta imagen, captada durante una de las manifestaciones de las Madres, pone en evidencia la represión que sufrían estas mujeres durante la dictadura. El *studium* es una plaza de mayo en lo que parece un día de invierno del 82 por la vestimenta de las Madres. En el primer plano se ven a dos Madres, una agarrándose a una pancarta grande hecha de tela con el emblemático pañuelo puesto en la cabeza, y otra a su lado, las dos con caras de terror por lo que está pasando. A su alrededor aparecen varios oficiales de caballería, y uno se les va arrimando de una manera agresiva, bastón en mano, dispuesto a reprimir. El *punctum*, esa figura que “sale como una flecha” (BARTHES, 1990, p. 26), no es el hombre de caballería cuya cara ni se ve en esta imagen, sino son las Madres. La acción del hombre de caballería es el que causa que las Madres sean ese *punctum*, se ve reflejado el miedo en sus caras y en la crispación de sus cuerpos por lo que les está pasando y es esto que resuena en los sentimientos del *spectator*. Esta imagen evidencia que por más que hubieran sido guerrilleros subversivos los hijos de estas mujeres, el Estado no respetaba sus derechos y las reprimía sin que ellas violaran ninguna ley. Es esta representación del Estado que logra esta toma de Longoni que hacía “irritativas,” como dice Facio, las fotos de los reporteros gráficos.



Figura 3. Represión a las Madres de Plaza de Mayo, 1982 (LONGONI, 2012, p. 13)

A medida que se levantaba la censura y volvían aspectos democráticos a la vida política de la Argentina, sobre todo al fin de la Guerra de Malvinas en junio del 82, se liberaron los reporteros gráficos “de la obligación de buscar la noticia del día para dedicarse en profundidad a reportajes con temas afines a sus sentimientos” (FACIO, 1995, p. 119). De a poco volvían a publicarse este tipo de fotos en los medios gráficos del país y los argentinos podían ver como el Estado atropellaba estos derechos humanos, captados por el *clic* inmediato de reporteros gráficos como Eduardo Longoni y sus colegas. Ellos seguían captando los momentos más cruciales, consecuencias de la dictadura, después del retorno a la democracia en el país el 10 de diciembre de 1983, al asumir la presidencia el radical Raúl Alfonsín.

Eduardo Longoni ejercía su oficio de reportero gráfico libremente en los años que seguían la dictadura, dedicándose a fotografiar los acontecimientos, secuelas de los siete años de dictadura sangrienta. El 15 de diciembre de 1983, cinco días tras asumir la presidencia, Raúl Alfonsín “fundó la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (CONADEP), que fue dirigida por el escritor Ernesto Sábato, que se desempeñó en recopilar los testimonios de las víctimas de la represión y sus parientes, para ser presentados como evidencia

crítica durante los juicios a las Juntas Militares” (EVANGELISTA, 1998, p. 105). El día que comenzaron los juicios en 1985, Longoni volvería a sacar una imagen de Jorge Rafael Videla (véase figura 4), esta vez no estaría rezando en una iglesia, sino que estaría entrando a un tribunal a enfrentar la condena de los delitos cometidos durante los años en que él ejercía las responsabilidades del Poder Ejecutivo junto a los demás miembros de la Junta. La imagen muestra a un Videla, vestido de civil, entrando a la sala de la tribunal en que enfrentaría los cargos por los crímenes de lesa humanidad:

El 9 de diciembre se dictó la sentencia del proceso judicial realizado por la justicia civil en la Argentina en 1985 [...] contra las primeras tres primeras juntas militares de la dictadura llamada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), cuyos miembros fueron acusados de las graves y masivas violaciones de derechos humanos cometidas en ese período. El dictamen condenó a Jorge Rafael Videla y Emilio Eduardo Massera a reclusión perpetua [...]. (WAJSZCZUK, 2009, p. 208)

Los juicios a las Juntas Militares marcaron el comienzo de la revelación de la verdad de esos años del régimen dictatorial y los reporteros gráficos cumplieron un rol importante al publicar sus fotos en medios accesibles por toda la ciudadanía y el resto del mundo. Eduardo Longoni en su colección fotográfica *Violencias* sigue, no sólo la época de la dictadura y el retorno a la democracia, sino que también incluye fotos que dan cuenta de los afectos secundarios, resultados de esos siete años realmente violentos, que la sociedad argentina está tratando de sortear hasta la actualidad. Las imágenes contrarrestaban las que habían sido montadas con complicidad de la dictadura para sus campañas de propaganda.



Figura 4. *Juicio a las juntas militares* (LONGONI, 2012, p. 46)

Barthes dice, “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1990, p. 31). Esta cita se aplica sobre todo a las fotos de los reporteros gráficos que captan un acontecimiento de la actualidad y realidad mediante ese *clic* inmediato, como las imágenes que nos ofrece Eduardo Longoni. El uso de la fotografía durante la dictadura llamada el Proceso de Reorganización Nacional variaba dependiendo de las intenciones del *operator*, que es el fotógrafo, o el mismo gobierno.

La cultura era un campo de batalla estratégico, para el cual la dictadura llevó a cabo una política con una fuerte voluntad de transformación del entramado político, social y cultural de la sociedad argentina [...] como señala Mangone (periodista, Carlos Magnone): “La dictadura tuvo su política cultural y la de su clase que la sustentó, tuvo sus jóvenes y sus músicos (y su música), tuvo a sus ‘miembros del espectáculo’, no se privó de sus intelectuales, de sus periodistas (también más allá de la necesidad de empleo)”. (POTOLSKI, 2009, p. 163)

La dictadura tuvo a sus personalidades influyentes en todos los campos de la cultura, en la fotografía tuvo a Pedro Luis Raota como máximo referente en la Argentina. Él ofreció su talento y sus obras, imágenes montadas por el

fotógrafo, para ser usadas en campañas de propaganda internacional que hasta medios locales, como Clarín, usarían para aportar a una ilustración “amable y placentera” de la situación del país.

La representación que el lente de una cámara le da al país era importante. Mientras Raota armaba montajes y escenas para crear imágenes positivas para el gobierno que darían la vuelta al mundo y saldrían en los diarios más importantes del país, los reporteros gráficos como Eduardo Longoni, habían sido desplazados de sus oficios. Las imágenes que ellos sacaban del país daban cuenta de sectores de la sociedad que habían sido reprimidos, oprimidos y ocultados. Longoni, por ejemplo, ofrecía imágenes de los organismos de derechos humanos en lucha siendo reprimidos por las autoridades y contrastaba esas imágenes con las del mismo dictador Videla, rezando en una capilla por los soldados caídos por el “terrorismo”, ejemplificando la relación Gobierno-Iglesia Católica y el plan de “devolver a la Argentina a una civilización cristiana”. Las imágenes que ofrece Eduardo Longoni, tanto como las de Pedro Luis Raota nos cuentan muchas cosas, aún sin decirnos nada explícitamente. Permiten el acceso al “infra-saber” del que habla Barthes, y nos sumerge en la historia de la última dictadura cívico-militar en la Argentina e ilustran dos perspectivas de una misma realidad.

Referencias

- BARTHES, R. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1990.
- EVANGELISTA, L. *Voices of the Survivors: Testimony, Mourning, and Memory in Post-dictatorship Argentina, 1983-1995*. New York: Garland Pub., 1998.
- FACIO, S. *La fotografía en la Argentina: desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.
- FINCHELSTEIN, F. *The Ideological Origins of the Dirty War: Fascism, Populism, and Dictatorship in Twentieth Century Argentina*. New York: Oxford University Press, 2014.
- LONGONI, E. *Violencias*. Buenos Aires: Libros Del Naufrago, 2012.
- MADARIAGA, A. *La historia de abuelas: 30 años de búsqueda*. Buenos Aires, 2007.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, S.; GAMARNIK, C. *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011.
- POSTOLSKI, G. “Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura, entre el control,

la censura y los negocios.” In. *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina, 1920-2007*. Buenos Aires: Ed. Santiago Marino/La Crujía Ediciones, 2009, p. 159-188.

WAJSZCZUK, A. “Elige tu propia aventura.” In. *Los días que vivimos en peligro*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, p. 203-208.

RELAÇÕES DIALÓGICAS NO FILME *MANHÃ CINZENTA* (1969) DE OLNEY SÃO PAULO¹

Irene Machado²

Os poemas precedem os fuzis.
Glauber Rocha

Introdução: códigos audiovisuais como potência discursiva

Um filme que não chegou a ser exibido comercialmente no cinema por proibição da censura vigente durante o regime militar brasileiro sob acusação de operar com um código perigoso, dotado de alto teor subversivo e capaz, portanto, de incitar a população contra a ordem institucional (JOSÉ, 1999, p. 98-118; SANTOS, 2011) já seria um forte argumento para desencadear o debate sobre os paradoxos das relações dialógicas³ no discurso audiovisual do cinema

1 O presente ensaio é parte do trabalho *Memória da cultura em espaços de relações dialógicas: o caso do cinema político*, apresentado no GT Memória das Mídias, XXV Encontro da COMPÓS, UFG, Goiânia, 2016, e publicado nos Anais em http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2016_3416.pdf

2 Professora Livre Docente em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Como Pesquisadora do CNPq (Produtividade em Pesquisa, PQ-1D) desenvolve pesquisas no campo da semiótica da comunicação na cultura. Atua como Editora Científica de *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*. Editou as revistas *E-Compós*, *Matrizes*, *Galáxia* e *Semeiosis*. E-mail: irenemac@uol.com.br

3 Entende-se por “relações dialógicas” todos os atos de interação que constituem a comunicação dialógica, que M. Bakhtin situou no plano da Metalinguística. São examinadas no âmbito do discurso verbal mas não restringem a possibilidade de manifestação em outras modalidades discursivas visto que são “irredutíveis” às relações lógicas da língua (BAKHTIN, 1981, p. 158-9; BRAIT, 2008, p. 9-31). Fundamentos teóricos do conceito de discurso adotado no presente trabalho podem ser encontrados em ARÁN, 2006, p. 203-212; BAKHTIN, 2003, p. 261-306; BAKHTIN, 1988, p. 71-210; BRAIT, 2012, p. 9-29; VOLOSHINOV, 1981, p. 181-215.

político⁴. Primeiro pela incongruência de considerar dialógica uma interação inexistente; segundo pelo fato de as imagens – código filmico por excelência da informação estética – serem consideradas perigosas e ameaçadoras, como se pode ler na análise de Ângela José (1999, p. 112):

Pela primeira vez no país, um cineasta era processado por ter realizado um filme. Em geral as obras eram mutiladas ou totalmente censuradas, e os artistas eram presos por suas idéias ou participações em grupos políticos. O filme fora considerado altamente subversivo, “seja do ponto de vista das cenas apresentadas, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto uma imagem nociva ao regime.”

Não deixa de ser paradoxal a justificativa da censura quanto ao perigo insurgente representado por uma linguagem potente e mobilizadora de mensagens em suas informações visuais. Por isso, os eventos que gravitam em torno do filme *Manhã cinzenta* (1969), do cineasta Olney Alberto São Paulo (1936-1978)⁵, constituem não apenas documentos históricos, mas princípios construtivos de informação estética que merecem ser sempre retomadas quando se trata de examinar as produções cinematográficas produzidas em espaços culturais adversos.

O que nos instiga no argumento de que o filme possa ameaçar pela insurgência de suas imagens e pelo incitamento a protestos políticos não é seu conteúdo, retratado nas manifestações estudantis de 1968 no Rio de Janeiro, mas a justificativa de que nele as informações visuais «falam», ou seja, são capazes de ocupar o lugar de conversações diretas e, pela montagem das imagens visuais e sonoras, construir um qualificado contra-discurso, à altura

4 Considera-se cinema político aquele que, baseado em criação autoral, ocupa-se de causas sociais em nome de ideais humanistas e compromisso com a história no sentido de FERRO, 1993. Por conseguinte, se preocupa com a comunicação e a linguagem na cultura humana.

5 *Manhã cinzenta*. Brasil, 21min, P/B, 35mm, 1969. Roteiro, direção e produção: Olney São Paulo. Câmera: José Carlos Avellar / Montagem: Luis Tanin / Gerente de produção: Jorge Dias / Assistentes: Sonélio Costa, Evaldo Falcão, Poty, Carlos Pinto / Dublagem: Echio Reis / Técnicos de som: Raimundo Granjeiro e Antonio Gomes / Sonoplastia: Geraldo José / Reportagem adicional: Equipe Herbert Richers S.A., TV Globo – canal 4 / Narração: Ricardo Cravo e Ivan Souza / Trabalho de Arte: Antonio Manoel e Newton Sá / Elenco: Sonélio Costa, Janete Chermont, Maria Helena Saldanha, Jorge Dias, Nestor Noya, Poty, Cláudio Paiva, Antonio Manoel, Paulo Neves, Carlos Pinto, Adnor Pitanga, Márcio Curi, Nagla, Tuna Espinheira, Paulo Sérgio e Violeta; em participações especiais: Flávio Moreira da Costa, Iberê Cavalcanti, Neville d’Almeida, Zena Félix / Produção: Santana Filmes S.A.

daquele que Walter Benjamin (1971, p. 16) definiu ser imprescindível para o despertar de “novas regiões de consciência” e que o cineasta Sergei Eisenstein entendeu como base do “discurso interior” no cinema. Temos aqui um quadro das relações dialógicas paradoxais sobre as quais o filme *Manhã cinzenta* – ou pelo menos aquilo que sobrou dele – nos move nesse ensaio.

Em pleno exercício de restrições sócio-políticas, o filme produz deslocamentos desconcertantes: num cenário de desinformação, o discurso usa a informação para promover a reflexão poético-política⁶ sem a qual nenhuma ação pode ser executada e nenhuma consciência política pode emergir. Com uma construção circular, o filme conjuga episódios de discursos audiovisuais: uma praça pública com ajuntamento militar, pronta para o ataque, uma jovem dançando um *rock'-n-roll* na sala de aula, protestos de rua com mobilização estudantil, discursos, prisão, interrogatório, torturas, fuzilamento, retorno à sala de aula. Tudo isso acompanhado por uma câmera inquieta e músicas, declamações, discursos inflamados, acusações que progridem até serem compactadas numa única massa sonora.

Graças ao exercício primoroso de conjugação da linguagem com a experimentação e o engajamento Olney São Paulo construiu um legado indestrutível para o cinema político. Prova disso é que os 21 minutos de película continuam a produzir sua *autopoiesis*⁷: à revelia de impedimentos e cortes, a cópia disponível compõe uma unidade dialógica de pensamento.

Dentre os muitos paradoxos que envolvem esse filme, o presente ensaio se volta para o estudo das relações dialógicas no contexto de sua montagem que não se orienta nem pela narratividade nem pela conversação mas enfrenta a difícil tarefa de confrontar os limites e proibições de linguagem em espaços culturais adversos. Uma criação fílmica que, para além da experimentação da linguagem elaborada em termos de informação estética e da experiência

6 Estudos mais abrangentes das obras literárias e cinematográficas de Olney São Paulo podem ser encontrados em JOSÉ, 1999; NOVAES, 2011.

7 *Autopoiesis*, neologismo que se estende do termo grego *poiesis* para designar a auto-organização dos sistemas vivos em sua capacidade de auto-referencialidade como condição de permanência. Foi formulado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela na virada dos anos de 1960-70, quando a ciência chilena conhece momentos de esplendor antes do golpe de 1973. Os 21 minutos filmados constituíam um dos episódios de um longa metragem que não chegou a ser concluído. Contudo, ao compor uma unidade exprime plenivalência de sua capacidade de dizer sua mensagem, e isso é o que nos remete à noção de *autopoiesis*.

crítica, conquistou a condição de documento histórico, à revelia do cineasta cujo propósito seria fazer um filme que fosse um “um canto desesperado ao amor e à liberdade”⁸. Como experimento e documento *Manhã cinzenta* se tornou um filme emblemático da cinematografia surgida nos nebulosos anos que se seguiram ao golpe de 1964 no Brasil.

O objetivo desse estudo é recuperar tal cinematografia para dela extrair as bases dos códigos de uma linguagem de caráter audiovisual cujo discurso se constrói pelas relações dialógicas processadas em imagens sonoras, visuais e cinéticas, com o consequente deslocamento do modelo cultural dominante concentrado no discurso verbal, sobretudo no reino das narrativas. *Manhã cinzenta* se torna emblemático também nesse aspecto uma vez que é um filme não marcadamente narrativo e cujos pontos de vista discursivos não são enunciados em conversas: o filme dispensa os diálogos de caráter conversacional e se aprofunda nas experiências da reflexão. Em última análise, o cinema político que se descortina em nosso horizonte ousa experimentar possibilidades que o próprio discurso audiovisual oferece na dialogia do discurso interior explicitado em fluxo de imagens visuais e sonoras, onde se incluem entoações variadas de declamações, músicas, canções, clamores e rituais.

Partimos, portanto, da hipótese de que a experiência da ditadura acirrou a emergência de paradoxos ao promover o convívio com o não-dito, com o discurso bivocalizado, com a dialogia entre diferentes formas de produção cultural. Criou-se a interdependência entre sistemas de signos abrindo possibilidades de explorar os conflitos, as polêmicas, os confrontos radicais. Assim, o próprio ambiente histórico do não-dito, reafirmado pela presença da censura institucionalizada, mobilizou relações dialógicas inusitadas e permitiu o desenvolvimento de possibilidades discursivas na esfera cinético-audiovisual que fizeram das hipóteses e inferências um foco de produção de gêneros discursivos mais importantes do que a certeza das sentenças afirmativas.

Evidentemente que apresentar o filme pelos elementos da trama de relações derivadas da memória dialógica do gênero não circunscrito

⁸ Entrevista ao jornal *Última hora*, em 26 de setembro de 1969, no Rio de Janeiro. (JOSÉ, 1999, p. 103; SANTOS, 2011)

ao seu enunciado elementar – os protestos que tomaram conta das ruas da Cinelândia em 1968 quando o movimento estudantil ganha as ruas contra a repressão e violência que culminaram na morte do estudante do ensino médio Edson Luís de Lima Souto (JOSÉ, 1999, p. 97) – pode parecer, no mínimo, um desvio de rota. No entanto, passados quase 50 anos de sua realização, é possível realçar ângulos composicionais que fizeram desse filme um marco do discurso audiovisual, com muito a dizer quanto à ousadia de composição estética que pensa sobre suas possibilidades na radicalidade de sua construção, particularmente daquelas de que tratamos aqui: as relações dialógicas. Afinal, o filme se constrói contra um discurso de poder que é a máquina, personificada no discurso da Guerra Fria pronunciado por um robô.

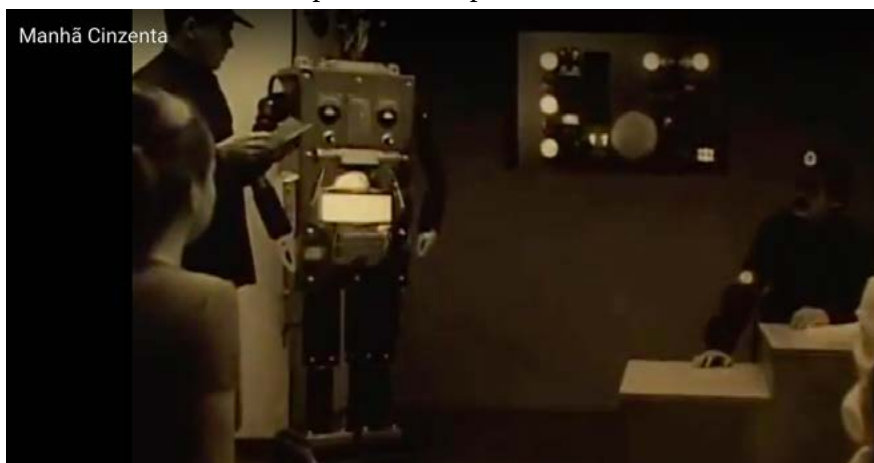


Figura 1. Interrogatório e julgamento dos estudantes com atuação decisiva do cérebro eletrônico – testemunho cibernético de todos os atos e discursos do processo acusatório.

Manhã cinzenta (1969), Olney São Paulo, 13':33".

Segundo Ângela José (1999, p. 98),

No filme, os personagens, um casal de estudantes, seguem para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos durante a manifestação, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico⁹. No inquérito, a atriz usa uma toga romana e o ator veste-se como Tiradentes. O diálogo é uma adaptação dos Autos da Devassa¹⁰.

9 O robô bem como as armas e fardas militares foram obtidos em lojas especializadas e o cérebro eletrônico confeccionado pelo artista plástico Newton Sá (JOSÉ, 1999, p. 99; 106).

10 Autos da devassa referem-se ao autos do processo judicial movido pela coroa portuguesa contra os

Diálogo do julgamento (13':45"- 14'-19"):

Militar: Esse é um julgamento de cores: inquirimento do verde, processo do amarelo, alteração do lilás, prorrogação do azul, sobretudo e acima de tudo, condenação perpétua e irrecorrível do vermelho, uma maldita guerra.

Alda: Só existe uma solução.

Militar: Conseguimos uma solução.

Alda: Não, Excelência. Pensamos numa mudança de coisas, numa transformação de pensamento.

Militar: O povo não sabe pensar, o povo jamais soube pensar, nós é que conduziremos o povo.

Alda: Para a morte.

Cumpre-se, assim, uma proposta cinematográfica põe em questão a própria “falência das esquerdas brasileiras” que sentiu na pele o silenciamento da voz de seu movimento estudantil, derrotado pela repressão (JOSÉ, 1999, p. 13-14). Contudo, no filme emerge a palavra como gesto poético da imagem em movimento. A partir do atravessamento discursivo que se manifesta em tal elaboração fílmica, podemos avançar para a análise dos paradoxos dialógicos que nos interessam.

Paradoxos dos códigos de adversidade

Começamos por situar a valiosa noção de «código audiovisual perigoso» e o cenário de sua interlocução cultural. Não precisamos empreender grandes esforços para indagar, afinal, contra que contexto o código cinematográfico poderia ser perigoso e a quem ele ameaçava. Estamos falando de um período de nossa vida histórica que convivia com a censura fruto da decretação, pelos militares, do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968, em que a liberdade de expressão cedeu lugar ao controle das ações individuais e à manipulação da informação e da própria vida. No caso de *Manhã cinzenta* a fúria dos censores não decorre apenas da construção codificada de sua linguagem mas do fato de o filme ter circulado em circuitos restritos e pelo agravante de ter sido exibido no avião seqüestrado pelo MR-8 e que foi desviado para Cuba. O perigo ficou evidente ao ser associado às ações da luta armada (JOSÉ, 1999, p. 104-105).

integrantes da Inconfidência Mineira (1789) para apuração de crimes de traição.

O episódio rendeu a Olney São Paulo prisão e tortura que abalaram para sempre sua saúde, até sua morte aos 41 anos em 1978. No entendimento de Glauber Rocha, a morte prematura em decorrência de um episódio controverso fez de Olney São Paulo um mártir e de seu filme um documento histórico. Ao negar sua responsabilidade no atentado, o cineasta argumenta: “o filme tinha um sentido puramente humanista [grifo do autor] e cultural de forma moderna, talvez dentro de uma ‘lógica do absurdo’ se podia conceber, representava um estado de espírito de um casal [...]”. (NOVAES; REIS, 2011).

Da perspectiva humanista nasce o lirismo de um discurso cinematográfico de sobreposição de diferentes esferas audiovisuais. Assim, o cenário grotesco das passeatas na Cinelândia, com a truculência dos confrontos entre civis e militares, contrasta com a atuação dos personagens, jovens que se deslocam da marcha pelas ruas em passeatas para a leveza da dança de um *rock’n-roll*. Também o discurso poético entoado na sala de aula, no palco do teatro e na rua se choca com a virulência do discurso militar cujo tom monocórdico, destituído de emoção, não distingue entre a fala do militar e a de um robô. A presença marcante das vozes que entoam trechos do livro *A peste* de Camus coloca o desafio de um filme que não se oferece apenas para ser visto mas que se quer, sobretudo, ser lido pela consciência. Com isso, no deslocamento entre literatura e cinema, o filme cumpre uma trajetória intersemiótica que torna mais agudo o potencial crítico-especulativo dos códigos e da linguagem fílmica.

Sem dúvida, estamos diante de uma codificação que está longe de ser decodificada automaticamente, sem nenhum esforço de consciência e sem a intervenção de um outro repertório cultural. Pelo contrário: planos e sequências demandam um intenso trabalho de um discurso interior e de uma mente disposta a alcançar os entrecruzamentos que dali se desenvolvem. Não se trata, pois, de um código convencional de representação mas de um código intersemiótico. No entendimento de Carlos da Silva Sobra,

Quando colocamos em prática o aparato imagístico da recordação, projetamos no interior de nosso cérebro sequências fílmicas pequenas ou grandes, contínuas ou entrecortadas, sinuosas ou lineares, que objetivam representar imagisticamente a realidade. Dessa forma, pode-se dizer que tais arquétipos de

reprodução da linguagem da ação, ou melhor, da realidade (que em última instância é sempre a ação) estariam amalgamados num meio mecânico e comum: o cinema. Através dessa ótica, pode-se afirmar que o cinema representa não apenas um momento escrito de uma língua natural e total, mas a ação da realidade. O cinema é a linguagem da ação, o signo dinâmico, um código comunicativo que segue a mesma mecânica de representação utilizada pela língua escrita em contraponto à língua oral. (apud NOVAES; REIS, 2011)

E é pelo viés do pensamento diagramático da tradução intersemiótica que o filme *Manhã cinzenta* exhibe seu engajamento ideológico. A experimentação de linguagem ao intervir diretamente no código cinematográfico e na montagem não apenas se manifesta como ação inovadora da experiência e da expressão crítica da experiência social – máxima que norteia a experiência política praticada pelo Cinema Novo (XAVIER, 2001, p. 120).

Impossível discordar de Inimá Simões (1999, p. 120 apud SANTOS, 2011) ao afirmar que *Manhã cinzenta* “levou seu diretor para o inferno”, mas é difícil não reconhecer que o filme provocou muitos tensionamentos. Ainda que tenha sido impedido de exibição; que cópias tenham sido desviadas e que os 21 minutos não tenham integrado o longa metragem planejado, o fato é que o filme é um documento histórico qualificado por experiências desafiadoras em todos os planos de sua composição audiovisual. Ao colocar em crise o próprio estatuto do discurso cinematográfico, sobretudo porque, mesmo tendo como fonte um conto literário, consagra um discurso audiovisual que abre um intenso diálogo com sistemas da cultura que lhe são correlatos – caso da música, da fotografia, do rádio, do teatro, do jornalismo – *Manhã cinzenta* não hesita em unir em montagem materiais de arquivo e cenas gravadas no calor dos acontecimentos¹¹. Conjuga, assim, um espaço de relações dialógicas audiovisuais que complexifica o código e potencializa a enunciação como documento uma vez que intervém na cena histórica com tomadas enviesadas e a memória se faz História.

11 As cenas das passeatas já vinham sendo filmadas por José Carlos Avelar às quais foram acrescentadas as tomadas com os personagens em atuação fílmica, trechos de cinejornais de Herbert Richers e reportagens jornalísticas da TV Globo (JOSÉ, 1999, p. 101).

Caráter dialógico do discurso audiovisual

Se é verdade que onde houver relações dialógicas a constituir campos de disputa entre experiências semióticas haverá produção discursiva de signos e ideias em interação então é possível reconhecer discursos e dialogia em sistemas culturais não circunscritos à logofonia verbal. O consagrado campo de interação entre palavras e ideias é suscetível de ampliações com signos dos mais distintos sistemas da comunicação, inclusive daqueles emergentes na cultura de meios tecnológicos, caso do cinema. Nesse sentido, as relações dialógicas que se manifestam em discurso podem tanto ser enunciadas por palavras faladas, escritas, declamadas ou cantadas, quanto por fotografias tomadas por uma câmera, harmonizadas por músicas ou confrontadas com ruídos e sonoridades dispersas em ambientes. Nesse sentido, as relações dialógicas do discurso audiovisual se desdobram pelas diferentes esferas de realização e de montagem, marcadas pelo embate de signos e pela trama de ideias. É isso que qualifica o espaço cultural onde tais relações acontecem e se organizam em alguma esfera enunciativa. Não é à toa que Mikhail Bakhtin não apenas dimensionava as relações dialógicas pela memória do gênero, como também elevava a trama de todos os atravessamentos de tais relações nas «ideias» em confronto.

Nosso problema se instala ante a insistência limitadora que consagrou como discurso a sentença lógica sintetizada por uma frase que, numa restrição mais precária ainda, define a ideia apenas no campo semântico de sua geração, à revelia de toda a cadeia cultural e da pragmática da reverberação das tramas de sua memória. No campo da produção cinético-audiovisual é toda uma gestualidade discursiva de ângulos, linhas, frequências, movimentos, ritmos, timbres e tons, dentre outros, que são preteridos em função de sínteses que, em vez de explorar a riqueza das relações dialógicas enunciadas pelo meio, não fazem outra coisa que não monologizar o próprio discurso. No discurso audiovisual, tal reducionismo ignora a própria semiose natural da linguagem. E o filme *Manhã cinzenta* leva às últimas consequências os experimentos de sua audiovisualidade discursiva.

Já na abertura do filme a batalha discursiva é construída audiovisualmente. Em suas primeiras cenas temos uma sequência que ao

projetar os créditos contra a tomada da Cinelândia vazia, com o piso molhado e transeuntes se deslocando em seu cotidiano, a música de fundo é a significativa *Misa Criolla* (1964-5), do compositor argentino Ariel Ramirez. Sabemos que *Misa Criolla* é uma composição musical de inspiração religiosa e folclórica criada para ser executada por coro, orquestra e solistas. Seu canto se reveste tanto de um caráter litúrgico quanto de uma finalidade política. No filme, além de funcionar como introito ao sacrifício que será executado, a música imprime o tom do discurso audiovisual que se desdobra entre diálogos, monólogos, fragmentos de imagens, de canções, de tiros e de explosões de bombas que procuram equacionar as dissonâncias entre as distintas esferas discursivas. Do interior de *Misa Criolla* emerge o sacrifício dos jovens condenados pela audácia de seus ideais, assim como do interior do discurso político vivo emerge o discurso audiovisual. É hora de retomar aqui a idéia de que a memória ocupou o lugar da História.

O argumento do filme surge da articulação do conto de Olney São Paulo *A antevéspera e o canto do sol*¹² com episódios já filmados por José Carlos Avellar com sua câmera de 16mm (JOSÉ, 2007, p. 56), com as notícias publicadas no *Jornal do Brasil*. Acrescente-se a isso a necessidade de inserir as cenas filmadas, com todos os riscos, no interior das passeatas. Nela, além de os atores se juntarem aos manifestantes, Sonélio Costa (o Índio)¹³ faz um pronunciamento diretamente para a câmera e não para os participantes, seus interlocutores imediatos.

12 Conto publicado pelo autor em *A antevéspera e o canto do sol* – contos e novelas (1969). Para o estudo comparativo entre conto e filme ver JOSÉ, 2007, p. 56.

13 Ver *Ser tão cinzento* (2011), Henrique Dantas, 4':13"-5':20".



Figura 2. Tomada do discurso do ator Sonélio Costa no interior da passeata.

Manhã cinzenta, 3'55".

Para Avellar o grande desafio inicial era estruturar numa composição orgânica os fragmentos visuais e o conto do diretor. Depois, os desafios cresceram quando o conjunto heterogêneo embaralha temporalidades e a própria cena dialógica. Ao conjugar cenas filmadas em protestos anteriores com cenas montadas no interior de uma passeata em tempo presente sob a batuta do diretor, o papel da memória torna-se decisivo para unir passado e presente. Além disso, quando se filma o ator no interior da passeata enunciando um discurso que visa o espectador e não os participantes, a memória se projeta para o futuro. Tais vieses históricos alimentam a mesma História com a heterogeneidade da memória que o cinema constrói plasticamente na montagem.

Na verdade, a composição com elementos tão heterogêneos evidencia não apenas o caráter experimental do fazer cinematográfico mas também seu compromisso com o engajamento de um cinema que pensa com radicalidade sobre aquilo que enuncia. Nesse sentido mostra-se pertinente a compreensão de Silvio Tendler segundo a qual o *Manhã cinzenta* resulta de um discurso barroquizante¹⁴, que não facilita em nada a experimentação de seus códigos e

14 A noção de *Manhã cinzenta* como filme barroco, distoante do próprio discurso político ao gosto dos estudantes da época, é de Silvio Tendler em seu depoimento no filme *Ser tão cinzento* (2011), de Henrique

tampouco hesita em operar traduções que movimentam imagens visuais e sons em processos dissonantes, caso da música *Misa Criolla* que sempre comparece para acentuar a dissonância da representação. Com isso o filme traduz à luz de um processo paródico os movimentos de protestos, repressão e tortura oferecidos sob forma de alegorias¹⁵. *Manhã cinzenta* acaba explorando um leque bem mais amplo de possibilidades discursivas, não apenas justificadas pela complexidade do embate de ideias como também pela montagem do discurso audiovisual que aproxima o filme de um verdadeiro drama filosófico barroco, em que impera o ensaio dialético de ideias (no sentido formulado por Walter Benjamin, 1984) em que o signo – seja ele palavra, sonoridade ou sequência cinético-visual – se entrelaçam a ponto de um ocupar o lugar do outro de modo a encontrar a melhor expressão para as ideias que ocupam regiões invisíveis da consciência. Ao seguir a linhagem do filme que ensaia um debate político no interior de uma enunciação indagativa revestida de reflexão poética, o filme experimenta as esferas discursivas da audiovisualidade traduzindo o gradiente das entoações e dissonâncias da contestação, algo experimentado por alguns cineastas como Paulo César Saraceni de *O desafio* (1965).

Entoações e dissonâncias de um discurso audiovisual de contestação

Situar *Manhã cinzenta* no eixo da construção paródico-alegórica significa redimensionar o discurso audiovisual e sua relação com a memória da cultura, o que, geralmente se observa do ponto de vista do gênero e que aqui trataremos do ponto de vista dos gêneros discursivos.

Enquanto a paródia opera de modo a deslocar os acontecimentos imediatos para um plano universal não localizado, criando dois planos não congruentes que movimentam tanto os rituais quanto os discursos, a alegoria imprime ambivalência àquilo que evidencia para dizer que os níveis em confronto são plenivalentes nas suas possibilidades expressivas. Ambos desfrutam das mesmas condições expressivas e até mesmo de juízos de valor. Com isso, a montagem que associa, não sequências, mas fragmentos desconexos, confere destaque à bivocalidade da dupla exposição paródico-alegórica. No filme,

Dantas (10':38"-11':12").

15 As concepções de *Manhã cinzenta* como filme paródico-alegórico, caleidoscópico e filmexplosão foram elaboradas por Glauber Rocha (1981, p. 366-7).

protestos, marchas, repressão, prisões, interrogatórios, torturas, execuções são universalizados – sobretudo graças à montagem contrapontística a embaralhar relações temporais – e tudo isso se reveste de uma configuração ambígua. Dissonâncias, discordâncias, dissensões marcam o conjunto das ações que se deslocam do plano de uma mera reportagem para o plano de uma profunda indagação filosófica a questionar os atos, normas, valores, de modo a repercutir nas consciências e ações em devir. Até a própria narrativa é decantada e sofre dissipação, com vinculações apenas entre episódios de clímax das situações, sem articulações espaço-temporais de sua trama.

Nessa dissipação observada na continuidade do entendimento de Glauber Rocha sobre o «filmexplosão» (ROCHA, 1981, p. 366) as relações dialógicas acontecem no embate dos planos tais como são construídos, isto é, na elaboração paródico-alegórica que a montagem dos fragmentos audiovisuais conjuga tanto na sequência fílmica quanto na consciência do observador. As diferentes inserções contrapontísticas da música *Misa Criolla* tanto na abertura dos créditos quanto na execução dos jovens – apenas para tomar dois extremos de ação dramático-explosiva – exercem um papel fundamental na organização do discurso audiovisual naquilo que o cineasta Sergei Eisenstein define como «sincronização dos sentidos», em que as imagens visuais e sonoras interagem com a fusão entre os elementos plásticos e tonais. Contudo, em vez de horizontalidade de um encadeamento seqüencial, o que se observa é uma verticalidade que conjuga contrapontos entre gestos e entonações dentro de uma cadeia rítmica (EISENSTEIN, p. 78; 1991). A partir de tal procedimento, as dissonâncias reverberam na trama, o que acentua seu caráter paródico-alegórico.

Em torno dessa montagem verticalizada se constrói a dissonância que define uma artéria importante do discurso audiovisual do ponto de vista da construção paródica que pode ser ampliada quando a sequência fílmica contrapõe a música da abertura à cena dos estudantes na sala de aula. Através do corte que separa a sequência dos créditos do cenário da sala de aula, percebe-se uma mudança radical de ambiente audiovisual. Como se afirmou anteriormente, a cena é ocupada pela estudante Alda que dança, descalça, o *rock'-n-roll* tocado num rádio de pilha colocado em cima da mesa. Os demais colegas permanecem sentados e calados, apenas produzindo movimentos

pontuais com as mãos e os pés (JOSE, 1999, p. 99-100). A quase imobilidade dos corpos reverbera o contraste entre o som e silêncio que se alinham na montagem dissonante do discurso fílmico.



Figura 3. Alda dançando rock'-n-roll na sala de aula em cena recorrente e contrastante da ressonância que compõe a circularidade do filme e articula os mais diferentes episódios audiovisuais. *Manhã cinzenta*, 0':59"

Em termos estruturais, a dissonância reverbera na parelha contrastiva que acompanha a alternância das sequências de ambiente interno e externo; da ação em grupo e das cenas de protesto; do interrogatório e do debate; das discussões e dos monólogos. A ambivalência das cenas em sequências associativas, além de contribuir para a potencialização da construção alegórica, sugere um modelo de composição que Glauber Rocha denominou “caleidoscópica”. Na intensidade de suas ações em constante desenvolvimento, os fragmentos caminham para além de seus limites o que leva Glauber a qualificar o filme esse modelo composicional do filmexplosão. De fato: acompanhando o *traveling* que focaliza a enseada de Botafogo ao fundo, o giro da câmera vai acolhendo cenários e retorna à sala de aula. O rádio de pilha que transmitia a música, todavia, passa a transmitir notícias sobre os protestos e a invasão do Liceu que os jovens escutam e discutem com a consciência de que “É preciso fazer alguma coisa” – na frase insistentemente repetida por Alda em diferentes momentos. Tomados pelo sentimento de urgência, os semblantes

refletem agora uma outra dança: a dança das ideias nas mentes inquietas diante dos riscos. Hipóteses ocupam o espaço das certezas. Os jovens se interrogam e ensaiam suas formas de intervenção e de luta, apesar de saberem que o cerco está se fechando cada vez mais.

Nesse momento temos de proceder a uma pequena digressão, lembrando que Roland Barthes (1971) ao analisar a escrita do acontecimento estudantil que tomou as ruas de Paris em maio de 1968 já percebera a força semiótica do transistor na fundação da história auditiva do conhecimento, a ponto de a fala radiofônica se confundir com o próprio acontecimento. A fala audível diminuía a distância entre o ato e o discurso, criando o sentimento de presença. Diz Barthes:

Não somente a fala radiofônica informava os participantes sobre o próprio prolongamento de sua ação (a alguns metros deles), de modo que o transistor se tornava o apêndice corporal, a prótese auditiva, o novo órgão ciencificcional de certos manifestantes, mas também, pela compreensão do tempo, a ressonância imediata do ato modificava o acontecimento, em uma palavra escrita: fusão do signo e de sua escuta, reversibilidade da escrita e da leitura que, por outro lado, questionou, por esta revolução da escrita que a modernidade procura completar. (BARTHES, 1971, p. 162)

A fala radiofônica adquire um papel fundante por embaralhar as ações no tempo e imprimir o presente no discurso que emite. É o que se vê na sequência da locução radiofônica que parece narrar o que estamos vendo quando os jovens são presos e transportados pela viatura policial. A fala monocórdica do soldado – pronunciada pela performance do artista plástico Antonio Manuel – cria um dueto com a locução radiofônica e aos poucos a suplanta. Ouvimos, então, seu discurso raivosos:

É chegada a hora e o momento. Vocês perderam a voz e a razão. Vocês foram muito adiante, atravessaram a barreira estabelecida pelos ditames da ordem da concupiscência. Era impossível, pois. Não pensaram? Não perceberam? No entanto, teimaram e teimaram, por que? (4':10") (...) Os filhos dos infames serão salgados em fogo e a sua poeira jogada no mar. Para que não

fiquem nos tempos sinais da raça de infelizes. Uma raça que não toma leite em pó. (4':56" - 5': 10")

Ao se reportar a diferentes temporalidades, embaralhando as situações, o caleidoscópio observado a respeito das imagens traduz, no plano sonoro, uma polifonia carregada pelo discurso polêmico, do discurso e do contra-discurso. Quando a sequência retorna para a sala de aula, um jovem lê o trecho final de *A peste*, de Albert Camus, no contracampo de uma marcha cívica – uma nova imagem caleidoscópica da dissonância. Enquanto na fala do soldado a ira destrutiva tem o poder de extermínio “da raça de infelizes”, no texto de Camus a peste é imortal, como se pode ler no fragmento.

O bacilo da peste não morre nem desaparece nunca. Pode ficar por dezenas de anos adormecido nos móveis, nas casas, nas salas, nos lençóis e na papelada. E sabia também que viria o dia que talvez para a desgraça e ensinamento dos homens a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz. (5'35"-5'59")

Contudo, no inquérito, a jovem (Alda) questiona e desafia o discurso oficial, aqui emitido pelo robô cujo cérebro eletrônico se torna porta-voz do discurso da Guerra Fria. Sua fala é entrecortada pelas acusações do militar: cada um fala numa direção e os discursos se embaralham novamente, ampliando a dramaticidade da dissonância. Também é pela voz gravada do cérebro eletrônico que ouvimos o discurso que fora pronunciado pelo estudante em meio à passeata.

O som da *Misa Criolla* retorna para acompanhar o martírio dos dois prisioneiros. Na cena do fuzilamento do casal de jovens, Alda retoma sua dança descalça, mas completamente “fora do tom, sem ritmo e sem melodia”¹⁶, apenas passos desesperados de fuga dos alvos dos fuzis que o pelotão dirige a ela e a fulmina para, em seguida, exterminar também o rapaz.

Na banda sonora, a *Misa Criolla* é entoada como marcha fúnebre. No

16 Estamos citando a fala de Caetano Veloso em sua apresentação de sua canção *É proibido proibir* na terceira edição do Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo em 1968 e realizado no Teatro TUCA em São Paulo. A íntegra de seu discurso com áudio e texto pode ser conferido em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 02 fev. 2016. A relação com a canção vai além dessa citação. Segundo Ângela José (1999, p. 117), quando o ator Sonélio, após as torturas, delirava a palavra “amor” (Manhã cinzenta, 15':04"), os três primeiros versos da canção se fazem ouvir na ao fundo: “Me dê um beijo meu amor/ eles estão nos esperando/ os automóveis ardem em chamas”.

palco-sela, os alunos que estavam imóveis na sala de aula, declamam seus textos como uma prece. Cumpre-se a profecia de Glauber Rocha segundo a qual “os poemas precedem os fuzis” (ROCHA, 1981, p. 75). Na cena do fuzilamento da jovem, sobrepõem-se a música da missa, os acordes de guitarra, as declamações e a oração entoada pelos estudantes: tudo ressoando na mesma frequência num caleidoscópio audiovisual, afinal, na execução de Alda reverberam outras mortes: da operária Aureliana, celebrada na prece dos estudantes.



Figura 4. Execução de Alda que dança em fuga diante dos fuzis. *Manhã cinzenta*, 8':12

Do ponto de vista do discurso paródico, o filmexplosão conjuga no caleidoscópio o conjunto das alegorias: de imagens, sonoridades, discursos, entoações e gestos – cada um na plenivalência da capacidade indagativa de suas enunciações. Cria-se um espaço de relações bifrontes uma vez que o plano das ações externas remetem para reflexões internas. Nesse sentido, a composição organiza uma estrutura enunciativa própria do discurso interior e sua disposição em associar os mais distintos elementos sem conferir a eles um ordenamento ou mesmo uma avaliação moral ou ideológica válida para todas as esferas de sua constituição. Para isso muito contribui a noção de filmexplosão no salto qualitativo para a configuração daquilo que não se coloca no plano das explicações, como as dúvidas, as hipóteses, as inferências. Segundo o conceito semiótico de explosão (LOTMAN, 2013, p. 64-70), num momento de grande

concentração de energias é muito difícil prever quais serão os encaminhamentos futuros. Trata-se de um momento em que o princípio da incerteza domina e torna impossível prever qualquer encaminhamento. É disso que se trata quando o militar se interroga “Por que?”; ou quando a estudante desafia: “O que é lei?” (somente Kafka ousou ir tão longe); e mesmo quando o jovem lê o trecho final de Camus. Há muitas vibrações e energias concentradas no ar, muitas ideias sem referenciais explícitos, muitos signos em movimento – tudo aquilo que escapa ao controle da oficialidade. Na verdade, há ideias no ar que se chocam com barreiras de sua contenção. Afinal, os governantes sabiam que “Ideias são como armas: só são perigosas quando colocadas em ação subversiva” (*Paula: história de uma subversiva*, Francisco Ramalho Jr., Brasil, 1979, 1:00:12”).

Considerações finais

Num ambiente densamente concentrado de indagação o comum seria a explosão discursiva em termos de grandes densidades de voz o que, aliás, é explorado à exaustão nos filmes de interrogatórios e tortura. Contudo, *Manhã cinzenta* adota o compasso de entoações serenas, típicas de um discurso interior, do fluxo de consciência ou de uma celebração litúrgica. A estridência mais acentuada procede do canto da *Misa Criolla*. Os estudantes, por sua vez, falam e discutem sem alardes nem aumento de temperatura emocional, mas num tenso debate de ideias em que o discurso externalizado compõe com o discurso interior a cadência de uma entoação poética – típica do drama filosófico. Contrasta com os gritos de guerra, facilitando o atravessamento dos ruídos que vem da rua. O espaço interno da sala se coloca, assim, aberto tanto para o discurso interior quanto para o espaço externo onde as manifestações de rua – essas sim, acaloradas e virulentas – acontecem. O jogo cruzado de ressonâncias que não se limitam à palavra mas se conjuga com sons, entonações, enquadramentos visuais, sequencialização de tomadas individualizam cada fio da trama que tece o conjunto das relações dialógicas do discurso, ainda que cada uma siga sua direção. O conjunto das entoações, sonoridades musicais e ruídos tornam-se constituintes vitais das relações dialógicas em pauta uma vez que nelas reverberam elementos da construção alegórico-paródica.

Estamos muito longe da síntese reveladora de uma sentença. Em

nosso horizonte se coloca o espaço de relações dialógicas produzidas pelos signos audiovisuais articulados sistemicamente, isto é, pelos sistemas culturais que se transformam no interior da memória discursiva da própria cultura. Por que se trata de relações, o tônus discursivo vincula densidades de diferentes esferas de linguagem.

Num outro momento do filme, a estudante compra jornal e troca um diálogo cifrado com o jornaleiro; seu olhar, contudo, busca a notícia impressa na página. Mais uma vez as relações dialógicas movimentam aquilo que, teoricamente, reconhecemos como memória do gênero. Afinal, notícias enunciadas pelo rádio ou registradas em jornal impresso constituem um gênero tão antigo quanto os demais gêneros narrativos, perdendo apenas para os gêneros da tradição oral. A força de sua permanência suplanta os momentos de seu papel na interação sócio-cultural, caso da cena retratada. Aqui como em muitos dos filmes dedicados à ditadura, a notícia que informa sobre as ocorrências políticas, sejam elas quais forem, choca-se frontalmente com contexto da censura em que notícias sobre manifestações de confrontos políticos eram deliberadamente proibidas de veiculação e permaneciam na esfera do não-dito, do proibido. Na verdade, ao se chocar com o dado de realidade, tal aproximação mostra seu vínculo com a memória do gênero. Não é à situação empírica que a cena da notícia jornalística se reporta, mas à memória de um gênero. Enfatizamos assim a hipótese segundo a qual os sistemas semióticos da cultura audiovisual, objeto de estudo dessa análise, constituíram espaços dialógicos de relações culturais que se tornaram imprescindíveis para qualquer reflexão sobre o período.

Quando entra em campo a memória dialógica uma outra qualidade de entonação discursiva é considerada: a força especulativa das possibilidades discursivas que, ampliadas, produzem o pensamento audiovisual operando um deslocamento da logoesfera para adentrar no complexo de articulações da semiosfera com sua semiose potencializada pelos signos da cultura. Chega-se, assim a um viés discurso histórico, apreendido no vigor de sua enunciação. Os nossos censores dos anos da ditadura militar tinham razão: esses códigos são muito perigosos. Contudo, não temos certeza de que as razões para que eles tivessem entendido alcancem a dimensão estética sob a qual o filme se

constrói. Estamos nos referindo à relação dialógica que o filme mantém com as experiências estéticas do antiilusionismo e da auto-reflexividade (STAM, 1981, p. 53-81) no cinema e nas artes em que o artista coloca em dialogo gêneros de diferentes esferas discursivas de modo a colocar sempre no primeiríssimo plano de sua abordagem os graus de tensionamento de sua abordagem. *Manhã cinzenta* cumpre seu papel reflexivo de acompanhar a derrocada de projetos políticos da esquerda paradoxalmente no interior de um processo explosivo de formas artísticas. Seu legado? Desafiar o espectador a refletir contra qual discurso de poder sua fala se enuncia que pode estar camuflada no dispositivo de uma máquina tal como o robô de onde partimos para a nossa análise.

Referências

- ARÁN, P. O. “Palabra / Discurso”. In. ARÁN, P. O. (org.). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra, 2006.
- BAKHTIN, M. “O discurso em Dostoiévski”. In. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. “O discurso no romance”. In. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. “Os gêneros do discurso”. In. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. “A escrita do acontecimento”. In. *Semiologia e linguística*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “Le cinéma russe et l’art collectiviste”. *Cahiers du Cinéma*, n. 226-7, 1971.
- BERNARDET, J.-C. “Documentários de busca: 33 e *Passaporte Húngaro*”. In.
- MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRAIT, B. “Análise e teoria do discurso”. In. BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. “Perspectiva dialógica”. In. *Texto ou discurso?* BRAIT, B.; SILVA, M. C. S. São Paulo: Contexto, 2012.
- EISENSTEIN, S. “Vertical Montage”. In. GLENY, M.; TAYLOR, R. (eds.). *Towards a Theory of Montage*. London: British Film Institute, 1991.
- FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993.
- JOSÉ, A. “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. *Alceu*, v. 8, n. 15, 2007.
- _____. *Olney São Paulo: a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

- LOTMAN, J. M. “Explosive Processes”. In. *The Unpredictable Workings of Culture*. Trad. Brian James Baer. Tallinn: Tallinn University Press, 2013.
- NOVAES, C. C. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto, 2011.
- NOVAES, C. C.; REIS, M. S. C. “Olney São Paulo: pesquisa sobre um cineasta”. *Cine Cachoeira. Revista de cinema da UFRB*. v. 1, n. 2, 2011. <http://www.cinecachoeira.com.br/2011/06/olney-sao-paulo-pesquisa-sobre-um-cineasta/> Acesso em: 02 fev. 2016.
- ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SANTOS, M. D. “Olney São Paulo: esplendor e maldição em *Manhã cinzenta*”. *Cine Cachoeira. Revista de cinema da UFRB*. v. 1, n. 2, 2011. Disponível em <http://www.cinecachoeira.com.br/2011/06/olney-sao-paulo/> Acesso em 02 fev. 2016.
- SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999.
- STAM, R. “*Homo Ludens*: o gênero auto-reflexivo no romance e no filme”. In. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VOLOSHINOV, V. “Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique”. In. TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Referências audiovisuais

- O DESAFIO. Paulo César Saraceni, Brasil, 1965.
- MANHÃ cinzenta. Olney São Paulo, Brasil, 1969.
- PAULA: história de uma subversiva. Francisco Ramalho Jr., Brasil, 1979.
- SER tão cinzento. Henrique Dantas, Brasil, 2011.

A TOMADA EM SAPÉ: UMA ANÁLISE DOS ARQUIVOS VISUAIS DE CABRA MARCADO PARA MORRER (1964)

Patrícia Machado¹

Em abril de 1962, o crítico Alex Viany apontava em seu artigo *Cinema Novo - Ano 1*, publicado na Revista *Senhor*, que aquele era um ano de pioneirismo para o cinema brasileiro. Pela primeira vez, o Brasil estaria presente em todos os festivais internacionais de cinema² e lançaria mais de 40 filmes no mercado. Além disso, começava-se a falar em um grupo de jovens intelectuais que trocavam ideias de forma calorosa nas “portas dos cinemas, laboratórios, botequins e esquinas” (1999, p. 24), que “devoravam livros de estética e decoravam filmes fotograma por fotograma” (1999, p. 25), que invadiam os laboratórios com cópiões de seus filmes dispostos a “imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução”³ (1999, p. 26). Com o intuito de traçar um breve

1 Doutora em Comunicação e Cultura ECO-UFRJ com passagem pela Université Sorbonne Paris 3 (bolsa CNPQ). Brasil. Pesquisadora. Publicou artigos e capítulos de livros sobre questões relativas ao documentário, à memórias, arquivos e ditadura. Email: patricia.furtado.machado@gmail.com.

2 Em 1962, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, conquistou a Palma de Ouro do Festival de Cannes, *Barravento*, de Glauber Rocha, ganhou o primeiro prêmio do Festival de Karlovy Vary. Viany cita ainda *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Três Cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira e Miguel Torres e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra.

3 Como aponta Reinaldo Cardenuto (2008), desde 1953, quando Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Rio, 40 graus* e comprovou a possibilidade de realizar no país um cinema inquietante com baixo orçamento, foram recorrentes na imprensa as citações sobre as tentativas de seguir um cinema moderno que se contrapunha ao chamado modelo industrial.

panorama do que seria o surgimento desse novo cinema, Viany entrevista – e apresenta – alguns desses novos cineastas cheios de disposição e coragem. Entre eles estava Eduardo Coutinho, que chamou de “um dos espíritos mais lúcidos da geração do Cinema Novo” (1999, p. 28).

Na entrevista a Viany, Coutinho compartilha com o crítico o otimismo em relação às mudanças estéticas, políticas, históricas e econômicas que vivia o cinema brasileiro naquele momento. Confiante na implementação das reformas de base⁴ do governo de João Goulart, diz acreditar que seria natural esperar por um cinema estável e de força expressiva no país que vivia as expectativas de um processo de transformações promissoras. Para isso, o fundamental seria tratar criticamente os temas relacionados aos modos de vida e estratégias de sobrevivência do povo, afirma Coutinho: “é importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira, sem propostas explícitas: como se alimenta o brasileiro, como trabalha, como sofre, como luta, como fala” (VIANY, 1999, p. 29).

Foi esse desejo de se engajar, de mostrar o país a partir de suas micro-realidades, que o levou, naquele ano, a acompanhar a UNE Volante, uma caravana idealizada pela União Nacional dos Estudantes que tinha como objetivo visitar várias capitais para travar contato com lideranças estudantis, operárias e camponesas. Nesse projeto, o papel de Eduardo Coutinho era o de realizar um documentário, nunca concluído, que ganhara nome antes mesmo de começarem as filmagens: “Isto é Brasil” (COUTINHO; AVELLAR, 2013, p. 258).

Motivado pela ideia de projetar no cinema o seu olhar sobre o que encontrasse pelo país, Eduardo Coutinho, acompanhado pelo fotógrafo e cinegrafista Acir Mendonça⁵, visitava favelas, comunidades pobres e produzia em imagens uma espécie de cartografia da pobreza no Brasil. A dupla privilegiou os registros do cotidiano precário das comunidades pobres dos locais por onde passava⁶ e

4 Eram chamadas de reformas de base um conjunto de iniciativas: as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Definição da pesquisadora Marieta de Moraes Ferreira em *As reformas de base*. Acessível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As_reformas_de_base> Acesso em: 01 dez. 2015.

5 Acir Mendonça foi cedido pela Agência Nacional, mas Coutinho se ressentia dele não ser um bom fotógrafo, comprometido com ideias sociais. (AVELLAR, 2013, p. 258).

6 Algumas dessas imagens são usadas no início de *Cabra Marcado para Morrer*. O material bruto ficou guardado na Cinemateca do MAM, no Rio, até 2002, quando teria sido transferido para a Cinemateca Brasileira em São Paulo, conforme nos informou Hernani Heffner, Diretor de Conservação da Cinemateca do MAM. No entanto, não conseguimos localizar esse material na Cinemateca Brasileira.

filmou crianças que capturavam caranguejos nos mangues, mulheres que preparavam alimentos no chão de palafitas ao lado de porcos e galinhas, os mais diferentes tipos nas feiras populares, a vida ordinária de moradores das periferias de estados como Alagoas, Manaus, Belo Horizonte, Pernambuco.



Figura 1. Imagens UNE Volante, 1962.

Fotogramas *Cabra Mercado para Morrer* (1964)

Quando chegaram à Paraíba, em 14 de abril de 1962, o clima era de tensão. Doze dias antes, o líder dos camponeses rurais do Nordeste e Presidente da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé, João Pedro Teixeira, havia sido assassinado em uma emboscada, com três tiros de fuzil, a caminho de casa.

O caso ganhou repercussão e as notícias relacionadas ao desenrolar do assassinato passaram a ser assunto na imprensa nacional. As reportagens publicadas em *A Folha de São Paulo* e *O Globo* anunciavam, naquele início do mês de abril, as passeatas organizadas pelos trabalhadores rurais e frustradas por conta das ações dos militares, que buscavam armas, invadiam casas e fechavam estradas de cidades da Paraíba, na região onde João Pedro Teixeira foi assassinado⁷. São notícias que evidenciam a perseguição e aumento da repressão policial aos camponeses nos anos que antecederam o golpe militar.

⁷ Blitz do exército no Nordeste: porte de arma e contrabando, *Folha de São Paulo*, 12/04/1962. O IV Exército nega ter proibido a passeata de protesto em João Pessoa, *O Globo*, 12/04/1962. Na reportagem de *O Globo*, o Exército nega ter impedido passeatas, mas essa e outras reportagens confirmam as operações em busca de armas e contrabandos na região, que impediam as manifestações.

Apesar do clima de ameaça, os camponeses não se calaram. Um comício-protesto foi marcado em Sapé no dia seguinte a chegada da UNE Volante a João Pessoa. Mesmo com os riscos e tensões do momento, Eduardo Coutinho sentiu a importância de estar presente, de produzir imagens do evento. Um dia antes do protesto, o cinegrafista da caravana adoeceu e Coutinho, que até então só orientava as filmagens, ficou sozinho. Apesar de nunca ter usado uma câmera de filmar, de detestar máquinas, “toda espécie de máquinas”⁸, a intuição sobre a importância do acontecimento fez com que ele se arriscasse, que seguisse para Sapé levando o equipamento e dois rolos de filmes. Mais de dez anos depois, em entrevista ao crítico José Carlos Avellar, o cineasta destacou a grande probabilidade que havia de que seu gesto não produzisse o resultado esperado:

Meu drama era o seguinte: eu não sabia carregar a câmera, às vezes carregava e ela não andava, sabe? E eu me lembro de que lá carreguei um rolo (...) quer dizer, tinha dois rolos, o primeiro carreguei em João Pessoa, o outro lá, e rodou; eu não sabia nada; eu via lá o troço, tinha um fotômetro: 36, eu botava 22 e tentava. E o espantoso – para mim que sou desastrado como ninguém - é que imprimiu. Incrível, porque graças a isso é que eu tenho aquele material, aquele comício que tem uma enorme importância no *Cabra*” (2013, p. 259).

Como Coutinho anuncia, e nós destacamos aqui, foram as imagens realizadas nesse dia, imagens que se imprimiram na película quase por acaso, as primeiras inscrições para a escrita de uma narrativa histórica a partir do cinema, para a realização de um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro. *Cabra Marcado para Morrer* (1984) provocou entusiasmo logo quando foi lançado, em 1984, e ganhou 14 prêmios nacionais e internacionais⁹. As críticas no Brasil e no exterior o consideravam como “indispensável a uma visão sociopolítica de 20 anos da vida brasileira”, como obra-prima com “lugar garantido na história do cinema”¹⁰.

8 Entrevista realizada em 2012 para o Projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro, do CPDOC-FGV, disponível em http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/eduardo_coutinho/SumarioEduardoCoutinho_Entrevista1.pdf. Acesso em: 15 jun. 2015.

9 Entre eles, melhor filme e prêmio do júri católico do Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em novembro de 1984; melhor documentário do Festival *Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana, em dezembro de 1984 e melhor filme do *Festival du Réel* em Paris, em março de 1985.

10 O primeiro trecho é de Ely Azeredo em *O Globo*, 2 de dezembro de 1984, o segundo de Mario Augusto Jakobskind, *Un epico del cine brasileño, Montevideo*, 12 maio de 1985. Ambos foram publicados no encarte do DVD do filme lançado pela Videofilmes. Não podemos esquecer do livro *Eduardo Coutinho*,

Apesar da fortuna crítica, das várias análises e livros publicados sobre a obra de Eduardo Coutinho, nenhuma pesquisa até o momento se debruçou sobre o material que deu origem ao filme, proposta que assumimos aqui. O recorte no início da carreira nos interessa porque recupera o cineasta dos primeiros tempos, ainda em formação, e coloca em evidência as motivações que o levaram à Paraíba no ano de 1962, quando foram produzidas as imagens que investigaremos.

Nesse artigo, pretendemos seguir os caminhos dessas imagens a partir da tomada, “prestar atenção aos murmúrios e aos signos” (LINDEPERG, 2013, p. 11) que elas portam e que podem ser analisados no presente: “trata-se de historicizar o momento do seu registro sem negligenciar a densidade temporal que as fez chegar até nós e nos torna outros” (LINDEPERG, 2013, p. 12). Como o próprio cineasta ressaltou em diversas entrevistas, as imagens realizadas durante a viagem com a caravana da UNE não eram suficientes para a finalização de um filme. Tratavam-se de fragmentos soltos, desconectados, a partir dos quais não foi possível, naquele momento, elaborar uma narrativa. Nesse sentido, assumimos o entendimento dessas imagens a partir da noção de *fragmento*. Nos filiamos assim a um certo pensamento que percebe na fragilidade, nas lacunas, nas imperfeições e na complexidade do fragmento, a possibilidade de tornar visível a história (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Nessa linha, o historiador da arte Georges Didi-Huberman defende a proposta de que é possível interrogar a história a partir de objetos singulares e complexos, de *arquivos visuais* de uma *realidade histórica* que precisam reviver a partir das questões que colocamos a eles. O método inspirado em Aby Warburg, Walter Benjamin e Carlo Ginzburg para dar vida a esses objetos, no nosso caso às imagens, é próximo ao trabalho de um detetive: articular “detalhes visíveis”, “particularidades de cada personagem” a arquivos textuais e, assim, “elaborar uma noção de índice que permita identificar os referentes da representação, os sujeitos dos retratos pintados e esculpidos” (1996, p. 146). Para tanto, busca em documentos textuais variados, elementos que possam trazer um novo olhar para imagens a princípio pouco legíveis, opacas, lacunares. A lisibilidade de um acontecimento histórico, afirma o historiador da arte, de-

organizado por Milton Ohata em 2013, que reúne uma série de críticas e artigos de diferentes personalidades sobre o cineasta.

pende “do olhar portado sobre as inumeráveis singularidades que atravessam o acontecimento” (2010, p. 13).

A historiadora francesa Sylvie Lindeperg amplia essa proposta levando ao campo cinematográfico a análise do fragmento e da importância da tomada. Filiada a corrente da nova história que defende o uso das imagens do cinema para a escrita de narrativas históricas, Sylvie propõe que os fragmentos de filmes sejam compreendidos como abertura de um “caminho à história dos olhares e do sensível inscrita o mais próximo dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, sendo os atores, testemunhas ou as vítimas” (LINDENPERG, 2013, p. 11). De um modo pioneiro, e muito instigante, sua proposta é pensar sobre as circunstâncias da produção das imagens, sobre os *gestos, hesitações, escolhas* de quem filma, sobre os olhares portados sobre elas nos caminhos que seguem a partir do momento que foram produzidas.

Acreditamos que esse modo de compreender a tomada, e o que dela permanece na imagem, nos permite um olhar renovado tanto para o ato de Eduardo Coutinho, que a realizou, quanto para os lugares, personagens, expressões e gestos enquadrados pela sua câmera. Quando nos voltamos para o processo da filmagem nesse dia em Sapé, nos deparamos com as dificuldades que o cineasta encontrou para produzir as imagens no momento em que ele mesmo se torna, além do responsável pela existência desses registros, uma testemunha dos acontecimentos. No comício-protesto em Sapé, não apenas observa, mas produz imagens raras que serão inscritas, no futuro, na disputa de memória do período da ditadura militar brasileira.

Vinte e dois anos depois das primeiras tomadas na Paraíba, essas imagens serão exibidas no primeiro documentário brasileiro que, após a Anistia Política, tratará dos reflexos diretos da ditadura militar na vida camponesa do interior do Brasil, que vai dar visibilidade a vidas sufocadas ou apagadas pelo autoritarismo, que trará para a cena temas espinhosos como o golpe militar, as prisões arbitrárias, as perseguições, a repressão, a clandestinidade, a tortura, os assassinatos. O que nos interessa é continuar o percurso do filme olhando do presente para esses fragmentos do passado, cruzando-os a outros documentos também precários e lacunares, buscando retirar do esquecimento e das sombras as histórias e vidas que o regime autoritário quis apagar. Diante das ima-

gens realizadas por Coutinho, nos perguntamos: o que e quem mostram essas sequências? O que conservam esses registros do olhar de quem os enquadrrou e de quem foi enquadrado pela câmera?

Uma olhar à distância

No único dia em que segurou uma câmera para filmar, Eduardo Coutinho tinha em mãos uma *Paillard Bolex muda*¹¹, 16 mm, leve o suficiente para permitir que ele usasse o próprio corpo para se aproximar ou se distanciar dos objetos, cenários e pessoas que chamavam a sua atenção. Tinha também dois rolos de filmes. Apesar da dificuldade de colocá-los na câmera e das dúvidas sobre os modos de usar o equipamento, Coutinho conseguiu registrar algumas cenas do que se desenrolou antes e durante o comício-protesto do dia 15 de abril de 1962 em Sapé. Documentou, principalmente, o encontro do seu corpo com os corpos ali presentes, corpos de homens, mulheres e crianças que compartilhavam o mesmo espaço com a máquina que carregava.

Para analisar essas imagens, voltaremos o olhar para os modos como, nesse contexto e situação desconhecidos para Coutinho, ele enquadra o mundo e os corpos ao seu redor: o que seleciona, o que deixa de fora, quais movimentos realiza? Além do que capta de intencional, interessa investigar uma questão inspirada na ideia de “inconsciente óptico” de Walter Benjamin que aparece com força no diálogo entre o crítico cinematográfico Jean-Louis Comolli e Sylvie Lindeperg (2013), publicado no último livro da historiadora, sobre o momento da tomada: o da “não consciência” da imagem cinematográfica, do que foi registrado pela máquina mas escapou ao olhar do operador que “não pode calcular todos os detalhes do seu plano”, assim como das percepções “do sujeito filmado que esquece a câmera” (LINDEPERG, 2013, p. 217).

A partir dos pequenos detalhes desse encontro impressos nas imagens, do que há de voluntário e involuntário nas ações de quem filma e é filmado, buscaremos compreender a maneira pela qual o cinegrafista se relaciona com o que está ao redor no momento da filmagem, o modo como produz o que Comolli chama de *documento cinematográfico*, ou seja, o filme que documenta relações, que “começa a ser documento a partir da sua própria realização” (2012, p. 409).

11 É a informação que o próprio Coutinho fornece em entrevista para Jalusa Barcellos (1994).

Os planos iniciais registrados naquele dia, que mostram a chegada dos camponeses ao lugar onde seria realizado o protesto, revelam a *distância* entre o cinegrafista e os camponeses que filma. Coutinho procura manter essa distância, como se precisasse primeiro reconhecer o ambiente para, aos poucos, se aproximar daquelas pessoas desconhecidas. Com a câmera parada, registra um caminhão com a caçamba lotada de trabalhadores rurais que chega ao local em que está posicionado. Desses camponeses anônimos, pelo ângulo a partir do qual são filmados, não é possível identificar detalhes de rostos e olhares. De modo geral, os chapéus que portam escondem suas fisionomias e expressões.

Nos breves registros que mostram os momentos que antecedem o início, Coutinho mantém esse distanciamento para observar, cautelosamente, o que se desenrola diante dos seus olhos. Em frente à casa que abriga a sede da Liga Camponesa, recuado, enquadra um grupo de homens reunidos, todos vestidos com roupas claras, que repetem modos semelhantes de se locomover, de parar na roda de conversa, de cruzar os braços para trás. Embora a câmera permaneça na mesma posição e não arrisque movimentos mais bruscos, a imagem treme levemente, inscrição que anuncia a presença e o ritmo do corpo de Coutinho, da respiração ofegante de quem não tem intimidade suficiente com a máquina que segura no ombro¹².



Figura 2. A câmera ignorada pelos camponeses.

Fotogramas *Cabra Marcado para Morrer* (1984) registrados em 1962.

12 Coutinho conta o susto daquele momento e sua tentativa de controlar a respiração para não interferir na imagem: “Como é que se filma? Tentava guardar um pouco de respiração e às vezes acompanhava e tal. É o que está no filme” (2012, p. 11). Entrevista realizada em 2012 para o Projeto Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida, do CPDOC- FGV, disponível em http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/eduardo_coutinho/SumarioEduardoCoutinho_Entrevista1.pdf. Acesso em: 15 jun. 2015.

Atento, e aparentemente ignorado, registra os tempos mortos, uma certa calmaria, a espera do grande acontecimento. Entre os homens que conversam e aguardam, ninguém olha para a câmera, que continua distante, precavida. O camponês agachado, o menino de calças curtas, uma freira de passagem, todos a ignoram. Observando os detalhes dos fotogramas, percebemos que a maioria daqueles que são filmados se posiciona de costas para a máquina, ignorando a sua presença. Os poucos que estão de frente, olham para o lado ou para baixo, nunca para a direção da lente. Distantes e invisíveis, é como se a câmera e o cinegrafista não estivessem ali.

A câmera se aproxima

Quando começa o comício, diante da multidão, Coutinho busca novos modos de filmar: ele aproxima a câmera, fecha o enquadramento e captura ao acaso, no mesmo plano, os rostos de uma jovem e de uma camponesa, ambos iluminados pelo sol, que por um breve segundo desviam o olhar para a sua direção. Logo em seguida, para registrar os discursos, o cineasta sobe ainda mais alto, tem acesso a um espaço privilegiado dentro do palanque e a um campo de visão que só ele explora naquele momento. Como um intruso, se aproxima de quem espera ao lado do alto falante. O gesto de aproximar a câmera permite que o espectador perceba, nas bordas da tela, um detalhe que escapou ao próprio Coutinho: o olhar de um menino que vira o pescoço e denuncia sua presença quando se volta para cima e encara o equipamento.



Figura 3. Olhares para a câmera.

Fotogramas *Cabra Marcado para Morrer*.

Esses três personagens desconhecidos, uma jovem, uma camponesa e um menino, quando flagram a câmera, não apenas evidenciam a presença da máquina e do cineasta, mas também convocam o espectador a observá-los. A câmera, antes invisível, ganha corpo, presença. A proximidade entre quem filma e quem é filmado é mais evidente. A partir desse olhar direcionado ao equipamento, esses três espectadores do comício implicam o espectador do filme que um dia irá olhar essas imagens (COMOLLI, 2012). Não sabemos o que eles pensam, o que está na consciência de quem vive aquele momento de tensão, o que sentem no protesto contra a morte de um camponês assassinado, mas sabemos o que se passará dois anos mais tarde - o golpe militar -, e entendemos que há algo de *indecifrável* nesses olhares que serve como uma espécie de anúncio. O termo evoca a proposta de Jean-Louis Comolli de pensar o indecifrável como “o que produz de mais profundo a operação cinematográfica” (2013, p. 207).

Comolli analisa as imagens do embarque de um grupo de deportados para o campo de concentração de Auschwitz, em 1944, e aponta para o fato de que nós, espectadores, não sabemos e não podemos saber o que era consciente para quem vivia aqueles momentos registrados pela câmera. Contudo, podemos ver em cada gesto, no abrir e fechar do vagão, na espera pela partida, no desenrolar do tempo, uma possibilidade de que o trem não partisse e de que aquelas pessoas filmadas não morressem nas câmaras de gás arquitetadas pelos nazistas. Para Comolli, esses registros mostram que naquele momento da tomada ainda era possível reverter a catástrofe. Contudo, o que estava no *fora de campo* (são suas últimas horas de vida) só pode ser lido nos traços deixados nas imagens com o passar do tempo e o conhecimento da história. Ao espectador, resta a chance de refletir sobre a opacidade do que foi enquadrado, do que escapou da percepção de quem filma (por intenção ou desconhecimento). Comolli aposta na premissa de que “nós podemos filmar sem saber. Pode acontecer da câmera se encontrar face a realidades ainda não conhecidas, ainda não decifradas” (2013, p. 209).

Se o que foi filmado não é sempre compreensível no momento do registro, podemos nos perguntar, enquanto espectadores, o que vemos quando nos deparamos com os olhares desses três personagens que encaram breve e curiosamente a câmera de Coutinho. Décadas depois do dia da filmagem, sabemos

que eles estavam presentes no protesto contra uma morte que apontava para o início de um tempo obscuro: o do fim das Ligas Camponesas, das violações aos direitos humanos, do terror implantado pela ditadura militar.

Os olhos que encaram a câmera talvez não saibam, mas testemunham sua própria existência e a de outras pessoas, que estavam presentes ali, naquele mesmo espaço e tempo, e que seriam presas, torturadas e até assassinadas nos anos que se seguiriam. Nos olhares intencionais da jovem, da camponesa e do menino para o equipamento de Coutinho, se inscrevem um *desejo de memória*, o testemunho, mesmo que inconsciente, de que estavam vivos, de que existiram, assim como aqueles que estavam naquele mesmo dia compartilhando com eles o mesmo espaço. Como João Alfredo Dias, que foi preso, torturado e assassinado logo nos primeiros meses após o golpe militar. A partir da imagem desse líder rural, realizada por Coutinho, fomos buscar nos documentos da polícia política elementos que possam colaborar para retirar essa história de parte da obscuridade a que foi submetida. Vamos aqui desenvolver uma análise que começou a ser realizada em 2015, em artigo publicado sobre a tortura em *Cabra Marcado para Morrer* (MACHADO, 2015).

A câmera se aproxima

João Alfredo Dias, o Nego Fuba, sapateiro, lavrador, vereador do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e líder rural é um dos nomes da lista dos 136 mortos e desaparecidos por razões políticas – entre 1961 e 1979 –, cujas mortes foram reconhecidas como responsabilidade do Estado brasileiro em 1995¹³. Nesse ano, foi criada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) que continuaria as investigações para incluir novos nomes, ouvir testemunhos de familiares, reunir documentos, localizar corpos e emitir pareceres sobre os processos de indenização determinados pela Lei 9.140. Atualmente, 363 nomes constam dessa lista¹⁴.

Em 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) criou um grupo de trabalho sobre camponeses e indígenas, que tinha como objetivo identificar e

13 Essa informação consta no Relatório da Comissão Nacional da Verdade, que foi concluído em dezembro de 2014. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

14 Disponível em < <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11> >. Acesso em: 15 out. 2015.

tornar públicas graves violações aos direitos humanos, como torturas, mortes, desaparecimentos forçados, ocultação de cadáveres de quem vivia no campo na época da ditadura militar. Entre os casos investigados estava o de João Alfredo Dias. Durante três anos, até a publicação do relatório final, foram reunidos documentos e testemunhos que ajudaram a retratar a trajetória do líder rural que atuou ao lado de João Pedro Teixeira na Liga Camponesa de Sapé. O relatório aponta que, mesmo antes do início da ditadura militar, João Alfredo Dias havia sido detido por conta da sua militância e descreve pontos importantes dos Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) instaurados nos meses seguintes ao golpe militar, onde o camponês é descrito como “um agitador violento”, um orador que “incitava a subversão”, “um comunista atuante”¹⁵ que defendia a Reforma Agrária radical. Preso nos dias que se seguiram ao golpe, ele foi liberado do Quartel do 15º Regimento de Infantaria de João Pessoa em 31 de agosto de 1964, dia a partir do qual não foi mais visto.

Em 10 de setembro de 1964, dois corpos foram encontrados com marcas de tortura e carbonizados nas imediações de Campina Grande, na Paraíba. A notícia foi publicada no jornal *Correio da Paraíba*. Em 1996, após o Estado ter reconhecido a responsabilidade pelas mortes, a Justiça determinou a exumação dos corpos para a liberação do atestado de óbito. Apesar de duas escavações, não foram encontrados os corpos no local onde supostamente foram enterrados em 1964 (ALVES, 2014).

Fomos buscar mais informações sobre João Alfredo Dias no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, na vizinha Pernambuco, o segundo maior acervo da polícia política no país¹⁶. Um envelope com o nome de João Alfredo Dias – e o número do seu prontuário – guarda as páginas manchadas da sua primeira ficha individual, de 06 de janeiro de 1956. Guarda também um outro documento, que chama a atenção por conta da fragilidade do material, desgastado pelo tempo, assim como do conteúdo, tão diverso dos textos ríginos e burocráticos das fichas, prontuários e inquéritos policiais. Trata-se de

15 Informações constam no Relatório da Comissão da Verdade na Paraíba. <http://www.cev.pb.gov.br/> Acesso em: 15 out. 2015.

16 Os documentos do DOPS de Pernambuco foram encaminhados para o Arquivo em 1991. São aproximadamente 145 mil fichas e cerca de 70 mil prontuários disponíveis para consulta desde 2011, por conta da Lei de Acesso à Informação.

uma carta apreendida pelo exército no Arquivo do Comitê Regional do Partido Comunista em Pernambuco e anexada ao prontuário de João Alfredo Dias em 19 de janeiro de 1966. Seu título é “Biografias”.

Nas duas folhas de papel amareladas, não datadas, escritas de próprio punho pelo líder rural, nos defrontamos com traços da sua subjetividade: a caligrafia rudimentar, tremida e com erros ortográficos. No texto político, João descreve sua trajetória de vida e denuncia que foi torturado nas vezes que esteve na prisão. Ele afirma: “Estive preso três vezes e fui submetido a torturas, nenhuma vez estive processado”.

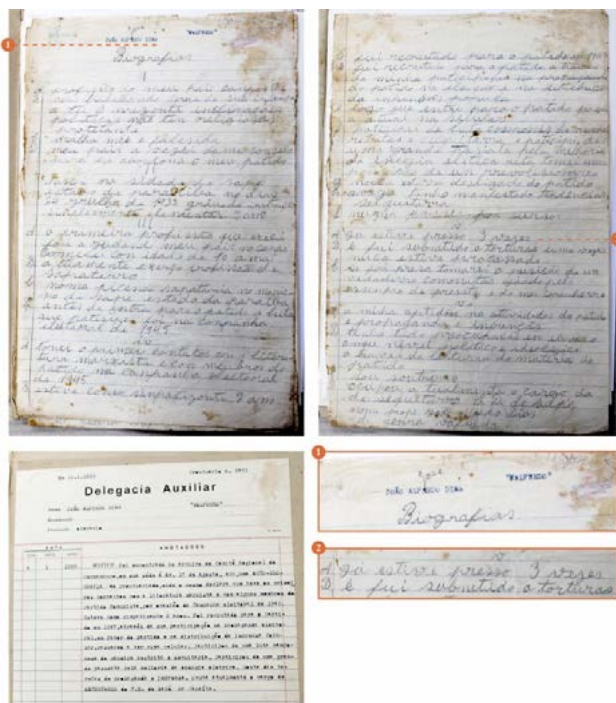


Figura 4. Carta manuscrita e ficha criminal de João Alfredo Dias.

Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Biografia 227. Prontuário 5421.

Essa carta que estava escondida dentro de um armário, e que acaba sobrevivendo quando arquivada pela polícia, guarda um testemunho que pode ser analisado no presente a partir da sua relação com outras imagens e textos. Através da própria escrita, João Alfredo Dias aponta que as torturas e assassi-

natos de camponeses e líderes rurais da Paraíba já aconteciam antes do golpe militar e escreve sobre a sua história consciente de que corria risco de morrer. Seguir os rastros deixados por esses documentos nos oferece novos elementos para serem incluídos na disputa da memória sobre o período trazendo à tona a solidificação de alianças entre o exército e os proprietários de terra, o assassinato dos presos políticos, o desaparecimento e ocultação de cadáveres, o apagamento de informações sobre o paradeiro daqueles que, nas vésperas de morrer, estavam sob a custódia do Estado.

Eduardo Coutinho não sabia, mas também estava, através do cinema, produzindo imagens que poderiam (e ainda podem) ser usadas para incluir uma força renovada ao testemunho redigido e deixado por João Alfredo Dias. Como já apontamos, em 1962, no período entre as primeiras torturas sofridas e antes da sua última prisão, o líder rural foi filmado pelo cineasta. No dia do comício em Sapé, ele discursou com euforia, como mostram as imagens em que segura o microfone com uma mão e movimenta intensamente a outra, produzindo o gesto comum de protesto da época.



Figura 5. João Alfredo Dias filmado por Eduardo Coutinho.

Fotogramas de *Cabra Marcado para Morrer*, 1984.

Para melhor filmar os homens que falam ao megafone, de um palanque improvisado na caçamba de um caminhão, Coutinho procura e escala um objeto mais alto. Assim, enquadra não apenas os oradores, mas aqueles que são os espectadores do comício. A proximidade é suficiente para atribuir um rosto, uma expressão e uma memória para esses homens e mulheres que observam atentamente os gestos e a fala de João Alfredo Dias. Esses planos são montados

no início de *Cabra Marcado para Morrer* e acompanhados pela narração em *off* que explica a chegada de Coutinho à Paraíba, a morte de João Pedro Teixeira, o movimento das Ligas Camponesas, o modo como o acontecimento histórico teria inspirado o roteiro da primeira versão do filme que começou a ser rodado em 1964 e foi interrompido pelo golpe militar.

Sem imaginar, Coutinho estava produzindo aquela que seria a última imagem, a *imagem que resta* de uma vítima do Estado Brasileiro filmada quando realizava o ato que assustou os militares, ato que, na falta de provas suficientes de quaisquer crimes, foi a alegação para a sua prisão: falar em público, agitar as massas, questionar os camponeses e mostrá-los a importância de lutar pelos próprios direitos. Sem saber, Coutinho filmou João Alfredo Dias cometendo o crime do qual foi acusado e que, depois anos, levou à sua morte.

Essas imagens que restaram desse dia, as imagens realizadas por Coutinho em 1962, assim como a carta resgatada dos arquivos da repressão, que João Alfredo Dias redigiu antes de morrer, são pequenos vestígios que nos ajudam a recuperar uma história que se tornaria invisível. Por isso, defendemos que o gesto do cineasta engajado de empunhar a câmera traduz uma das potências do cinema. Na imagem do líder rural se inscreve a sua militância, a sua presença, a sua coragem de continuar a discursar mesmo após ter sido torturado e sabendo que corria risco de vida, a sua própria existência que, pelo desejo de seus algozes, teria sido apagada da história.

Foi o cinema que também nos motivou a buscar a trajetória de vida desse personagem esquecido, que nos levou aos documentos do seu relato de tortura (até então publicamente esquecidos), à mensagem que denunciava o que passou. Como afirma Jean Louis Comolli, “se o cinema tem um sentido, uma eficácia, é tanto como qualquer coisa, uma parte qualquer de uma vida vivida pelos sujeitos filmados que ali se encontra implicada e misteriosamente inscrita” (2013, p. 221). As imagens realizadas por Coutinho em abril de 1962 inscrevem e confirmam a existência do líder rural cujo corpo ainda hoje está desaparecido, e se tornam um documento da fala que mobilizava os camponeses, da sua luta, dos seus ideais.

A presença radical da câmera

Para a primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1964, Coutinho recorreu a uma outra imagem que realizou no dia do comício em Sapé: a de Elizabeth Teixeira, viúva do camponês assassinado, toda de negro, encarando a câmera. Foi do resultado do primeiro encontro com essa mulher de presença tão forte, em 1962, que surgiu a possibilidade de, finalmente, Coutinho dirigir um filme sobre a temática que tanto o mobilizava. Contar no cinema a vida de João Pedro Teixeira baseada em documentos e na trajetória do camponês, sem atores profissionais, com trabalhadores rurais interpretando papéis próximos aos de suas próprias realidades, seria o caminho para falar sobre os conflitos com os proprietários de terra, sobre a fome, a opressão, a miséria e violência no interior do país.

Acompanhada de seis de onze filhos, Elizabeth Teixeira se destacava na multidão ao redor não apenas pelos trajes negros, mas acima de tudo pela dura expressão que misturava raiva, seriedade e sofrimento. Expressão que ganha força pelo enquadramento escolhido por Coutinho. Ao contrário dos planos mais abertos das primeiras tomadas descritas anteriormente, Elizabeth é filmada em close, bem de perto, sempre encarando a câmera que enquadra o seu rosto. A imagem sugere que o cinegrafista e a camponesa estavam muito próximos, frente a frente. A presença da câmera é, enfim, radicalizada. O olhar se dirige com dureza para a lente, as linhas da pele facial parecem marcadas com ênfase pelo ódio, o silêncio murmura no plano arrastado. Coutinho produz uma espécie de retrato marcado pela ambiguidade daquele rosto: ao mesmo tempo que manifesta uma singularidade, um gesto que se destaca na multidão, ele se multiplica em muitos outros, encarna sentimentos que atravessam os tempos. Afinal, quantas manifestações de raiva pela injustiça, pela pobreza, pelo descaso cabem na gesticulação, nessa espécie de máscara que guarda a imagem dessa mulher em luto?



Figura 6. Primeiro encontro de Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira.

Fotograma de *Cabra Marcado para Morrer*, 1984.

Essa imagem nos conduz ao que escreveu em 1977 o filósofo Michel Foucault. Em *A vida dos homens infames*, Foucault recupera arquivos policiais de prisioneiros dos séculos XVII/XVIII e busca nos textos os rastros de vidas anônimas que, em algum momento, se confrontaram com o poder. O que essa *antologia de existências* é capaz de produzir, segundo Foucault, é “a chance que permite que essas pessoas absolutamente sem glória surjam no meio de tantos mortos, gesticulem ainda, continuem manifestando sua raiva, sua aflição (...)” (2006, p. 210). A partir desses documentos, Foucault evoca imagens mentais dos gestos, do desespero, da beleza e do terror que atravessaram as vidas desses “nomes que não dizem nada” (2006, p. 206).

Como o filósofo francês, Coutinho retira do arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), onde havia guardado os registros realizados em 1962, essa imagem de Elizabeth que ele mesmo produziu e para a qual não tinha encontrado um fim, uma imagem que existe porque o cinema atravessou a existência da camponesa. Coutinho faz dessa imagem, que ficaria esquecida, o ponto de partida para o seu retorno à Galileia, para o reencontro com essa mulher que interpretaria para a câmera a própria história, que repetiria os gestos do momento de dor que sofreu com a morte do marido para multiplicá-los, para tornar viva a lembrança do que viveu em um momento trágico. Como questiona Foucault diante desses arquivos, que trazem as descrições das reações e comportamentos dos anônimos nos interrogatórios e na prisão em séculos passados, nos perguntamos: quantas expressões dolorosas, duras como pedra, de vidas anônimas, de brasileiros infames, estão impressas nesse arquivo-retrato de Elizabeth realizado e recuperado por Coutinho?

Quando Coutinho convidou a camponesa para encenar o seu próprio papel na primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1964, Elizabeth vivia uma rotina agitada. Desde 1962, ela havia assumido o lugar do marido na liderança da Liga de Sapé e percorria a região orientando os trabalhadores rurais, visitando fazendas, intermediando negociações com os proprietários de terra. Como conta em seu livro de memórias (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997), junto aos camponeses, ela exigia direitos antes impensáveis, como a cobrança de indenização por represálias dos patrões: lavoura destruída, casa derrubada, cerca arrancada. As novas exigências, além dos comícios e atos públicos dos quais era oradora, provocavam a ira dos fazendeiros. A forte presença e a atuação de Elizabeth Teixeira incomodavam. Por conta disso, foi ameaçada durante todo o tempo de militância.

A polícia vivia na minha casa, algumas vezes só para fazer, ameaças e, em outras, me levava mesmo! Os policiais tentavam me assustar, atirando nos meus pés. Não acertavam, mas as balas passavam bem perto. Às vezes, eles me obrigavam a passar entre duas filas de policiais: de um lado e do outro e eu tendo que passar no meio deles que gritavam, quase dentro do meu ouvido, as mesmas ameaças e ofensas. Faziam gestos como se fossem me bater, mas não chegaram a tanto. Pegavam os revólveres e faziam a mira, como se fossem atirar. No início, conseguiram me assustar. Depois fui perdendo o medo. Já sabia bem o que iam fazer e o que não iam fazer. Eu suportava tudo isso com muita raiva e revolta. Reagia como podia: esta é mais uma covardia, ontem vocês atiraram em João Pedro Teixeira e hoje vocês estão atirando nos meus pés. Quando vocês vão atirar pelas minhas costas? Covardes! (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997, p. 119)

Ao deixar os filhos na Paraíba para acompanhar Coutinho nas filmagens em Galileia, Elizabeth imaginou que logo estaria de volta à rotina que se dividia no cuidado com a família e a militância política. No entanto, de Pernambuco ela não voltaria para a casa. Depois de uma noite escondida na mata ao lado de Coutinho e de alguns integrantes da equipe, no dia seguinte ao golpe, Elizabeth se refugiou na casa de um amigo do marido. Ficou dois meses escondida dentro de um quarto, sem poder mostrar o rosto na janela. Longe dos filhos, do trabalho, do contato com os camponeses, se sentia impotente. E tinha razão para temer.

Restam poucas informações sobre Elizabeth Teixeira nos arquivos da ditadura militar. No acervo do DOPS de Pernambuco, encontramos um envelope com o seu prontuário, o número 16.269, e mais cinco documentos. Na ficha individual, não há nenhuma fotografia, apenas o nome e estado civil, sempre em destaque. Afinal, o fato de ser viúva de João Pedro Teixeira já era uma das justificativas encontradas pela polícia para perseguir a camponesa. O IPM emitido pouco depois do golpe, no dia 29 de maio de 1964, e assinado pelo Comandante do IV Exército da Paraíba, informava que a polícia estava à procura de Elizabeth. Entre as acusações de “promover invasões de terras”, de “fazer proclamações revolucionárias de cunho comunista”, o documento anunciava a sua condição de foragida¹⁷.

O exército estava à procura de Elizabeth e, quando se deparou com o próprio nome estampado na página de um jornal, ela decidiu se entregar. Na prisão em Pernambuco, a camponesa ouviu os relatos tortuosos dos crimes cometidos contra sua família durante o tempo que ficou escondida. Em seu livro de memórias, ela conta que a casa foi queimada e os filhos ameaçados com requintes de crueldade. Depois de dois meses e vinte e quatro dias presa, ganhou a liberdade. Ao chegar na casa dos pais na Paraíba, doente e debilitada, a polícia do estado já estava à sua procura. Para preservar a integridade física, Elizabeth desapareceu, mudou de nome, entrou para a clandestinidade e levou com ela apenas o filho mais novo, Carlinhos, que cresceu longe dos irmãos e da família. A presença do menino não era tolerada pelo avô por conta da semelhança física com o pai.

O então filme clandestino de Coutinho e as imagens realizadas por ele em 1962 guardam os traços dessas duas pessoas desaparecidas por 17 anos da história. Mãe e filho que viveram tanto tempo na clandestinidade, que enfrentaram enormes dificuldades para recomeçar a vida em um lugar desconhecido, sem notícias do resto da família. Em uma dessas imagens realizadas pelo cineasta, Elizabeth aparece ao lado de seis dos onze filhos. Vestidos de preto, eles reproduzem o gesto de luto da mãe: braços soltos e pendurados, sobrancelhas serradas, cabeça virada sutilmente para baixo. Juntos, formando um só corpo, posam para a máquina produzindo uma espécie de imagem solene, a imagem

17 Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário individual número 16.269.

do luto de uma família que perdeu o patriarca de modo violento. A pose dura alguns segundos, mas Coutinho não desliga o equipamento e possibilita que algo escape no breve desenrolar do tempo. É Carlinhos, o menor dos filhos, que se impacienta. Ainda de cabeça baixa, mexe as duas pernas, uma de cada vez, levanta os braços e agarra o braço da irmã, oferecendo um novo detalhe para o desenho que se constituiu no quadro.



Figura 7. O gesto de Carlinhos.

Fotogramas de *Cabra Marcado para Morrer*

Sem que pudesse prever o seu destino, Carlinhos, que cresceu na clandestinidade é, nas imagens realizadas por Coutinho, aquele que emite o sinal de uma possível liberdade. Com seus gestos infantis e inocentes, o menino produz a diferença ao descongelar a pose e anunciar um sopro de vida, um sopro de esperança para o futuro. Afinal, é com a abertura política, é com o fim da ditadura que a câmera de Coutinho vai novamente encontrar mãe e filho, vai retirá-los de vez da zona de sombra em que viviam graças à versão definitiva de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984.

Considerações finais

É com a retomada de *Cabra Marcado para Morrer* é montado, no início da década de 1980, que Eduardo Coutinho fica a par do destino de Elizabeth, dos filhos, de João Alfredo Dias, de outros camponeses filmados em 1962 e 1964. É do presente que ele vai partir para reatar os fios do passado, montar os fragmentos e escavar as memórias soterradas dessas vidas infames com as quais se deparou. É na montagem, na reunião desses restos, na articulação desse material bruto com 13 horas de duração, que traz à tona esses destinos.

Contudo, é no processo de produção das primeiras imagens em 1962 que cada um dos encontros entre o cineasta e os camponeses, que cada corpo que se deparou com a câmera de Coutinho, que cada olhar direcionado para a lente vão imprimir na película as marcas que sobreviverão e tornarão a montagem possível, no futuro. Se no primeiro momento o cineasta capta de longe a movimentação dos camponeses, aos poucos se aproxima e produz imagens mais ricas em detalhes, imagens que revelam gestos, traços, fisionomias de personagens anônimos. Esses arquivos visuais são potentes *restos* do passado, são vestígios que nos solicitam a analisá-los, pesquisá-los, montá-los (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Entendemos que o cinema oferece a possibilidade de pesquisadores, artistas e espectadores portarem novos olhares sobre as imagens que antecederam o golpe, de delinearem novos contornos ao que ficou invisível para que histórias sufocadas possam ser elaboradas com a ajuda do cruzamento de outros documentos, escritos, arquivos, testemunhos, memórias. A partir dessa análise, entendemos que o cinema nos implica a investigar essas histórias de vida captadas pela câmera, escondidas durante os anos de autoritarismo e que, hoje, estariam prontas para ser reenquadradas e ressignificadas. São pequenas histórias que produzem tensões com as versões da história oficial e, desse modo, entram no conturbado campo de disputa das memórias da ditadura militar no Brasil.

Referências

- AVELLAR, J. C. “O Vazio do Quintal”. In. OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BANDEIRA, L.; MIELE, N., GODOY, R. (Orgs). *Eu marcharei na tua luta: a vida de Elisabeth Teixeira*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1997.
- BARCELLOS, J. *CPC - uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CARDENUTO, R. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2008.
- COMOLLI, J.-L. “Spectres”. In. LINDEPERG, S. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier, 2013

- _____. *Corps et cadre*. Cinéma, éthique, politique. Paris, Editions Verdier, 2012.
- COUTINHO, E. “O real sem aspas”. In: BRAGANÇA, F. (org). *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.
- _____. *Filme Marcado para Reviver*. Encarte DVD Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.
- _____. “Depoimentos do Cinema Brasileiro”, entrevista a José Marinho de Oliveira. IN: OHATA, M (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Lœil de l’histoire*: tome 2. Remontages du temps subi. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.
- _____. “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention Warburguienne”. *Genèses*. Trajectoires, v. 24, 1996.
- _____. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GUERRA, L. F. “Ditadura Militar na Paraíba: documentos e memórias”. In: DANTAS, R.; NUNES, P. G. A. N.; SILVA, R. F. C. (orgs). *Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba*: história, memória e construção da cidadania. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014a.
- FICO, C. “Brasil: a transição inconclusa”. In: FICO, C. ; ARAUJO, M.P.; GRIN, M. (orgs.). *Violência na história*: memória, trauma e reparação. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- FOUCAULT, M. “A Vida dos Homens Infames”. In: *Ditos e Escritos IV*: Estratégia, Poder-Saber. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2003.
- LINDEPERG, S. *La voie des images*: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Paris: Editions Verdier, 2013
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- NOVAES, R. “Violência Imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1996.
- MACHADO, P. “Imagens que restam, imagens que faltam: a tortura em *Cabra Marcado para Morrer*”. *Significação*. Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 44, n. 42, 2015. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103446/106909>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- NUNES, P. G. A. “Golpe Civil-Militar na Bahia: repressão e legitimação”. In: DANTAS, R.; NUNES, P. G. A. N.; SILVA, R. F. C. (orgs). *Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba*: história, memória e construção da cidadania. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014a.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MEMÓRIAS DO EXÍLIO: AS NARRATIVAS DO CINEMA DE LUIZ ALBERTO SANZ

Mônica Mourão¹

Introdução

A ditadura militar brasileira teve fim há 30 anos, mas as disputas em torno de sua memória são atuais e dizem respeito não só ao mundo de décadas atrás, mas também do presente. Os trabalhos da Comissão da Memória e da Verdade, encerrados no fim de 2014, reinseriram com mais força no debate público questões relativas à justiça de transição. Na cidade do Rio de Janeiro, movimento da sociedade civil reivindica que o prédio do antigo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), no centro da cidade, torne-se um museu da resistência à ditadura, ao invés de museu da polícia, como planejado pelo governo do Estado. Em outro bairro do Rio, na Tijuca, em frente a mais um prédio ligado ao aparelho repressivo, o Destacamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), foi colocado o busto do desaparecido político Rubens Paiva, também em 2014. Outro busto ligado à história da ditadura foi notícia naquele mesmo ano. Dessa vez, o acontecimento foi sua destruição. Em Taquari, interior do Rio Grande do Sul, a prefeitura mandou retirar a homenagem ao general Costa e Silva. O motivo seria o relatório final da Comissão da Verdade.

¹ Professora de Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) do Rio de Janeiro, com pesquisa sobre memória e ditadura militar brasileira.

O cinema, evidentemente, não escapa a essas disputas. Já nos estertores do regime, começaram a ser produzidos filmes que contestavam a versão oficial de “Brasil, país do futuro”, como tentava vender a ditadura. Em 1982, Roberto Farias dirigiu *Pra frente Brasil*, que mostrava a tortura pela qual passava um cidadão comum confundido com um guerrilheiro pelos órgãos de repressão. Os diretores Silvio Tendler, com *Jango*, e Eduardo Coutinho, com *Cabra marcado para morrer*, ambos lançados em 1984, iniciaram a produção documental sobre o tema.

No exterior, afastado dos laços mais próximos com a luta pela redemocratização e a anistia, mas também da ação censória da ditadura, as iniciativas de denúncia e reenquadramento da memória a partir do cinema começaram antes disso. Em 1971, Luiz Alberto Sanz, exilado no Chile, rodou o primeiro dos seus três filmes feitos no exílio, sobre o exílio: *Non es hora de llorar (Não é hora de chorar, 1971)*, codirigido por Pedro Chaskel. Nos anos seguintes, na Suécia, faria *Quando chegar o momento (Dôra)* (SANZ; SÄFSTRÖM, 1978) e *76 anos, Gregório Bezerra, comunista* (SANZ; SÄFSTRÖM, 1978). Apesar de restritos ao circuito internacional, a velocidade com que se começou a reivindicar uma memória diversa da memória enquadrante sobre a ditadura militar brasileira – mesmo se forem considerados os filmes lançados no Brasil na década de 1980, depois dos de Sanz, a rapidez ainda é espantosa – coloca em dúvida a adequação do termo *memórias subterrâneas* para as memórias de resistência ao regime.

O conceito foi criado por Michael Pollak para tratar de memórias traumáticas, como a dos sobreviventes de campos de concentração durante a II Guerra Mundial, ou a momentos políticos de reescrita da história, como durante o processo de destalinização na União Soviética. Segundo ele, esse fenômeno consiste “na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Esse memória ‘proibida’ e portanto ‘clandestina’ ocupa toda a cena cultural” (POLLAK, 1989, p. 5). As lembranças ligadas a essa memória proibida, sobrevivem durante “dezenas de anos”, “confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente” (POLLAK, 1989, p. 5).

Certamente o caso das memórias tecidas pelos documentários trabalhados aqui são subterrâneas no sentido de que desafiam e buscam reajustar

a memória oficial e hegemônica. Compreendendo que essa é a principal característica do conceito, será relegada para segundo plano a questão do longo silêncio, de uma memória que sobrevive por anos nos subterrâneos das redes de famílias e amigos até ocupar a esfera pública, que não é o caso das memórias sobre a ditadura militar brasileira.

Ainda de acordo com Pollak, “o documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 12). Os dois primeiros filmes de Sanz, ainda que no exterior, circularam em circuitos amplos já na década de 1970. *Não é hora de chorar* venceu a Palma de Ouro do Festival de Leipzig de 1971, na Alemanha Oriental. *Quando chegar o momento* foi exibido no horário nobre de um dos dois canais de televisão da Suécia, vencendo o concorrente em audiência, o que lhe rendeu uma reprise. No Brasil, apenas a partir de 2014 essas cópias foram recuperadas e reunidas, junto com *Gregório*, em DVD. Sua reapropriação por outras produções, contudo, além do uso futuro do DVD recém-lançado e da visualização através de outras mídias, como a internet², somadas, podem dar conta desse reajuste da memória coletiva em torno da ditadura.

Quando se fala aqui sobre “memória coletiva”, remete-se ao conceito do clássico livro de mesmo nome, do autor francês Maurice Halbwachs (2006). Assim, parto da ideia de que a memória é um construto social: é formada coletivamente pelos diversos grupos que existem na sociedade e não é uma evocação natural, e sim uma construção. Portanto, nada mais esperado do que se ter, em sociedades complexas, múltiplas reivindicações de projetos memoráveis, especialmente quando se trata de memórias de eventos traumáticos, como uma ditadura.

Acreditamos que os filmes de Sanz se inserem nessa disputa de projetos memoráveis. Ao relacionar projeto (futuro) e memória (passado), compreendo que operações de memória não se referem apenas a acontecimentos pregressos, mas sim atravessam diferentes temporalidades. É a partir das narrativas que passado, presente e futuro se relacionam, pois elas permitem que o tempo se torne tempo humano (RICOEUR, 1994, p. 15). Com essa noção

2 *Não é hora de chorar* e *Gregório* estão no YouTube. Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=11bZZ1TWepM> e <https://www.youtube.com/watch?v=bVeISBtwDyA>, respectivamente. Acesso em: 30 mai. 2016.

de tempo e narrativa, e utilizando como ferramenta metodológica a tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur, este trabalho analisa a memória do exílio construída a partir da trilogia de Sanz.

Segundo a ideia, que será melhor explicada adiante, de mimese I (mundo pré-figurado), mimese II (narrativa) e mimese III (ponto de chegada ou jusante da narrativa), o artigo se divide em três partes. Na primeira, apresento em que condições o diretor produziu no exílio, sendo ele mesmo um refugiado político, e discuto brevemente a relação entre *verdade* e narrativa. Em seguida, apresento de que maneira são tecidas as narrativas dos três filmes e que memória acredito que elas buscam construir. Por fim, discuto o ponto de chegada dessas narrativas: sua relação com o futuro e sua reapropriação por outras produções cinematográficas.

Verdade e mundo pré-figurado: a produção no exílio

A relação entre documentários e verdade já foi suficientemente discutida, e não tenho a pretensão de fazer uma revisão bibliográfica completa ou aprofundar o tema. Porém, cabe apenas pontuar de que ponto se parte: não há aqui uma defesa de que documentários refletem a realidade, como já discutido por Silvio Da-Rin (2004). A própria produção de documentários que misturam a linguagem clássica desse gênero com ficção demonstra que o documentário não pode ser definido exclusivamente como uma produção cinematográfica que estabelece um contrato com o espectador de mostrar apenas o que é “real”. Mesmo no estilo clássico, sem misturas evidentes com a ficção, os documentários podem se valer de recursos narrativos desse gênero.

A pesquisadora Mariana Baltar (2007) aponta justamente para o uso desse tipo de recurso – mais especificamente, do melodrama – nos documentários. No mesmo ano, Eduardo Coutinho confirmou, nas salas de cinema, a tese de Baltar: lançou o documentário *Jogo de cena*, em que misturava depoimentos de mulheres selecionadas a partir de um anúncio de jornal para contar suas histórias com a interpretação desses depoimentos por atrizes bastante conhecidas da audiência. Evidenciava-se assim que as narrativas, sejam verdadeiras ou ficcionais, têm características em comum entre si.

Essa é uma das lições que se pode ter a partir da leitura do livro *Memória e narrativa*, de Paul Ricoeur (1994). Para Ricoeur, a divisão entre ficção e

realidade não interessa, visto que todas as narrativas são, independentemente do gênero, elaboradas a partir da *mimese*, entendida como imitação criadora. Segundo ele, a estruturação das narrativas envolve três mimeses: a mimese I seria o mundo pré-figurado; a II, o reino do “como se”, da representação; e a III, o ponto de chegada da narrativa no leitor/espectador/receptor. Portanto, tanto obras de ficção quanto obras que assumem um compromisso com a “verdade”, são baseadas nesse mundo pré-figurado, no mundo que existe antes de ser narrado; antes de ser, portanto, apreendido pela ação humana. Por mais afastada que certa narrativa seja dele, como ficções científicas e outros enredos futuristas, são criações a partir dessa mimese I – e que a ela retornam após a recepção criadora pela audiência.

No caso dos três filmes discutidos neste artigo, essa mimese I é bastante semelhante. Foram produções feitas durante o exílio do jornalista e cineasta Luiz Alberto Sanz, cuja temática também são os exilados brasileiros, como ele, na década de 1970. Sanz fazia parte da organização clandestina Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) quando foi preso, em São Paulo, em maio de 1970. Meses depois, foi um dos 70 presos políticos libertados como resultado do sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, numa ação conjunta entre VPR e Ação Libertadora Nacional (ALN). Como todo o grupo – libertado das prisões, mas banido do país – viveu a primeira etapa do exílio no Chile, então governado pelo presidente da Unidade Popular Salvador Allende. Ali foi contratado pelo diretor do Departamento de Cine Experimental Pedro Chaskel, com quem codirigiu *Não é hora de chorar*, em 1971.

Com o golpe de 11 de setembro de 1973, os exilados brasileiros tiveram que passar por novo exílio, espalhando-se por diferentes países. Sanz foi para a Suécia com esposa e filho, morando, a princípio, num campo de refugiados na cidade de Alvesta e mudando-se depois para a capital, Estocolmo, onde viveu como estivador. Após um acidente de trabalho no fim de 1975, passou a trabalhar como técnico de manutenção de cópias de filmes na cooperativa de cinema FilmCentrum. Aos poucos, foi mudando de função e ganhando mais autonomia. Apesar de não ter sido contratado como realizador, foi a partir do contato com o diretor Lars Särfröm, feito nessa cooperativa, que realizou os outros dois filmes analisados neste artigo: *Quando chegar o momento* e *76 anos, Gregório, comunista*.

Segundo o próprio Sanz, reinserir-se na sua profissão era algo raro entre os refugiados políticos, que acabavam não conseguindo trabalhar com atividades intelectuais. Seu sucesso em conseguir isso, contudo, não lhe dava tranquilidade. O desejo de continuar no exterior não era bem visto entre os demais exilados brasileiros. “Ainda no Chile, havia um clima de que quem não queria voltar era visto como desbundado ou traidor. Isso ocupava a minha cabeça e meus sentimentos” (VASCONCELOS, 2015, p. 56). Além dessas questões, as dificuldades passadas com a família, a sobrevivência através de programas para refugiados, o aprendizado de uma nova língua, a adaptação a um país estrangeiro, as articulações em torno da campanha pela anistia e as lembranças da prisão e da tortura eram situações compartilhadas por Sanz e os personagens de seus documentários. Ao construir, a partir deles, narrativas sobre o exílio, o diretor também estava, de alguma forma, narrando e construindo memória sobre sua experiência pessoal.

Apesar do fio condutor que elaboro aqui, a junção dos três filmes numa mesma análise não é um processo espontâneo nem foi uma ideia original. O projeto Arquivos da Ditadura, coordenado pela professora Anita Leandro (Escola de Comunicação da UFRJ), legendou e reuniu em DVD, intitulado *Três filmes do exílio*, esses documentários. Em setembro de 2014, eles compuseram o Programa Luiz Alberto Sanz dentro da Mostra de Filmes Arquivos da Ditadura, na cidade do Rio de Janeiro.

Os filmes possuem importantes diferenças. *Não é hora de chorar* foi feito por um órgão do governo Allende, na época já enfrentando oposição da direita e também de setores à sua esquerda, que reivindicavam o aprofundamento das reformas. Havia então o objetivo de se dirigir à própria população chilena, para quem se voltava a denúncia de tortura praticada pelo governo brasileiro. *Quando chegar o momento (Dôra)* é uma homenagem a Maria Auxiliadora Lara Barcellos, militante que se suicidou no exílio em Berlim. A ideia partiu de um pedido do companheiro de Dôra, Reinaldo Guarany³, feito a Sanz, que conversou com Särfrström. Ele se interessou pelo tema, e o projeto foi vendido para um canal sueco de televisão. *Gregório* é o registro da passagem do velho militante comunista pela Suécia, em conversa com Sanz e outros exilados, feito sem recursos, com material de sobra do filme sobre Dôra.

3 Sanz e Guarany ficaram responsáveis pelo roteiro e a narração.

As narrativas e a construção de uma memória política

Durante os anos de ditadura, além de exilados que foram banidos do país, houve também pessoas contrárias ao regime que decidiram se exilar, entre elas artistas e intelectuais. Embora as ações de pessoas desses dois grupos não se dissociassem de uma atividade política, havia grandes diferenças entre elas e aquelas que estavam diretamente envolvidas em organizações políticas clandestinas. O depoimento de Leandro Konder é exemplar nesse sentido:

Antes de mais nada uma ressalva: não me sinto propriamente um exilado. Minha situação é substancialmente diversa da dos brasileiros que se vêem obrigados a viver no exterior. Posso voltar para o Brasil quando quiser, e essa possibilidade me poupa os sentimentos depressivos que envolvem os sujeitos compulsoriamente “arrancados” à terra natal. É verdade que a minha saída do Brasil não foi o resultado de uma decisão espontaneamente amadurecida: a experiência de uma semana passada numa prisão, em dezembro de 1970, submetido a interrogatórios nos quais se recorria eventualmente à aplicação de choques elétricos, gerou em mim da noite para o dia a disposição de deixar o país por algum tempo e de passar uns anos num lugar onde eu pudesse estudar e trabalhar com um mínimo de tranquilidade (KONDER, 1976, p. 303).

Assim como havia muitas diferenças entre os que faziam oposição à ditadura no Brasil, as experiências no exílio também foram diversas, não apenas de pessoa para pessoa, mas entre os diferentes grupos políticos, artísticos, intelectuais. Em seus documentários, Sanz constrói narrativas sobre um tipo de exílio: o do exilado-banido, o militante político brasileiro obrigado a viver no exterior. Esse viés pode ser mais um fio que une os três filmes de Sanz no exílio.

O primeiro deles, *Não é hora de chorar*, é baseado principalmente em depoimentos sobre a prisão e tortura de cinco militantes da VPR e VAR-Palmares: os estudantes Jaime Cardoso (Jaimão), Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dôra) e Wellington Diniz; a funcionária pública Carmela Pezzuti e o operário metalúrgico Roque Aparecido. Antes do início dos depoimentos, imagens de arquivo do Brasil, inicialmente de samba e futebol e, depois, de miséria e repressão, sucedem-se enquanto uma narração em *off* evidencia as contradições do país.

Depois, os depoimentos são entremeados com cenas de simulação de diferentes formas de tortura: pau-de-arara, choque elétrico, telefone (pancadas nos ouvidos), palmatória, cadeira do dragão (para dar choques), golpes de cassete, entre outras. Essa simulação é marcadamente distanciada do *real*; explicitamente se trata de uma representação. O personagem é amarrado vagorosamente. Os golpes de cassete ou palmatória são mostrados num ritmo lento, e os instrumentos apenas tocam o corpo do homem. O mesmo acontece com os choques elétricos: o fio encosta na boca, nariz, ouvidos, genitais, apontando didaticamente para essas partes do corpo, sem pretensão de reconstituir cenas de tortura com a verossimilhança que se imagina a partir dos relatos.

Embora os *frames* não colaborem tanto para mostrar o distanciamento proposital estabelecido entre representação do real e real, a partir deles, é possível perceber alguns indícios disso: não há simulação de sangue, machucados ou feridas; a expressão do homem é de indiferença; não existe esforço em transmitir uma imagem de dor.



Figura 1. representações distanciadas de tortura em *Não é hora de chorar*

Pelos aspectos citados acima, a representação das sessões de tortura em *Não é hora de chorar* tem as mesmas características da que é feita em *Brasil: o relato de uma tortura* (LANDAU, WEXLER, 1971). Uma diferença fundamental é que, no filme estadunidense, tanto torturadores quanto torturados são representados pelos ex-presos políticos exilados no Chile. A informalidade e as dificuldades de fazer algumas ações os levam, às vezes, ao riso. Porém, há momentos em que relatam o incômodo de reviver aquelas sessões, espe-

cialmente de aparecer no filme como torturadores. A comparação com essa produção nos ajuda a caracterizar *Não é hora de chorar*. Enquanto em *O relato de uma tortura*, predomina a descontração, com várias pessoas em quadro e interrupções para ajudar com a língua⁴, no filme de Sanz e Chaskel os entrevistados estão quase sempre sérios e sustentam um discurso duro que se mantém no “modo político”.



Figura 2. Dôra em dois momentos: *Não é hora de chorar* e *Brasil: o relato de uma tortura*

O pesquisador italiano Alessandro Portelli, numa das análises que desenvolve a partir da história oral, situa modos de seleção aos quais seus entrevistados aderem em dados momentos: à esfera da política, à vida da comunidade e a experiências pessoais (PORTELLI, 1991, p. 21). Para Portelli, essas são formas como os narradores buscam dar coerência às suas histórias. Isso significa, portanto, que tais modos se referem à ação subjetiva acerca dos fatos, não aos fatos eles mesmos. São tentativas de imprimir certos sentidos aos acontecimentos, mas não se deve buscar coerência absoluta nem mesmo fronteiras rígidas entre esses modos aos quais as narrativas se associam.

Ainda assim, é possível perceber a predominância de um modo em detrimento de outros. Todos os depoimentos de *Não é hora de chorar* foram dados separadamente, tendo, ao fundo, um quadro com o nome do filme e do guerrilheiro Carlos Lamarca, e a imagem de militantes empunhando armas, o que também colabora para situar as narrativas na esfera política. Acredito que a adesão a essa esfera tem explicações diversas. Do ponto de vista dos entrevis-

4 A maioria dos depoimentos foi dada numa mistura entre português e espanhol (a equipe não falava português), e alguns exilados com mais domínio da língua hispânica ajudavam os demais companheiros.

tados, essa era a esfera que havia ocupado, nos últimos anos, principalmente a partir da clandestinidade, lugar central em suas vidas.

Em segundo lugar, era estratégico para eles colocarem-se como presos, exilados e refugiados políticos: tanto para que tivessem direitos que não têm os presos ou imigrantes comuns quanto para divulgar as ideias e a luta que haviam empreendido e apoiavam no Brasil, onde centenas de companheiros permaneciam presos. Também era uma forma de proteger-se da emoção demasiada que poderia ser provocada caso colocassem a memória de acontecimentos traumáticos como a prisão e a tortura num modo pessoal.

Porém, todas essas explicações dizem respeito aos entrevistados e não se referem à intencionalidade do diretor. Ela existe e interfere na postura dos narradores, como se pode facilmente observar a partir das expressões de Dôra nos dois filmes citados (Figura 2). Defendo que o modo político foi uma adesão feita tanto pelos entrevistados quanto pelo próprio Sanz e que tal adesão faz parte do projeto de memória do exílio que o diretor pretende legar a partir dos seus filmes. Além das características já mencionadas, o título *Não é hora de chorar* também promove um afastamento da esfera pessoal. Se o choro é a expressão de uma emoção íntima, a hora era de deixá-la de lado para superar as torturas do passado recente como experiência privada e denunciá-la como uma política do estado de exceção estabelecido no Brasil a partir do golpe de 1964.

Mesmo quando se fala sobre família, a questão é política. Em entrevista para o trabalho de conclusão de curso de Jornalismo de Gabriel Ferreira Vasconcelos (2015), o diretor afirma que ser mãe de militantes foi um dos motivos para a escolha de Carmela como personagem do documentário. Sanz pede a ela para falar sobre seus dois filhos, também eles “líderes revolucionários”.

Eu tenho dois filhos que estão com as costas todas costuradas de feridas devido à pancadaria com cassetete. E durante esse período eles passaram fome, era dado alimento só duas vezes por dia, e esse alimento cabia num copo médio. Depois de dois meses é que eu pude visitá-los, eles estavam completamente debilitados. Tinham perdido de 15 a 12 quilos cada companheiro, e a pele do corpo soltava assim dos ossos, tal era o estado de debilidade em que eles se encontravam. E ainda assim as informações não foram dadas (Carmela Pezzuti, 1971).

Apesar da gravidade da situação, Carmela não se mostra emocionada durante a fala e posiciona os filhos junto aos demais companheiros presos e torturados na mesma operação. O modo político se evidencia também nos últimos trechos do filme. Ao perguntar sobre dar informações durante a tortura, Sanz obtém respostas bastante firmes sobre a necessidade de resistência. Carmela, por exemplo, diz que “a organização deve ser preservada a todo custo, assim como a vida dos companheiros, que é muito preciosa para o desenvolvimento da luta revolucionária”. Para Roque, “falar significa trair a causa, trair a revolução. E um militante revolucionário jamais trai a sua causa”.

Depois dessa fala de Roque, segue o encerramento do filme, com a imagem do avião da Varig, enquanto os presos políticos abrem a bandeira do Chile, caminham de braços erguidos e alguns começam a subir as escadas. A trilha sonora é a música identificada com protestos contra a ditadura *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré.

Voltando ao último bloco de entrevistas, sobre informações dadas sob tortura, Dôra é a que dá uma resposta um pouco mais carregada de subjetividade:

O que deve vir sempre na frente são os interesses da revolução. Mas nem sempre isso acontece com todo mundo. Às vezes, a gente sente a coisa de maneira mais direta, por amor aos companheiros mesmo, por não querer que os companheiros passem por aquilo que a gente passou, a gente sente a coisa mais de perto do que a gente sente como interesse do povo ou da revolução. Acho que tem diferentes tipos de atitude e de modo de pensar aí. Quer dizer, além desse fator de a organização preservar os companheiros que a gente acha que são valiosos, há toda uma carga de ódio contra a repressão também. Quanto mais eles recrudescem esses sistemas de tortura, mais se cria uma resistência à colaboração ou à confirmação de qualquer coisa (Dôra Barcellos).

Também através de expressões faciais, ela assume uma postura mais maleável que a dos demais companheiros, olhando para cima em breves pausas enquanto parece procurar a maneira melhor de responder o que foi perguntado. Será ela a personagem principal do segundo filme do exílio, uma personagem póstuma. *Quando chegar o momento*, ao mesmo tempo em que a homenageia e, portanto, tem sua história como fio condutor, trabalha também

com outros personagens, de modo a formar um quadro ainda pouco conhecido e explorado das graves dificuldades pelas quais passaram os exilados brasileiros depois do golpe de Pinochet no Chile, em 1973.

Mais longo e com mais recursos do que *Não é hora de chorar*, apesar de uma reduzida equipe de seis pessoas, *Quando chegar ao momento* foi rodado na Suécia, Alemanha e França. O filme começa e termina com cenas de uma mulher caminhando em direção à entrada de uma estação de metrô em Berlim Ocidental, onde Dôra se suicidou, em junho de 1976. A mulher é sugerida a partir do barulho de sapatos no chão.

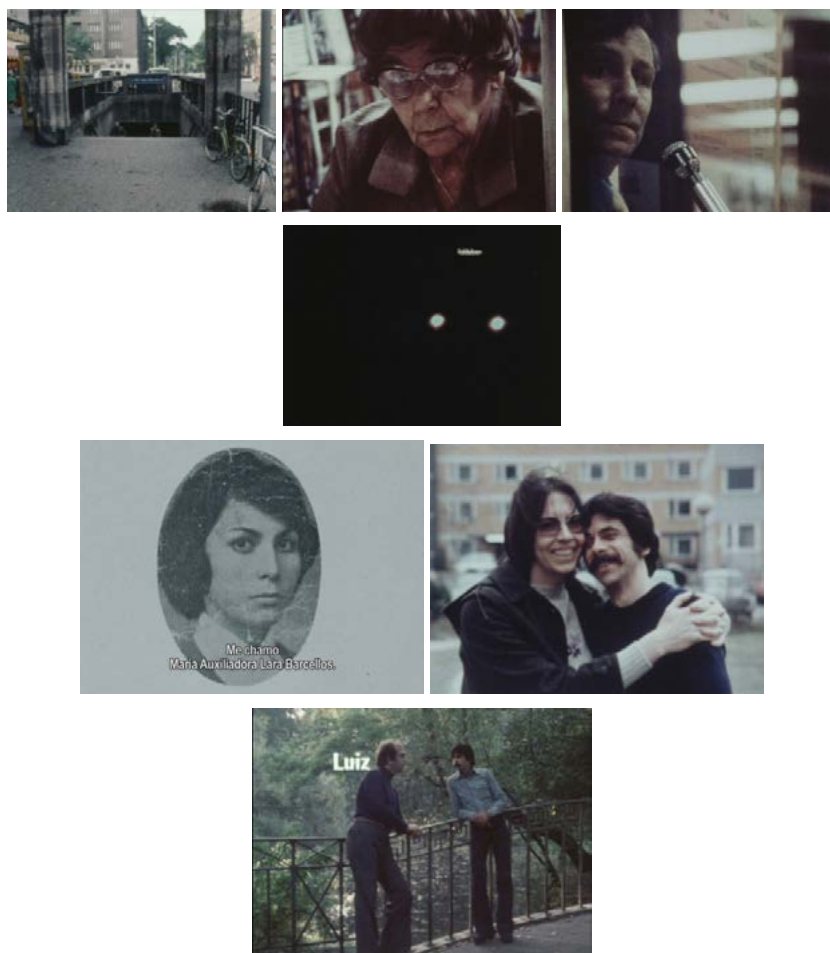


Figura 3. cenas iniciais de *Quando chegar o momento*

Só por essa tomada já é possível ver que uma diversidade maior de recursos é usada no filme sobre Dôra. Aqui, aparecem imagens externas, muitas, das cidades por onde ela passou durante o exílio. Também são usadas imagens de arquivo para contar a história da infância e da família de Dôra, no interior de Minas Gerais. Essa parte de sua história, assim como algumas outras, como quando são relatadas suas impressões sobre o Chile e a Europa, é narrada em *off* por uma mulher que faz o “papel” de Dôra. O texto é uma adaptação de um manuscrito feito por ela para o projeto *Memórias do exílio*. Também são usados trechos de uma carta enviada a uma amiga.

Há outras duas narrações em *off*: uma feita por Sanz, que, em *off*, faz o papel de narrador onisciente, e outra por Guarany, que se coloca como parte da história. Os dois, aliás, Sanz e Guarany, aparecem em frente às câmeras, conversam – em diálogos ensaiados – sobre o filme ou sobre a conjuntura política (sem contar os momentos em que Guarany aparece mais como personagem, apresentando lugares por onde andou ou morou com Dôra para o diretor Sanz). Em alguns raros momentos, Sanz também é personagem: os três, afinal, tiveram uma trajetória semelhante no exílio, já que faziam parte do grupo dos 70 trocados pelo embaixador suíço.

As cenas iniciais do filme já mostram a complexa interrelação de memórias acionadas por ele (Figura 3). Após chegar à plataforma, a câmera/Dôra, inicialmente ignorada, recebe olhares de uma senhora e, com a aproximação do trem, do funcionário da estação. O barulho de freada do metrô interrompe a sequência. Entra um letreiro sobre fundo branco: “A 1º de junho de 1976, numa estação de metrô de Berlim Ocidental, ela nos deixou. Tinha 31 anos. Nós a chamávamos Dôra”. A voz feminina que faz o *off* com adaptações de textos deixados por Dôra apresenta-se sobre uma foto dela: “Me chamo Maria Auxiliadora Lara Barcellos...”.

Outra fotografia, dela e de Reinaldo, bastante sorridentes, precede a imagem em quadro dele num parque. Conta que da última vez que esteve ali foi com Dôra e eles tiraram fotos para enviar para a família. Chega Luiz e pergunta como ela estava, ele conta que contente. “Eu me lembro que, quando nós chegamos no Chile, foi num parque como esse que nós fomos morar”, conta o diretor Sanz, no papel de personagem exilado Luiz. Corta para imagem de

Dôra e um grupo de exilados no Chile, ao redor de uma mesa. Aqui se misturam as memórias individuais de Dôra (suas fotografias, seus manuscritos), de Reinaldo (a fotografia dele junto com ela, as lembranças do passeio naquele parque) e de Luiz (a associação do parque ao Chile aponta para o elo entre os três: foram exilados juntos). Através dessa cadeia associativa, o caráter individual dessas memórias se esvaece, e uma memória coletiva ganha contornos mais fortes.



Figura 4. Guarany e Sanz, narradores participantes em *Quando chegar o momento*

O filme aborda um tema do exílio de forma mais ampla que a história de Dôra, principalmente dando relevância às dificuldades passadas por mulheres. Há depoimentos de jornalistas, um cientista político e, principalmente, outros exilados e exiladas. Célia Garcia, casada com o militante banido João Carlos Bona Garcia, fala sobre a rotina de estar num país estrangeiro, sem todos os direitos que são dados aos demais refugiados – ela teve o passaporte apreendido quando foi renová-lo – e com dois filhos. Ela conta que a maioria das mulheres brasileiras refugiadas trabalha como faxineira, e o caso dela era especial, porque recebia uma bolsa do governo que a permitia estudar enfermagem.

- Se você tivesse que trabalhar, você conseguiria estudar?
- Ah, não.
- Você trabalharia em quê se tivesse que trabalhar?
- Ah! Caía na mesma como todas as outras.

Uma dessas outras era Sandra de Sousa, brasileira que fazia faxina na Suécia. Também com dois filhos, além de trabalhar, ela estudava a língua para,

depois, tentar entrar na universidade, sem nenhuma garantia de que seria aceita para um dos cursos que pensava em fazer.

Fora as crianças, de ter que manter as crianças e a casa e todo o trabalho que significa ter duas crianças, eu teria que estudar duas vezes mais do que um sueco normalmente estuda, pelo problema do idioma, pelo problema da metodologia do ensino aqui. Que são as dificuldades que a maioria do pessoal que estuda aqui encontra (Sandra de Souza, 1978).

A ênfase é dada nas dificuldades materiais. Porém, o documentário fala bastante também da dificuldade de integração com suecos ou alemães. Parte-se do particular – o caso de Dôra – para o coletivo. Em carta a uma amiga residente na Suécia, que havia comentado com ela a mesma dificuldade, Dôra conta que apenas integrando-se poderia conhecer bem um povo e aprender sua língua. “Mas se na América Latina é questão de opção individual integrar-se ou não, na Europa, pelo menos onde estive, as cartas já estão na mesa [...]”. Essa também era a sensação de outros estrangeiros: “Eu me sinto totalmente marginalizado e vivo como tal”, respondeu um dos quatro homens com quem Sanz e Guarany conversaram sobre integração no novo país.

Não foram poucos os percalços narrados no documentário. Dôra e Guarany, como quase todos os brasileiros exilados no Chile, foram ao México após o golpe de 1973. Com o asilo negado, voaram para a Europa. Gostariam de ficar em Paris, onde tinham amigos, mas o governo francês também se negou a recebê-los. Foram para a Bélgica e, de lá, atravessam a fronteira de volta para terras francesas. Porém, tiveram dificuldades financeiras e de adaptação, sempre morando de favor ou no local de trabalho (Dôra como babá, Guarany como faxineiro). Decidiram viver na Alemanha, onde receberam bolsa da igreja para estudar a língua, e Dôra retomou os estudos em medicina – que haviam sido concluídos no Chile, mas ela não tinha nenhum certificado de comprovação.

Além da dificuldade de adaptação e de não se sentirem integrados com a população alemã, havia ainda a perseguição política, mesmo que sem a gravidade com que acontecia no Brasil. O casal foi proibido de sair de Berlim ocidental sem autorização, o que minou os planos de passar fins de semana em Berlim oriental, onde se sentia mais acolhido. Até mesmo bairros onde não poderiam morar foram determinados pelas autoridades alemãs, que os

obrigou a se apresentar à polícia três vezes por dia enquanto durasse a Copa do Mundo de 1974.

Em setembro de 1975, quando viram a notícia da morte de Angelo Pezzuti, filho de Carmela Pezzuti e grande amigo de Dôra, num acidente em Paris, pediram autorização para viajar e prestar solidariedade a Carmela e participar das homenagens ao amigo. O pedido foi negado. Segundo Guarany, num dado momento, foi como se todas essas dificuldades, com as quais Dôra estava conseguindo lidar, tivessem-na abalado de uma só vez. Ela chegou a ser internada num hospital psiquiátrico. “Em qualquer país, um refugiado político é sempre um estrangeiro. Mas, na Alemanha, chegamos ao fundo do poço”, diz a voz de Guarany em *off*, enquanto aparecem imagens, por fora, do hospital onde Dôra passou três meses.

Em seguida, Reinaldo fala, em quadro, que Dôra contou a ele que sonhou com tortura e pensou em matar-se. Ele conta que conversou com ela e a lembrou das situações ruins pelas quais passaram e sobreviveram. Ela pareceu convencida e saiu para o grupo de terapia. Repete-se, quase a mesma, a cena do início do filme: som de sapatos de mulher andando na rua, entrada na estação. Tudo fica escuro e começa a trilha sonora: *Amanhã vai ser outro dia....* São sobrepostas imagens de generais, repressão policial e passeatas. O rosto de Dôra falando, com leveza, em trecho retirado de *Brasil: o relato de uma tortura*. Por fim, uma cena desse filme em que Dôra, num bairro bastante pobre, fala: “Voltaremos ao Brasil logo que possível. Eles sabem disso, eles têm bastante medo de que voltemos”. O filme termina com a imagem dela congelada quando ela dá tchau ao entrar num carro.

Com relação às narrativas, o filme *76 anos, Gregório, comunista* não tem nenhuma relação com *Quando chegar o momento*. A estrutura de *Gregório* é bastante simples, tem metade da duração de *Dôra* e, mesmo que ambos sejam homenagens a uma pessoa, em *Gregório* ele é o único personagem. Com a exceção de breves inserções de um narrador em *off*, só ele que fala, em quadro ou em *off*, quando são usadas imagens de arquivo (em movimento, fotografias e gravuras). Não foram feitas imagens de apoio para o filme, com exceção de uma tomada externa de Gregório caminhando na rua, em meio à neve, que abre o documentário, junto com a música *Azulão* como trilha sonora – refor-

çando o aspecto sertanejo do personagem – após a seguinte declaração feita por ele, em quadro:

Quando o coroné disse pra mim: “Diga, filho da puta, eu sou um filho da puta!”. Eu olhei para ele e disse: “Coroné, a minha mãe era uma mulher honrada”. Ele baixou a cabeça e disse: “Eu também tenho mãe, eu também tenho mãe”. Pra mim foi marcado ali. “Diga, filho da puta, eu sou traidor da pátria!”. “Eu sou um patriota, coroné. E por ser patriota é que estou sendo aqui torturado”. “Gregório Bezerra, o meu país agora está livre”. “O Brasil será livre, coroné, amanhã ou depois pelas massas sofridas, pelos democratas e progressistas e por todos os antifascistas!” (Gregório Bezerra, 1978).

O trecho escolhido para o início do filme demarca fortemente a identidade de Gregório Bezerra – ou de todos os comunistas? – como um homem honrado e corajoso. A partir daí, ele narra sua trajetória, desde quando foi abordado por um colega que lhe ofereceu jornais do Partido Comunista do Brasil (como era chamado o Partido Comunista Brasileiro – PCB, na época), até sua prisão e libertação em troca do embaixador dos Estados Unidos Charles Burke Elbrick e o desejo de retornar ao seu país.



Figura 5. Grupo de jovens exilados ouve o comunista Gregório Bezerra

Quase no minuto 10 do filme, a câmera faz uma panorâmica e mostra quem está ao redor de Gregório, que fala durante todo o documentário sen-

tado numa poltrona em uma sala de estar. Antes disso, porém, já se percebe que ele fala para um grupo, a partir das risadas ouvidas como reação a um dos trechos do seu relato. Ao mostrar para um dos colegas das Forças Armadas o jornal *A Nação*, feito por integrantes do PCB, ele recebeu a advertência de que era melhor ser discreto em relação a qualquer proximidade com o Partido. Depois, o mesmo amigo que o havia entregado esse jornal, entrou em contato com ele novamente:

Eu que queria o Partido, que sonhava em encontrar com um comunista para me levar para o Partido, fiquei assim... E ele [o colega] botou [o jornal] *A Classe Operária* [no bolso], aí eu não mostrei mais *A Classe Operária* pra ninguém [risadas da “audiência”]. Li *A Classe Operária* de cabo a rabo e gostei do jornal! (Gregório Bezerra, 1978).

Esse é um dos poucos momentos de maior relaxamento durante o depoimento de 30 minutos do velho comunista para uma atenta audiência. São dez pessoas, quase todos homens, que ouvem Gregório contar sua trajetória, que se mistura à trajetória do Partido da década de 1930 até o golpe de 1964. Como sargento, Gregório tinha conhecimentos militares; participou das insurreições comandadas pelo PCB através da Aliança Nacional Libertadora (ANL), em 1935, e revela que a falta de armas para resistir ao golpe de 1964 fora uma grande frustração.

O relato é feito em ordem cronológica e letreiros marcam os principais temas: “A insurreição”; “Os camponeses”; “O golpe”; “Prisão e tortura”; “Os terroristas”; “A libertação” e “A volta”. Gregório conta tudo com seriedade e altivez, mesmo ao relatar a tortura que sofreu: “A dor que eu senti é indescritível”⁵. Na seção “A volta”, seus “conselhos” para os jovens que o ouvem se misturam à linha de frente antifascista contra a ditadura defendida pelo PCB:

Para alcançar essa liberdade, não é só o Partido Comunista ou meia dúzia de companheiros, por muito heróicos que sejam. Não, não conquistará. Só conquistará numa unidade de ação comum contra o inimigo, nas mesmas barricadas, lado a lado. Então o Partido faz esse apelo (Gregório Bezerra, 1978).

⁵ Ele foi arrastado pelas ruas do Recife amarrado a um carro e “as massas” – para usar suas palavras – foram conclamada a linchá-lo, o que não aconteceu.

Ele mesmo evidencia que ali, quem fala, não é o indivíduo Gregório; é um integrante do Partido Comunista Brasileiro. Essa narrativa afastada de sua subjetividade é desenvolvida por ele durante praticamente todo o filme. Além da forma engraçada como contou que não mostrara mais jornais do Partido para ninguém, apenas no final tem-se mais um momento de distensão:

Isso era o que eu queria dizer a vocês [sorri]. Não sei se correspon-di mais ou menos à expectativa, mas dentro das minhas li-mi-tações, que são muitas, são muitas, era o que eu poderia dizer a vocês. Agora fiz certo. Este velho comunista que está aqui, que luta há 50 anos, está certo de que nós alcançaremos a liberdade em nosso país (Gregório Bezerra, 1978).

Esse desfecho deixa explícito o objetivo do filme, que Sanz viria a confir-mar em debate na mostra Cinema e Ditadura, em 2014, e depois em entrevista à pesquisadora Anita Leandro: “Pensei *Gregório Bezerra* como um filme para os meus filhos; hoje é para os meus netos. Ele foi pensado como um filme de arquivo, para o futuro” (SANZ in LEANDRO, 2015, p. 356, 357). Essa questão será melhor discutida no tópico a seguir.

O distanciamento perceptível nos três filmes foi a primeira caracterís-tica comentada por Sanz no debate após a exibição deles na já mencionada mostra Cinema e Ditadura. Segundo o diretor, todos os documentários termi-nam com a moral da história e o distanciamento faz parte de uma influência brechtiana. A relação com a dramaturgia de Bertolt Brecht faz todo o sentido com a leitura de que os filmes de Sanz buscam a construção de uma memória política do exílio. Não se fala, por exemplo, de saudade. O desejo de voltar é sempre atrelado à vontade de continuar na luta política pelo fim da ditadura, mesmo no filme que mais destoa desse distanciamento, que é *Dôra*.

Quando chegar o momento (Dôra), o mais complexo dos três filmes, apresenta diferentes modalidades de narrativa: associadas à esfera da política, à vida da comunidade e a experiências pessoais. O fato de o filme ser feito em parceria com seu companheiro já insere a dimensão pessoal na narrativa. A vida da comunidade, se não é mostrada diretamente, a partir de entrevistas com pessoas que conviveram com Dôra, aparece de maneira transversal, atra-vés das conversas com outros exilados. Mostra-se assim que havia uma série

comum de dificuldades; Dôra, porém, a partir de suas experiências pessoais, e vivendo situações ainda mais duras do que as que a maioria dos exilados passou, reagiu de modo mais drástico. Sua identidade como militante – modo político – está sempre presente: o passado de luta armada, a articulação política com profissionais de saúde de esquerda no Chile, o trabalho voluntário nas favelas e bairros pobres, a organização de círculos de leitura marxista, o desejo de unir marxismo e psicanálise e de trabalhar com saúde da mulher para atuar numa perspectiva feminista. Tudo isso dá o tom político pretendido pelo documentário.

A imagem congelada de Dôra dando tchau particulariza a experiência da personagem; a sequência com a música *Apesar de você* é uma resposta ao sofrimento que levou ao suicídio dela. O filme articula assim as esferas pessoal e política, mostra o quanto elas são complexas e suas fronteiras nem sempre bem delimitadas. O recado final, porém, pende para esta última, ao colocar como “moral da história” a derrubada dos generais e o fim da ditadura militar.

Jusante da narrativa: o documentário como documento e considerações finais

Não é possível me furtar a pensar os documentários como espécies de documento. A afirmação pode parecer incoerente com as considerações feitas no início do artigo sobre a relação entre documentário e verdade, a partir de produções híbridas que contestam a ligação do gênero estritamente ao *real* e, principalmente, da concepção de que toda narrativa está baseada no mundo pré-figurado e também é construída a partir da imaginação criadora. Porém, afirmar o caráter documental desse gênero significa não só dar ênfase à sua relação com o mundo pré-figurado, mas também compreender que os documentos, mesmo os mais tradicionais, são produzidos, arquivados e processados pela ação humana. Não surgem naturalmente nas bibliotecas e arquivos (BLOCH apud LE GOFF, 1994).

Se as mãos humanas estão presentes em todos os documentos, quer isso fique ou não evidente, no caso dos filmes documentários essa intervenção é explícita. Para certas concepções de documento e de história, assumir a subjetividade das fontes seria uma demonstração de fraqueza, um indício de que

são pouco confiáveis. Porém, assumir que não há possibilidade de produção de documentos, de documentários ou de conhecimento sem que esses processos estejam atravessados pela subjetividade é, na verdade, escapar de uma postura hierarquizante e compreender os diversos tipos de documentos como sendo, todos, mesclas entre mundo pré-figurado e ação criadora. Apreender completamente o *real*, de toda forma, constitui-se uma tarefa impossível.

No caso do filme *Gregório*, os próprios diretores o reconhecem como um documento, um registro histórico, um filme que, por essas características, ganha mais relevância à medida que o tempo passa.

Säfström: *Gregório* era um filme totalmente independente, que não tinha por objetivo a distribuição, mas o registro histórico. Quando tínhamos financiamento da televisão, utilizávamos esses meios para fazer outros filmes. Era um truque de cineasta subversivo. Fizemos coisas para as quais, de outra forma, ninguém teria dado dinheiro. Mas era importante constituir uma documentação. É bem provável que *Gregório Bezerra* seja, hoje, um filme mais importante do que ele foi nos anos 1970.

Sanz: Durante os debates da *Mostra Arquivos da ditadura*, em setembro desse ano [refere-se a 2014], no Rio, eu disse ao público que *pensei Gregório Bezerra como um filme para os meus filhos; hoje é para os meus netos. Ele foi pensado como um filme de arquivo, para o futuro.*

Säfström: *Alguns filmes são mais importantes como documentos do que como filme mesmo. Gregório* pode não ser um grande filme, mas é um documento importante (LEANDRO, 2015, p. 356, 357, grifos meus).

É interessante observar que Säfström opõe o valor documental ao valor artístico do filme. *Gregório*, de certa forma, destoa dos demais filmes do exílio de Sanz: foi o único feito sem financiamento e é o que os diretores mais ressaltam o caráter de documento. Defendo a hipótese de que um dos objetivos principais desses documentários do exílio, feitos *sobre* a ditadura, *durante* a ditadura, por um exilado, era constituírem-se em documentos a serem acessados e utilizados em outras construções narrativas com o intuito de formar uma memória coletiva sobre o tema que enfatizasse o caráter político e também as dificuldades pessoais dos exilados. A reutilização de trechos de filmes em

outros mais recentes seria, portanto, uma característica positiva, uma forma criadora de tirar esses filmes-documento dos porões onde ficam guardados⁶.

Porém, a ênfase no caráter documental de *Gregório* não impede que outros filmes de Sanz sejam mais usados como documentos para documentários. Trechos de *Não é hora de chorar* são utilizados nos recentes filmes *Setenta* (SILVEIRA, 2014), sobre os 70 presos políticos trocados pelo embaixador da Suíça, e *Retratos de identificação* (LEANDRO, 2014), sobre militantes da organização clandestina de luta armada VAR-Palmares presos numa ação da polícia contra a casa onde moravam. Um deles era Dôra. O filme de Sanz, que é um “documento histórico da maior importância sobre a ditadura” (LEANDRO, 2015, p. 351), também utilizou outro documentário como documento: *Brasil: o relato de uma tortura* (LANDAU; WEXLER, 1971), uma produção estadunidense rodada no Chile. Trechos desse filme foram usados por Sanz em *Quando chegar o momento*.

Outros textos que falam sobre o uso de imagens de arquivo em documentários (LINS et al, 2011) ou da remontagem de trechos de outros produtos audiovisuais (LEANDRO, 2012) – o “desvio de imagens” – apresentam importantes questões para se pensar no significado da reapropriação desses materiais audiovisuais. No primeiro caso, os autores discutem os documentos em documentários ensaísticos e, entre outros filmes, analisam um que me é muito caro: 48, da portuguesa Susana de Sousa Dias. Nele, a cineasta conta, através dos relatos de sobreviventes da ditadura salazariana, casos de prisão e tortura. Durante quase todo o filme, depoimentos em *off* acompanham fotografias de arquivo da polícia política que são manipuladas sutilmente pela diretora (através de *zoom* e *fade in / fade out*). No segundo caso, Anita Leandro aborda a remontagem, por Eduardo Coutinho, da programação de um dia aleatório da tevê aberta brasileira. *Um dia na vida* condensa, em 1h34min, 24 horas de desenhos, telecuriosos, programas de culinária, de auditório, de fofocas, telejornais, telenovelas e propagandas. Para Leandro, essa remontagem marca o caráter político pretendido pelo diretor.

6 Outra forma é a própria recuperação e relançamento desses filmes numa mídia contemporânea, como foi feito com os três documentários aqui analisados, hoje reunidos em DVD. Sobre o acesso a esse material, cabe também destacar que *Gregório* e *Não é hora de chorar* são facilmente encontrados na internet.

Esses casos de manipulação explícita do material reapropriado não são o mais forte nos filmes de Sanz. Embora o próprio deslocamento dessas imagens do produto para o qual foram produzidas e sua inserção em outra montagem já confirmem a elas uma lógica diferente, o que se sobressai é a tentativa de se difundir essas imagens, de divulgá-las pelo seu caráter documental. Elas evidenciam que algo aconteceu e são utilizadas e reutilizadas pela ausência de outras opções (outras imagens de arquivo, outras entrevistas com aqueles personagens) e diante da impossibilidade de se produzir um material novo. As imagens de Frei Tito e Dôra feitas em *Brasil: o relato de uma tortura* e *Não é hora de chorar* aparecem em: *Quando chegar o momento*, *Setenta* e, no primeiro caso, também em *Retratos de identificação*.

Ao pesquisar a persistência da memória do cânone literário através do cinema, no caso de filmes baseados na literatura de Jane Austen, Marcela Soalheiro (2014) defende que são as referências feitas a cenas e personagens dos livros ou de outros produtos audiovisuais baseados nessa literatura que lhe conferem atualidade. Nomeia de “espiral de referências” a esse fenômeno, em que filmes e seriados afastam-se e se aproximam do cânone, mas sempre ligados a ele. Em artigo nosso (SOALHEIRO; MOURÃO, 2015), defendemos que a espiral é uma sucessão de mimeses: uma cena criada para um filme inspira outro produto, sendo, a um só tempo, jusante de uma narrativa e mundo pré-figurado de outra.

Chamarei os três exemplos de reapropriação de imagens aqui mencionados de 1) manipulação temporal de imagens; 2) desvio de imagens; 3) mimeses sucessivas. Nos dois primeiros casos, o uso diferente do que é feito na primeira versão é evidenciado. Busca-se transformar essas imagens de modo a criar sentidos diferentes daqueles construídos com sua primeira utilização (um retrato de identificação para a polícia política; uma gravação de programa de auditório). As sucessivas mimeses são um pouco diferentes. Como exemplo baseado nos romances de Jane Austen, tem-se cenas que foram criadas por filmes feitos a partir da obra da autora, mas que não existiam no texto canônico. Apesar disso, viraram referências associada à obra e, tornadas mimese I, reapropriadas por outras versões audiovisuais.

No caso da memória política construída pelos filmes de Sanz, se não há uma sucessão de mimeses seguindo a mesma lógica citada acima, pois não se

trata de referências (e sim de reutilização das mesmas imagens), a lógica da reapropriação como ativadora da memória também pode ser acionada. Nessa reapropriação por sucessivas mimeses, reforçam-se os sentidos da primeira versão para a qual foram produzidas aquelas imagens. A atualização das imagens em novos filmes – com potencial de conferir novidade a elas e de ampliar sua difusão⁷ – traz o *passado* dos filmes de Sanz para o *presente*, recolocando-os na disputa por um *projeto* de memória do exílio. Como o exílio será lembrado no futuro? A depender dos filmes de Sanz, como experiências pessoalmente dolorosas, resultado da opção política pela luta revolucionária contra a ditadura. A utilização, como documento, de trechos dos seus documentários, é a possibilidade concreta de sucesso nesse empreendimento memorável.

Referências

- BALTAR, M. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- CINEMA na ditadura [on line]. Disponível em <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema>. Acesso em: 20 nov. 2015.
- DA-RIN, S. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- KONDER, L. “Depoimento”. In: CAVALCANTI, P. C. U.; RAMOS, J. *De muitos caminhos*. São Paulo: Editora Livramento, 1978, p. 301-306.
- LEANDRO, A. “Cinema do exílio. Entrevista com Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström”. *Aniki*, v. 2, n. 2, p. 349-359, 2015.
- _____. “Desvios de imagens”. *E-compós*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 15, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2012.
- LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”. *Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.
- POLLAK, M. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- PORTELLI, A. *The death of Luigi Trastulli and other stories*. New York: State University of New York, 1991.

7 Vale lembrar que, muitas vezes, esses novos documentários ocupam, mesmo que em reduzidas temporadas, salas de cinema que não exibiram, à época, os documentários de Sanz.

- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- SOALHEIRO, M. *Jane Austen é pop: o papel do leitor e do espectador na Austen Mania*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- SOALHEIRO, M.; MOURÃO, M. *Adaptação, apropriação e memória: a relação entre a memória cultural circulada do cânone literário e os produtos audiovisuais contemporâneos*. In: *Avanca Cinema International Conference 2015*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2015, p. 91-98.
- VASCONCELOS, G. *Subversivo: fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz*. Projeto experimental em Jornalismo, IACS/UFF. Niterói, 2015.

Referências audiovisuais

48. Susana de Sousa Dias, Portugal, 2009, 93min.
- 76 ANOS, GREGÓRIO BEZERRA, COMUNISTA. Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström, Suécia, 1978, 30min.
- BRASIL: O RELATO DE UMA TORTURA. Saúl Landau e Haskell Wexler, 1971, 64min.
- NÃO É HORA DE CHORAR. Pedro Chaskel e Luiz Sanz, Chile, 1971, 31min.
- QUANDO CHEGAR O MOMENTO (DÔRA). Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström, Suécia, 1978, 65min.
- RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO. Anita Leandro, Brasil, 2014, 71min.
- SETENTA. Emília Silveira, Brasil, 2014, 1h36min.
- UM DIA NA VIDA. Eduardo Coutinho, Brasil, 2010, 1h34min.

DOCUMENTÁRIO DE INTERVENÇÃO: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE COMBATE E MEMÓRIAS SOBRE O REGIME MILITAR¹

Eduardo Morettin²

Bárbara Framil

Francisco Mendes Miguez

Rafael Dornellas Feltrin

O texto pretende discutir as relações entre cinema e história a partir dos documentários brasileiros que construíram um discurso de enfrentamento ao regime militar e à sua memória oficial, analisando as estratégias de autenticação de suas narrativas, como o uso de material de arquivo, do testemunho e da voz over, dentre outros procedimentos. Para tanto, examinará três filmes, a saber: *O apito da panela de pressão* (1977), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Vala Comum* (1994), de João Godoy.

Em primeiro lugar, cabe destacar o papel desempenhado pelo documentário nos debates culturais do país desde o chamado cinema da retomada nos anos 1990. Os filmes de João Moreira Salles e de Eduardo Coutinho, por exemplo, atestam o empenho em refletir sobre o momento presente, encaixando-se nesta perspectiva *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Entreatos* (2004),

1 Pesquisa financiada pelo CNPq por intermédio projeto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar* (Edital Universal 14/2013, processo número 485808/2013-7).

2 É professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bárbara Framil, Francisco Miguez e Rafael Feltrin foram bolsistas de iniciação científica CNPq e atualmente realizam sua graduação no Curso Superior do Audiovisual na mesma instituição.

obras de Salles que, ao examinar a violência ou os bastidores da sucessão presidencial, participam ativamente dos problemas centrais da sociedade de sua época, dando continuidade ao caráter de intervenção que notabilizou esse tipo de produção cinematográfica desde o Cinema Novo³. Ao mesmo tempo, os seus trabalhos mais recentes questionam de maneira mais aguda os próprios limites da representação, como os emblemáticos *Jogo de Cena* (2007) e *Santiago* (2007), obliterando a função do testemunho como elemento constituinte da noção de verdade, concepção ainda cara a uma tradição contemporânea de pensamento sobre o que é documentário. Não se trata de estabelecer uma relação mecânica, mas o pesquisador que estuda o passado é sempre estimulado neste movimento pelo que vivencia de um contexto do qual participa em alguma medida. O estímulo, hoje, parte desses filmes.

Pierre Vidal-Naquet, em seu livro *Os assassinos da memória* (1988), afirma que a escrita da história “não é neutra, nem transparente. É modelada pelas formas literárias e até pelas figuras retóricas”. Para ele, estamos diante de um discurso que para ser qualificado como histórico precisa se ligar ao que historiador, “na ausência de um termo melhor”, chama de real. Essas questões perpassam também o documentário. As oposições documento/representação, real/ficção e neutralidade/interpretação por vezes ocupam o centro de um debate que este texto e, de maneira mais ampla, *Ditaduras revisitadas* pretendem discutir.

De filmes de intervenção como *Universidade em crise* (1965), de Renato Tapajós, e *Liberdade de Imprensa* (1966) de João Batista de Andrade, passando pelos que documentaram as greves no final dos anos 1970, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade e *ABC da greve* (1990), de Leon Hirszman, às obras que trabalham no registro da memória o momento, como os seminais *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e o contemporâneo *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, temos um leque amplo e variado de leituras cinematográficas a respeito do tema⁴.

3 Basta lembrar, neste sentido, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, ou *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha.

4 Uma filmografia sobre o tema, com fichas técnicas, fortuna crítica e comentários críticos sobre documentários e ficções, pode ser encontrada em <http://historiaaudiovisual.weebly.com/regime-militar.html>. Acesso em 15 dez. 2016.

Por um lado, faz-se necessário analisar as estratégias de autenticação de seu discurso, como o uso de material de arquivo, do testemunho e da voz over, dentre outros procedimentos. Uma das estratégias recorrentes desses filmes reside na montagem de imagens fílmicas pré-existent, sugerindo uma representação de segundo grau que veicula uma problemática específica, pouco pensada por historiadores⁵. Existem as tensões entre a narração *over* e o material de arquivo utilizado, bem como a valorização do testemunho e da entrevista como formas de autenticar o discurso produzido sobre o evento, questões já matizadas pela produção documental mais recente.

Os três documentários examinados neste trabalho, *O apito da panela de pressão* (1977), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Vala Comum* (1994), de João Godoy, tratam de momentos distintos da história da ditadura militar e do enfrentamento das vítimas à repressão empreendida pelo Estado.

O apito da panela de pressão é um curta-metragem, filmado em 16mm por estudantes universitários e destinado aos circuitos alternativos de exibição. Registra uma grande greve estudantil e manifestações delas decorrentes em São Paulo. Integra parte de uma filmografia dedicada, ou no exílio ou na clandestinidade, a denunciar a situação vivida por aqueles que se opunham ao regime militar⁶.

Que bom te ver viva (1989), dirigido por Lúcia Murat, chega aos cinemas cinco anos depois de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, documentário que se tornou paradigmático no emprego do testemunho e do registro do encontro entre cineasta e personagem no momento da filmagem. Dez anos após a promulgação da anistia, Lúcia Murat recupera a memória das mulheres que participaram da resistência ao golpe e as perspectivas que o presente então colocava para os que tiveram seus corpos violentados pela tortura.

Vala comum (1994), de João Godoy, é um média-metragem que documenta a abertura, retirada e identificação de ossadas que haviam sido enterradas em uma vala comum no cemitério de Perus, região noroeste de São Paulo, que escondeu vítimas da ditadura militar.

⁵ Ver, nesse sentido, NAPOLITANO, 2012.

⁶ Dentre os filmes, podemos mencionar *Você também pode dar um presunto legal* (1974), de Sérgio Muniz, ou os documentários realizados por Luiz Sanz, objetos de estudo de Patrícia Machado e Mônica Mourão em capítulos anteriores de *Ditaduras revisitadas*. Ver também a listagem de filmes sobre o tema em <http://historiaaudiovisual.weebly.com/por-data1.html>, acesso em 16 dez. 2016.

Antes de abordarmos as especificidades de cada filme, gostaríamos de trazer algumas considerações de método sobre as relações entre cinema e história, importantes para entendermos neste trabalho como o filme e as fontes serão mobilizadas.

Algumas considerações sobre o método

As discussões em torno do cinema desde seu nascimento sempre foram marcadas pelas aproximações a diferentes campos do conhecimento. Artistas plásticos, filósofos, historiadores, juristas, médicos e educadores se manifestaram a respeito do meio que pouco a pouco se consolidava no panorama das novas formas de visualidade do século XX.

Uma das questões colocadas por essa aproximação e inserção diz respeito ao campo do qual se fala. Se o ponto de partida é a sociologia, geralmente temos a recorrência ao instrumental teórico da área para discorrer sobre o cinema dentro de um conjunto de reflexões que empresta ao filme um arsenal que lhe é estranho. O mesmo vale para outros campos, como o histórico ou o filosófico. O desafio é, sempre, trabalhar o cinema em uma perspectiva onde sua imanência contribua para elucidar, em uma relação dialética, o entorno, os projetos sociais que lhe deram origem ou as questões de fundo ligadas à *epistême*.

Nesse sentido, um *parti pris* é o de tomar os filmes como ponto de partida. Assim, evita-se uma excessiva discussão teórica descolada dos materiais que lhe conferem suporte, ao mesmo tempo em que a análise fílmica é privilegiada no processo de avaliação das imagens como fonte histórica. O sentido aqui buscado emerge da estrutura de uma obra. Como diz Jean-Louis Leutrat, “trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido” (1995, p. 31)⁷.

A apreensão dos sentidos produzidos pela obra reside na tentativa de refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área a ser percorrida para compreender as opções feitas e as deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Trata-se, enfim, de considerar que “a forma ‘trabalha’, ela ‘vive’, nunca é veículo inerte” (AUMONT, 2004, p. 203).

⁷ Essa questão é mais desenvolvida em Morettin, 2007, p. 61 – 64.

Com este movimento, evitamos o emprego do cinema como ilustração de uma bibliografia selecionada, anterior ao filme. Desta forma, impedimos que as imagens e os sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica, mantendo o “enigma inicial” da película de que fala Serge Daney (apud DELAGE, 1997, p. 14)⁸.

Deve ser ressaltado que os filmes possuem um estatuto de memória, já percebido desde seu surgimento no final do XIX. Desde os primeiros tempos, eles eram vistos como elementos de registro do acontecido, fonte e matéria-prima a serem trabalhadas pelo historiador. Enquanto imagens-documentos teríamos o registro da memória de eventos, personagens e ações que seriam transformados em História pelos profissionais competentes (MORETTIN, 2015).

O cinema sempre veicula uma determinada imagem sobre um tema, interferindo na forma pela qual ele é apropriado por diferentes segmentos sociais que, ao assistirem uma obra a respeito de qualquer evento histórico, por exemplo, comparam e confrontam as informações veiculadas com aquilo que aprenderam, estudaram ou conhecem do assunto. O cinema é, enfim, lugar de memória (NORA, 1993), é a *machine mémorielle* do século XX.

Antes de examinarmos os filmes, gostaríamos de enfatizar que o apontar para o caráter de mediação presente em um filme, realçando seu estatuto discursivo, não tem como implicação direta aceitar a ideia de que nos encontramos sempre no âmbito das representações, distantes de qualquer vínculo com o real. O filme é arma de combate, como nos lembra Ferro, que dialoga com o seu presente, mesmo quando se propõe retratar a sociedade romana na época de Spartacus ou o futuro dominado pela incorporação de outros planetas subjugados dentro de um novo tipo de imperialismo, como no caso de *Avatar* (2009), de James Cameron. Nos casos que analisaremos, esta dimensão se encontra na própria razão de ser dos documentários.

Portanto, o documentário é aqui entendido como um tipo específico de articulação da linguagem fílmica na direção do “real”, sem que isto anule problemas de ordem representacional e questões relativas às escolhas e seleções de imagens e narrativas. Um dos desafios é o da identificação de uma retórica comum, caracterizando um estilo das imagens que se insere, de maneira nem sempre harmônica, com a realidade sócio-histórica que lhe deu origem.

8 Sobre a insuficiência do aporte dado por Ferro ao trabalho com o cinema ver MORETTIN, 2007, p. 39 – 64.

Os avanços para a consolidação teórica desta área de pesquisa passam, a nosso ver, pelas questões acima: análise fílmica e o entendimento do cinema como veículo de memória. Nessa medida, o presente artigo, articulado com os demais textos que compõem *Ditaduras revisitadas*, permitirá a consolidação de uma frente de trabalho, ao mesmo tempo em que discutirá as estratégias discursivas construídas sobre o tema em questão.

O apito da panela de pressão (1977), do Grupo Alegria⁹

O movimento estudantil, como sabemos, foi um dos grandes polos de resistência à ditadura militar. Quando do golpe de abril de 1964, tanto a União Nacional dos Estudantes (UNE) quanto a Uniões Estaduais dos Estudantes (UEE) foram condenadas à clandestinidade. Mesmo assim, de 1965 a 1968, os estudantes estiveram à frente de grandes agitações no país, organizando greves e manifestações, sempre muito reprimidos, tendo sido presos, exilados ou mortos. Com o recrudescimento da repressão, com o AI-5 e os subsequentes “Anos de chumbo”, todas as entidades estudantis, como diretórios e centros acadêmicos, foram dissolvidas e parte do movimento migrou para a luta armada. A partir de meados dos anos 1970, o movimento começou a se reestruturar, reconstruindo suas entidades e mobilizando manifestações massivas. Além disso, os partidos que atuavam na clandestinidade “passaram a ter representantes nas chamadas tendências estudantis”,

Organizações trotskistas saíram à frente e fundaram a corrente “Liberdade e Luta”, conhecida entre os estudantes como Libelu. Em seguida o PC do B deu origem à “Caminhando” e organizações de luta armada, como a Ação Popular (AP), o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Ação Popular Marxista Leninista (APML), deram origem à “Refazendo”¹⁰.

9 Francisco Miguez, bolsista de iniciação científica CNPq/PIBIC em 2015 sob a orientação do prof. Dr. Eduardo Morettin no projeto Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar.

10 Cf. Memórias da ditadura <http://memoriasdaditadura.org.br/estudantes>, acesso em 10 jun. 2016. O site oferece uma cronologia bastante completa da atuação estudantil na luta contra a ditadura.

É nesse contexto que foi feito *O apito da panela de pressão*, curta de 24 minutos, filmado em 16mm. Em 1977, a prisão de operários e estudantes que panfletavam em convocatória para o 1º de maio, teve como consequência uma grande greve estudantil e manifestações de protesto em São Paulo, que se alastraram para outros estados do país. O filme foi realizado pelo Grupo Alegria, grupo formado por estudantes universitários¹¹, que registraram essa peça da história das lutas estudantis.

Após os créditos iniciais, em que se informa que a obra foi produzida pelos DEC da USP e da PUC, a primeira cartela do filme traz duas balizas temporais: 1977, 1º semestre e trinta de março. Em uma série de recortes de jornais, contexto histórico é introduzido: Chico Buarque, MDB versus Arena e, no canto da página de um dos jornais, “A polícia garante: os estudantes da USP não irão à rua”. No plano seguinte, em detalhe, outro recorte de jornal semelhante: “Os estudantes garantem: vão à rua”. O som soma, independente da imagem, com mais uma camada à colagem audiovisual: ouvimos *Tema dos Deuses* de Milton Nascimento, e uma voz microfonada em um comício proclama as reivindicações dos manifestantes. Uma série de imagens aéreas mostra a cidade paralisada, com trânsito e multidões.

O filme segue em seu esquema de imagens e sons aparentemente independentes. A sequência seguinte contextualiza o ambiente da USP, com percursos de câmera pelo bandeirão, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), corredores dos edifícios da residência estudantil da universidade, conhecido como CRUSP, e centros acadêmicos etc. Em voz *over*, ouvimos depoimentos de alunos sobre as mobilizações. Enquanto um estudante prensa panfletos, imagens em transparência sobrepõem mais recortes de jornal, noticiando prisões por panfletagem de convocação para as manifestações do dia primeiro de maio, dia do trabalhador.

Novos planos de manifestações se sucedem, a voz microfonada retorna, agora em resposta à multidão que se manifesta em coro, como se tivéssemos em um jogral. Finalmente vemos a imagem da qual o som emana: uma grande

11 Nenhum deles é creditado nominalmente no curta, devido ao medo de perseguição e censura. O grupo era formado por Alberto Tassinari (hoje crítico de arte), Arlindo Machado, Rubens Machado (ambos professores universitários), Sérgio Tufiqui (médico e professor da Universidade Federal de São Paulo) e Odon Cardoso (fotógrafo, falecido em 2007).

manifestação no Largo São Francisco, centro de São Paulo, sede da Faculdade de Direito da USP. O discurso é “Hoje, consente quem cala”¹², carta-manifesto do movimento, a mesma que vemos sendo transcrita na máquina de escrever.



Figura 1. Frame de O apito da panela de pressão

Em paralelo, na televisão vemos uma reportagem sobre o festival de inverno de Campos de Jordão (SP), sugerindo-se através da montagem o cinismo da cobertura midiática, ou da falta de, com relação às manifestações.

Nesse momento há duas pequenas entrevistas na rua: um trabalhador fala em apoio aos estudantes; um aposentado não se conforma com a manobra do então presidente Geisel nas eleições e clama contraditoriamente por uma ação das forças armadas para a garantia da democracia. Ouve-se o governador de São Paulo à época, Paulo Egydio Martins, com calma fazer um pronunciamento sobre o cumprimento das decisões do ministro da Justiça e que “não tem vergonha de dizer, até anda rezando para isso [o cumprimento das ordens]”. Enquanto isso, ouvimos a Nona Sinfonia de Beethoven toca ao fundo. Na imagem, várias fotos da tropa de choque reprimindo os atos, comentário irônico sobre a fala do governador, em mais um efeito de montagem¹³.

12 A carta aberta e mais informações sobre esse ato podem ser encontradas no site Memorial da democracia: <http://memorialdademocracia.com.br/card/soa-o-apito-da-panela-de-pressao> acesso em 16 jun. 2016.

13 É interessante ver essas imagens em comparação a das manifestações mais recentes como as de 2013. O aparato tecnológico de repressão e a tropa de choque se desenvolveram muito desde então, a despeito da democratização do país.

O filme termina com mais uma sequência de registros do ato: agora em resposta à forte repressão da qual foram vítimas no ato anterior. O último plano é o de um cartaz sendo pintado no chão de um centro acadêmico, com um *tilt* para a parede onde lemos a palavra de ordem fundamental do movimento: “Pelas liberdades democráticas”.



Figuras 2, 3, 4 e 5. O jornal televisivo, o operário, o aposentado e a tropa de choque: peças que compõem o panorama. Frames de O apito da panela de pressão

Enfim, o curta cria uma cronologia das mobilizações que marcaram o retorno de manifestações massivas contra a ditadura, mesclando linguagens e discursos sobre o momento: são recortes de jornais, filmagens das manifestações, perambulações pelo ambiente universitário, nos espaços estudantis, faixas com palavras de ordem, sequências de fotos, a máquina de escrever redigindo a carta etc. As manchetes compõem a cronologia que o filme cobre, pontuadas por cartelas com datas como “1º de Maio” ou “19 de Maio: dia nacional de luta”. No som, o discurso falado nas manifestações, que permeia todo o documentário, confere unidade discursiva à ação dos estudantes e trabalhadores que vemos, junto a comentários musicais e silêncio abruptos. Através dessa montagem vertical, o curta articula imagem e som em um processo semelhante ao de uma colagem, na busca de um ponto de vista dos estudantes e

de quem mais estava se manifestando sobre os acontecimentos, confrontando esse ponto de vista com a narrativa da televisão/do poder.

O documentário passou clandestinamente em cineclubes universitários e é conhecido até hoje pelas organizações políticas ligadas ao movimento estudantil. Em São Paulo, no ano de 2013, por exemplo, havia uma chapa para as eleições do centro acadêmico da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP chamada *Apito da panela de pressão*, da organização trotskista Território Livre¹⁴, em menção evidente ao título do curta e sua metáfora. Ainda hoje em cineclubes da USP o filme é elencado em mostras com a temática estudantil comuns em momentos de mobilização, junto a outros filmes universitários como *Universidade em crise* (1965), de Renato Tapajós, *Estudantes - Condicionamento e revolta* (s.d.), de Peter Overback, *Experiência Cruspiana* (1986), de Nilson Couto, *USP 7%* (2012), de Daniel Mello, com o sentido de evocar a história do movimento às novas gerações.

Essa circulação contemporânea indica a vitalidade do retrato realizado há quase quarenta anos atrás, bem como a tentativa de apropriação, pelo presente, de seu sentido político. Não à toa, encontramos no site do Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado (PSTU) uma nota sobre o filme com informações sobre o momento:

Poucos dias antes dos protestos do 1º de maio, operários e estudantes foram presos pela polícia quando distribuíam panfletos na cidade de Santo André, no ABCD. (...) Incomunicáveis, os presos corriam risco de morte nas mãos da polícia, que até então não reconhecia as prisões. Oficialmente, não havia presos. (...) O episódio foi noticiado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, em 30 de abril de 1977¹⁵, em uma nota sobre as prisões e o silêncio das autoridades a respeito. Dizia a nota: “uma comissão de operários compareceu ontem à assembleia estudantil realizada à noite no prédio da Faculdade de História e Geografia da USP a fim de solicitar o apoio dos estudantes para a soltura dos trabalha-

14 Seu programa pode ser lido aqui: <http://oapito-calc2013.blogspot.com.br> Acesso em 16 jun. 2016.

15 “Silêncio sobre detidos no ABC”, *Folha de S. Paulo* (30 abr. 1977, primeiro caderno, p. 6): “As autoridades do DOPS não forneceram ontem quaisquer informações sobre a situação das pessoas detidas anteontem na região do ABC, acusadas de envolvimento na distribuição de panfletos considerados subversivos. (...) Novamente ontem foram distribuídos panfletos no ABC (...) acusando o desaparecimento de três de seus membros [da Oposição Sindical de Metalúrgicos do ABC], quatro dias antes do 1º de maio” (<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1977/04/30/2/> acesso em 22 jun. 2016).

dores presos na região do ABCD”. A resposta dos alunos foi imediata. No dia 2 de maio, estudantes da USP entram em greve geral contra as prisões¹⁶. Protestos também são registrados na Universidade Federal de São Carlos, no interior do estado, e na Unicamp. No dia seguinte, é realizado um histórico ato no auditório da Pontifícia Universidade Católica (PUC), que reuniu mais de 5 mil estudantes das própria PUC, USP e de universidades do interior do estado. (CHOMA)

O filme está disponibilizado na internet¹⁷ em um perfil pessoal. O usuário que postou o vídeo era na época o presidente do centro acadêmico da USP em São Carlos. Paulo Macciocca afirma que:

O CAASO (Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira) tinha uma cópia do filme que era exibida em sessões itinerantes nos campi universitário, principalmente no interior de São Paulo. As exibições eram feitas de surpresa, seguidas de debates, sendo que projetor e filme eram retirados de imediato para impedir a apreensão pela polícia.

No site da Cinemateca encontramos a seguinte informação:

Realizado rapidamente para intervir em plena efervescência dos acontecimentos, o filme foi utilizado sobretudo como instrumento político nas mobilizações estudantis de todo o país. Várias cópias foram apreendidas pela Polícia Federal e algumas sessões canceladas pela Censura.¹⁸

No período da ditadura, havia um forte movimento cineclubista em diversos estados do país, com sessões em universidades e sindicatos. Desse modo, além de passar os filmes ou proibidos pela censura ou que não tive-

16 “Estudantes protestam contra prisões”, *Folha de S. Paulo*, 3 mai. 1977, primeiro caderno, p. 1: “alunos de várias faculdades da Universidade de São Paulo e Pontifícia Universidade Católica não assistiram às aulas ontem, num movimento de protesto contra as prisões feitas na semana passada no ABC”. Acesso em 22 jun. 2016.

17 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DUGZABQ0L5c>. Acesso em 18 jan. 2016. Na cartela de apresentação, os responsáveis indicados pelo filme são os DCEs da USP e da PUC.

18 Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026422&format=detailed.pft>, acesso em 16 jun. 2016.

ram seu visto de exibição por ela renovados, como ocorreu com *Encouraçado Potenkin* (1925), de Sergei Eisenstein, esse circuito permitiu que filmes não submetidos ao controle da censura conseguissem subsistir. Era um cinema de contra-informação e militância, revelando e divulgando aquilo que o regime ocultava, consolidando o formato 16mm enquanto nicho de produção. De acordo com Débora Butruce,

em 1976, [...] o Conselho Nacional de Cineclubes [entidade que reunia todos os cineclubes do país] cria um departamento exclusivo para a distribuição de filmes – a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). A Distribuidora teve seu funcionamento bastante prejudicado em razão das constantes invasões e apreensões de filmes feitas pela ditadura militar, além de nunca ter se mostrado viável do ponto de vista econômico e organizacional, apesar dos esforços nessa direção. Essa nova fase da atividade no Brasil será marcada pela ampla presença de cineclubes em quase todos os estados e nas principais capitais, indo além de escolas e universidades. Nesse momento, o cineclubismo se desenvolveu sobretudo em sindicatos e associações, o que lhe garantiu uma feição extremamente popular. (2003, p. 117)

Um dos realizadores do filme, Rubens Machado, é hoje professor no Curso Superior do Audiovisual da ECA. Ele conta, em entrevista concedida a Francisco Miguez, que foram feitas dezoito cópias do filme, vendidas a preço de custo em uma grande congresso estudantil em que vieram estudantes de diversos estados para São Paulo. Assim, cópias se espalharam pelas universidades do país, tal como a citada pelo ex-militante de São Carlos. A cópia pessoal de Rubens Machado está depositada hoje no acervo da Cinemateca Brasileira à espera de um exame minucioso e comparativo com as cópias hoje em circulação. Ao mesmo tempo, constitui uma das peças de um cinema clandestino, não oficial, que demanda estudo e sua necessária preservação.

***Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat¹⁹**

Que bom te ver viva (1989), dirigido por Lúcia Murat, é um documentário de longa-metragem sobre mulheres que participaram da luta armada contra o regime militar do Brasil e sobreviveram à prisão e às torturas²⁰. A obra mistura elementos ficcionais, guiados pelos monólogos da atriz Irene Ravache, que interpreta uma ex-prisioneira política, com os testemunhos e cenas do cotidiano das oito mulheres entrevistadas.

A proposta do filme é dar voz às mulheres torturadas pelo aparato repressivo do regime militar. Isso se expressa tanto pelo olhar da diretora, que viveu experiências semelhantes às das entrevistadas, quanto pela escolha de priorizar a apresentação de suas histórias por meio de seu testemunho. Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), Rosalinda Santa Cruz (Rosa), Criméia Schimidt de Almeida, Regina Toscano, Jesse Jane e uma sobrevivente que preferiu manter-se anônima apresentam sua versão do passado e falam sobre as perspectivas de seu presente. A própria diretora se coloca no filme mais abertamente por meio da personagem interpretada por Irene Ravache, costurando depoimentos pela voz *over* e introduzindo temas não necessariamente abordados pelas testemunhos.

A atriz é introduzida assistindo aos testemunhos que farão parte do documentário. As testemunhas, por sua vez, são apresentadas de forma mais objetiva por cartelas que resumem seus envolvimento na luta contra o regime militar (ver figura 6), os eventos de suas prisões e sua situação no presente. Essa introdução também aproxima a personagem das entrevistadas, já que a caracteriza como alguém que compartilha experiências semelhantes às das outras, buscando respostas para os seus dilemas pessoais com o auxílio das vivências delas.

19 Bárbara Framil, bolsista de iniciação científica CNPq/PIBIC no projeto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar*, sob orientação do prof. Dr. Eduardo Morettin no período 2014 a 2015.

20 A tortura já havia sido tema de documentários-denúncia realizados no exterior, como *Brazil: a report on torture* (1971), de Saul Landau e Haskell Wexler. No país, os curtas *Eunice*, *Clarice* e *Thereza* (1979), de Joatan Berbel, que traz depoimentos de Clarice Herzog, Eunice Paiva e Tereza Fiel, viúvas do jornalista Wladimir Herzog, do ex-deputado Rubem Paiva e do operário Manuel Fiel Filho, e *Frei Tito* (1983), de Marlene França, abordaram no período da chamada redemocratização a questão. *Que bom te ver viva* ganha novo estatuto, não apenas pelo fato de ser longa metragem, mas por ter sido exibidos nas salas de cinema, o que lhe conferiu maior repercussão.



Figura 6. Assim como as outras mulheres, Jessie Jane é apresentada logo no início do filme, com um resumo de seu envolvimento com a luta armada, de sua prisão e de sua situação no momento do filme. Frame de *Que bom te ver viva*

A narração em voz *over* procura entender as trajetórias e respostas das entrevistadas às experiências da tortura e prisão, compartilhando um ponto de vista com as depoentes. Essa posição permite que a narradora conduza nossa leitura por meio de comentários e reflexões que elabora a partir das palavras e imagens apresentadas ao espectador. Isso se coloca logo após o início do primeiro testemunho, quando o cotidiano de Maria do Carmo é apresentado. Maria corta legumes em sua cozinha, em um plano próximo de suas mãos. Após um corte, vê-se Maria mais distante, em plano americano. Em novo corte, em plano geral, a câmera está fora da cozinha e Maria pode ser vista de corpo inteiro através do portal da porta aberta. Em voz *over*, a narradora explica “observando do lado de fora, como um *voyeur* olha pela janela da vizinha, meu olhar é igual ao de todo mundo”²¹.

A voz *over* introduz também os amigos e familiares das mulheres que serão entrevistados, bem como tece reflexões que dão novos sentidos às imagens, criando uma ligação lógica entre as cenas. Um exemplo disso ocorre durante uma das sequências do testemunho de Pupi. Seu amigo relata que nunca conversou com Pupi sobre as vivências dela por acreditar que o tema da tor-

21 A narração *over* também é utilizada para apresentar informações às quais o espectador não poderia ter acesso de outra maneira. Por exemplo, após Regina falar sobre sua epilepsia, a voz *over* revela que, durante toda a entrevista, o remédio contra suas convulsões estava ao lado dela.

tura seria constrangedor, tanto para quem fala como para quem escuta. Ele acrescenta ainda que, quando ela lhe contou sobre o projeto do filme, perguntou: “mas quem vai ver um filme sobre tortura”?²² Logo em seguida, corta-se para Pupi olhando para o cartaz do filme *Nascido para matar*. Em voz over, a narradora indaga, “quem vai ver o filme além de nós”? Ela continua a reflexão, contando mais sobre as experiências de Pupi, a qual nunca deixou de militar, mas que não consegue discutir a questão da tortura. Associada à narração, a cena de Pupi encarando o cartaz ganha novos significados, e o público é levado a refletir sobre a violência no cinema frente à tentativa de calar e esquecer as experiências reais das vítimas da tortura.

Em seus testemunhos, as mulheres, com a exceção daquela que preferiu manter-se anônima, são retratadas com câmera fixa em um plano próximo de seus rostos centralizados (ver figura 7). Essa aproximação permite uma melhor leitura das expressões das entrevistadas, o que ajuda o espectador a vislumbrar sentimentos e sensações que não se explicam apenas com palavras, principalmente nos momentos de silêncio, como quando Regina inicia o seu relato sobre a sua ida para o DOI-CODI, e a sua pausa, expressão e suspiro que expressam a dor dessas memórias. Outra particularidade dos testemunhos está na escolha técnica de filmá-los em vídeo, o que, segundo a diretora, “permitiu que se gravassem longos depoimentos, capazes de captar a emoção das entrevistadas, sem a preocupação com o tempo, o que seria impossível com negativo de cinema, muito mais caro” (MURAT, 1989). Essas escolhas formais condizem com a abordagem da obra de contar a história pelos olhares daqueles que a viveram²³. Respeitadas as individualidades, todas têm a possibilidade de emprestar à obra seus próprios olhares sobre a sobrevivência, compondo um painel diversificado, mas complementar, deste período histórico.

22 Nos depoimentos das mulheres, um tema comum é a relutância dos outros em ouvir suas experiências: um dos alunos de Rosa chegou a dizer que preferia procurar sobre a ditadura nos livros do que perguntar a ela. Em um monólogo, a personagem ficcional se revolta contra a situação e, direcionando sua raiva para o espectador, declara: “essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar”.

23 Todos os outros entrevistados, amigos, familiares, colegas de trabalho, etc., são filmados em planos médios ou gerais, um distanciamento maior em relação à câmera que respeita a posição secundária de suas vozes dentro do filme.



Figura 7. Maria do Carmo dá o seu testemunho, retratada em plano próximo e no centro da tela. Frame de *Que bom te ver viva*

Nas entrevistas não se escutam perguntas feitas aos entrevistados. Suas falas parecem livres, sem cortes até que eles concluam seus raciocínios. Olham para um ponto atrás da câmera, provavelmente na direção da própria diretora, mas em nenhuma das falas há uma menção direta a ela ou a outra pessoa fora de campo. A exclusão da diretora transmite a ideia de que as mulheres estão no controle daquilo que compartilham com o filme, realizando suas próprias reflexões pessoais²⁴.

Embora haja momentos de maior comoção ao rememorar as experiências traumáticas, não há intenção de fazê-las chegar a seus limites²⁵. Na época do lançamento, ela declarou “quando a emoção das entrevistadas, a voz embarcada, as lágrimas, ameaçavam o tom de denúncia do documentário, eu mandava as câmeras pararem, à revelia dos operadores. Eu não pretendia explorar a dor de ninguém, apelar para o lado fácil da coisa.” (ALMEIDA, 1989)

No que diz respeito à montagem, as transições são feitas por meio de

24 *Que bom te ver viva* se afasta, assim, de *Cabra Marcado para Morrer*, filme em que a presença do diretor em cena é dado fundamental.

25 Estratégia seguida, por exemplo, por outro documentário de referência para a época: *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Neste filme, os sobreviventes dos campos de extermínio revivem suas experiências nos locais em que elas ocorreram ou em situações similares. Não raro, os depoentes, como Abraham Bomba, são levados ao limite em seus testemunhos, pois acredita-se que somente assim seria possível nos encontrarmos próximos do horror vivido pelo depoente.

cortes secos, por *fades* e pelo uso de uma tela preta que atravessa o quadro. São poucos os momentos em que há corte de um ponto de um testemunho para outro ponto dele mesmo e, nesses casos, ao invés do usual *jump cut*, utiliza-se a transição de uma tela preta atravessando o quadro. Em geral, alternam-se estes relatos com cenas do cotidiano das mulheres e entrevistas com conhecidos delas, cuidando a narração em voz *over* da suave transição entre os diferentes espaços. Na passagem do que seria documental para o espaço ficcional, utiliza-se a montagem de fotos em preto e branco que remetem à prisão e à tortura, associadas à música que cria uma atmosfera de tensão. Nesses momentos, o recurso de montagem utilizado é peculiar, com a criação da ideia de movimento a partir das imagens *still*, pontuadas pela música. Por exemplo, em uma das transições, são usadas três fotos de uma bota pisando no chão. Na primeira foto, a bota está no ar, na segunda, está mais próxima do chão e, na terceira, termina de pisar. Há também o uso de outros recursos para criar movimento com as imagens *still*, como quando se trabalha com uma única foto de uma barata. Nesse caso, utiliza-se o *zoom out* e o desfoque duas vezes e, na terceira vez, a foto gira confusa e rapidamente na tela. O uso de recursos como *zoom* e giro da tela também podem ser observados na introdução de recortes de jornais e fotos antigas no meio dos testemunhos das sobreviventes. Essa peculiaridade de uma montagem mais explícita, que causa estranhamento e até desconforto, parece ser associada às imagens das memórias do período traumático das mulheres sobreviventes.



Figura 8. Representando os horrores da prisão e da tortura, as fotos em branco e preto ganham movimento na tela. Frame de *Que bom te ver viva*

Os recortes de jornais e as fotos antigas são empregados para contextualizar os testemunhos, mas também são fundamentais como recursos para legi-

timá-los. No início do filme, nas telas de apresentação das mulheres entrevistadas, há um resumo de seu envolvimento com a oposição ao regime militar. Todavia, antes do início do testemunho de cada uma delas, ocorre uma nova introdução, por meio de recortes de jornais sobre os eventos dos quais elas participaram (figura 6). Durante a fala, outros recortes de jornais e fotos antigas delas mesmas e de amigos ou familiares são introduzidas como ilustração daquilo que ouvimos. Esses recursos funcionam como provas da veracidade desses eventos, o que concede maior legitimação aos testemunhos. Quando Rosa conta sobre o impacto que o desaparecimento de seu irmão Fernando teve em sua vida, o uso de sua foto cria uma maior carga de emoção para o relato. Em seu testemunho, ela conta sobre o episódio em que acreditou ter visto o irmão na rua e correu para abraçá-lo. Um *zoom* na foto de Fernando aproxima-se do rosto do rapaz, enquanto, em *off*, Rosa diz “eu senti o olhar de Fernando, só que ele não me reconhecia”. O *zoom* continua até a foto tornar-se desfocada, “eu olhei novamente para o rosto dele”. A tela fica preta e, por poucos instantes, uma música prolonga a antecipação. De volta para o plano próximo de Rosa, ela declara, “e não era Fernando”.



Figura 9. Enquanto Rosa divide histórias de sua busca por Fernando e a dor de sua ausência, a câmera se aproxima da foto dele até que ela fique desfocada. Frame de *Que bom te ver viva*

Lúcia Murat revela que, antes lançamento do filme, ouviu muitos comentários críticos sobre seu projeto (ALMEIDA, 1989). A reação geral quanto ao tema era semelhante à frase comentada anteriormente de um dos amigos de Pupi, “mas quem vai ver um filme sobre tortura”? A partir dos testemunhos das mulheres, percebe-se que o silêncio não é uma escolha das sobreviventes, mas sim uma imposição. Rosa discute como as pessoas a consideram “ranco-rosa” por não conseguir “passar uma borracha” no que aconteceu. Criméia se

opõe a um suposto “acordo de silêncio” com o qual não concordou. Jane, em seu trabalho de historiadora, tem como objetivo “resgatar todas as memórias perdidas durante a repressão”. Na ficção, Irene Ravache ironiza um jornalista que acredita que falar sobre a ditadura está “out”.

A recepção do filme em 1989 comprova que as memórias individuais dessas mulheres faziam falta para a memória coletiva brasileira. Os elogios dispensados ao filme pela crítica não se limitavam à sua qualidade formal. Ressaltavam também a importância da retratação desse tema “tabu”. Para as sobreviventes envolvidas no projeto, o filme foi a oportunidade de dar vazão a experiências censuradas por muito tempo. Nas palavras de Lúcia Murat, “foi uma sensação prazerosa; pela primeira vez, depois de tanta violência sofrida, podíamos falar” (NAGIB, 2002, p. 324).

Na parte final de *Que bom te ver viva*, recortes de jornais apresentam notícias sobre a anistia de 1979. Os testemunhos das mulheres e as cenas de seu cotidiano se intercalam. Em conjunto, as últimas declarações das mulheres alternam momentos de resignação e de esperança, não pelo esquecimento ou pela cura, visto que seriam impossíveis, mas pela luta. Predominam nas palavras finais a impossibilidade do esquecimento, a importância de continuar lutando e o reconhecimento de força e de vitórias. Para Estrela, “a maior vitória é essa busca, é esse desejo de se reintegrar internamente.” Nas cenas do cotidiano, as mulheres com seus filhos, com seus amigos, em momentos de felicidade e descontração comprovam as palavras de Regina, “a vida continua e a gente tem que tocar para frente mesmo.” No último testemunho, Jane, emocionada, ressalta que não há como esquecer, mas termina com a palavra “pronto” e um sorriso.

Na transição para o espaço ficcional, a montagem das fotos em preto e branco cria o movimento da abertura de uma cela, acompanhado por uma música cuja tonalidade reforça esta dimensão positiva. Quando se corta para a cena de ficção, volta a música de tensão muito presente no decorrer do filme, enquanto Irene Ravache anda de um lado para outro de seu quarto, em uma atmosfera muito diferente daquela indicada pela esperança na cena de transição. Em seu último monólogo, a personagem não vê a vida como uma benção, mas como uma sina. “Eu gostaria que houvesse uma outra opção à vida que não fosse a tortura”, ela diz. Em comparação com as frases finais dos testemu-

nhos, a sua resignação parece reconhecer, assim como as outras, a importância da rememoração e a vida como uma batalha constante. Mesmo após a cela ter se aberto, no plano final, a personagem permanece atrás das grades, dessa vez mimetizadas pelas grades de sua janela. A câmera se afasta e, cada vez mais distante, constrói a moldura da “prisão”. A aproximação do espectador com a personagem, explorada ao longo do filme, é quebrada nesse momento. Ao final, o espectador pode escolher esquecer, escolher não lutar. Para a sobrevivente, não há como escapar.



Figura 10. Na cena final, a personagem de Irene Ravache permanece atrás das grades. Frame de *Que bom te ver viva*

***Vala Comum* (1994) de João Godoy²⁶,**

Em 1990, a prefeitura de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina, ordenou a abertura da vala comum no cemitério de Perus, região noroeste de São Paulo, destinada, como se sabe, ao enterro de corpos não identificados. Havia a suspeita de que nessa vala estivessem enterrados desaparecidos políticos mortos pela repressão da ditadura militar. A retirada das ossadas, além do apoio político da atual prefeitura, contou com suporte científico da UNICAMP. Resultado de uma pesquisa realizada desde 1990, *Vala comum*, documentário de

26 Rafael Dornellas Feltrin, bolsista de Iniciação Científica CNPq/PIBIC, orientado pelo prof. dr. Eduardo Victorio Morettin, dentro do projeto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar*, no período 2013 a 2014.

média metragem, dirigido por João Godoy e lançado em 1994, registra este evento, ouvindo os depoimentos dos familiares dos desaparecidos.

Vala comum se inicia com uma cartela que nos fornece, resumidamente, dados sobre a ditadura militar – a tomada do poder pelo golpe de Estado e a supressão de direitos. As primeiras imagens, porém, são de 1990: uma reportagem de televisão mostra a retirada dos sacos contendo as ossadas dos desaparecidos no regime militar. Então começamos a acompanhar os depoimentos dos parentes das vítimas, mães, filhos, irmãos, lembrando os anos de militância, a morte na tortura, e o recebimento, ou não, de notícias dos assassinatos.

Esse início revela o constante movimento que o documentário realizará, alternando depoimentos dos parentes com imagens e filmagens de arquivo do regime militar. Os arquivos, porém, jamais voltam ao filme puros, simplesmente com o objetivo de ilustrar aqueles anos. A inserção musical que os acompanha é problematizadora e revela o ponto de vista do realizador, que olha para trás já sabendo do ocorrido, já tendo ouvido os depoimentos cortantes das famílias dos torturados.

Logo após a abertura, há uma importante sequência que ilustra a exposição acima. Depois de um letreiro que anuncia o ano de 1967 (posse do general Costa e Silva), passamos a assistir a imagens de arquivos de um discurso do general Castelo Branco, de manifestações populares, de repressão policial, de estudante morto nas ruas, e de seu funeral. Enquanto assistimos estas imagens, ouvimos *Parque industrial*, de Tom Zé, música lançada no disco *Tropicália*, também de 1967. Há um objetivo claro aqui de inserir um comentário crítico e expor contradições. A dureza das imagens se choca com o tom da música, que se desenvolve com ironia como se fizesse uma propaganda ufanista daquilo que é *made in Brazil*. Esse tom alegre e festivo servindo de trilha para aquelas imagens resulta em um ruído crítico daquilo que se acreditava ser o Brasil e daquilo que realmente era o Brasil.

Após a sequência descrita, a música cessa e o silêncio é quebrado apenas com o som de anúncios de rádio a respeito do Ato Institucional número 5. Então o letreiro anuncia “1969 – posse de Médici”. Uma nova inserção irônica então irrompe na tela nos mostrando uma propaganda nacionalista da época, enquanto vemos imagens da seleção brasileira sendo tricampeã no México na

Copa do mundo de 1970 – momento muito utilizado como publicidade pelo governo, como se sabe.

O filme retorna aos depoimentos dos familiares para se ater à importante questão das mortes dos jovens, da confrontação entre as versões oficiais publicadas pelo governo e do que realmente aconteceu. O que se vê são depoimentos marcados pela emoção de familiares em busca não somente de respostas, mas expressando o seu sentimento de vazio, pelo fato de não terem recebido os corpos dos filhos, dos irmãos. Trata-se de uma ferida que continuava aberta e que jazia na vala comum em Perus.

É importante notar o olhar depositado por João Godoy sobre esse período da história brasileira. Mais do que um documento a respeito de um evento político em São Paulo, o filme expõe o retorno à ditadura, sob o um olhar que, antes de revisar a história, passou por aqueles depoimentos e carrega não somente a ferida deixada pelas ossadas abandonadas, mas também a consciência de se voltar ao regime militar com a consciência do passado, com a certeza dos crimes e das torturas praticadas.

Perto de seu final, uma das mães depoentes fala sobre a importância de se desenterrarem as ossadas dos filhos. O que se sente é uma necessidade de se encerrar um processo que teve início no desaparecimento dos militantes e terminou, para alguns²⁷, na vala comum de Perus em 1990. Porém, tal ciclo é fechado de forma melancólica, com o peso do passado sendo sentido. O episódio expõe uma densa vegetação, um musgo que toma conta do quadro, ao som de *Olho d'água*, cantada como uma elegia por Milton Nascimento.

Pode se dizer, enfim, que *Vala comum* faz uma reflexão sobre a imagem de um país, sua construção e veiculação, como nas passagens comentadas acerca da publicidade nacionalista durante o regime militar. As imagens do programa televisivo de 1990 se contrastam com as propagandas dos anos 1970, revelando similaridades, ponte entre presente e passado que, com sobriedade, João Godoy constrói nesse resgate de uma certa memória do país.

O filme, lançado em 1994, teve uma longa e exitosa carreira nos festival do Brasil, ganhando diversos prêmios. Dentre eles, podemos citar o de melhor

27 O leiteiro final relata que, apesar de encontrados e catalogado diversas ossadas de desaparecidos durante a ditadura, ainda havia corpos sem paradeiro. Voltaremos a esse assunto ao final.

filme em 16mm no festival de Brasília daquele ano, o de melhor filme e melhor música original no festival do Ceará de 1995, e o de melhor filme no Jornada da Bahia, também em 1995.

Além dos prêmios, o documentário foi muito comentado e possui uma densa fortuna crítica. Cléber Eduardo (1994), por exemplo, relatou no *Diário Popular* de São Paulo a emoção do público no cinema ao término do filme. A mesma comoção foi sentida no festival de Brasília (JANOT, 1994). Em depoimento do próprio diretor dado a Rafael Feltrin, em uma sessão do filme no festival estava presente Lúcia Rocha (mãe do cineasta Glauber Rocha). Ao término da sessão, emocionada, ela se levantou e discursou pesadamente acerca dos males da ditadura e do passado recente do Brasil.

Vale lembrar que no dia 15 de dezembro de 2016 a Comissão da Memória e Verdade (CMV) de São Paulo, instituída na gestão de Fernando Haddad, entregou seu relatório sobre a participação da prefeitura no desaparecimento de presos políticos. A respeito da “vala clandestina”,

79 opositores do regime militar foram mortos e enterrados nos cemitérios da capital. 47 como indigentes, entre 1969 e 1976. Desde então, 30 deles foram localizados e identificados. Os outros 17 continuam desaparecidos e, segundo Tereza Lajolo, coordenadora da CMV, devem permanecer assim (SOARES, 2016).

Nada mais atual, portanto, do que recuperar *Vala Comum* ao final deste texto, no fechamento de um livro dedicado às formas como a produção audiovisual lidou com os regimes ditatoriais. Esse movimento nos chama atenção para um momento de nossa história que ainda demanda revisão, sombra de um passado que não se dissipou e cujas feridas demorarão para serem cicatrizadas.

Referências

- ALMEIDA, C. H. de. “O cinema nos anos negros”. Sem indicação de local de publicação, sem indicação de página, 1989. Recorte pertencente ao acervo da Cinemateca Brasileira, acesso: D 1084.
- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BUTRUCE, D. “Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história”. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 117-124, jan. Jun. 2003. Disponível em <http://linux.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/236/198> acesso em 16 jun. 2016.

- CHOMA, J. “Em 1977, estudantes tomaram centro de SP contra prisão de operários”. Disponível em <http://www.pstu.org.br/node/16939>, acesso em 19 jan. 2016.
- DELAGE, C. “Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits”. *Vertigo. Le cinéma face à l’histoire*, v. 16, 1997.
- EDUARDO, C. “Público chora com filme sobre ossada de Perus”. *Diário Popular*. São Paulo, 30 dez. 1994 (Acervo pessoal de João Godoy).
- JANOT, M. “Festival de cinema de Brasília distribui prêmios e faz média com cineastas”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1994 (Acervo pessoal de João Godoy).
- LEUTRAT, J.-L. “Uma relação de diversos andares: Cinema & História”. *Imagens*. Cinema 100 anos, Campinas, SP, n. 5, ago./dez. 1995.
- MORETTIN, E. “Acervos filmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos”. In: BRANDÃO, A. S. e SOUSA, R. L. de. *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- _____. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- MURAT, L. “Um mergulho corajoso”. *Última Hora*. Entrevista concedida a Helena Salem. Rio de Janeiro, 1989.
- NAPOLITANO, M. “Nunca é cedo para se fazer história: O documentário *Jango*, de Silvio Tendler”. In: KORNIS, M.; NAPOLITANO, M.; MORETTIN, E. (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012.
- NAGIB, L. *O Cinema da Retomada*. Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- OLIVEIRA, J. M.; NASCIMENTO, M. M.; SILVA, M. A. A.; SOUZA, V.. “Mártires Anônimos: Vala de Perus – 20 anos em busca de respostas”. Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, São Paulo, SP. Trabalho submetido ao XVIII Prêmio Expocom 2011, na Categoria Jornalismo, modalidade Documentário em vídeo (avulso). Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/expocom/EX24-0699-1.pdf> Acesso em 28 jun. 2015.
- SILVA, D. T. da. “Fazer cinema com um país: o curta-metragem brasileiro nos anos 90”. *Anais do XVII encontro regional de história – o lugar da história*. ANPUH/SP – UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Disponível em <http://www>.

anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XXII/Denise%20Tavares%20da%20Silva.pdf Acesso em 28 jun. 2015.

SOARES, W. “Comissão da Verdade aponta crimes na ditadura e Prefeitura de SP se desculpa”. Portal G1. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/comis-sao-da-verdade-de-sp-faz-36-recomendacoes-a-prefeitura-que-se-desculpa-por-ditadura.ghtml> Acesso 16 dez. 2016.

VIDAL-NAQUET, P. *Os assassinos da memória*. Campinas, SP, Papirus, 1988.

Depoimentos

LUÍS FILIPE ROCHA¹

Muito Breve Depoimento, dedicado ao Cinema.

Os meus filmes *A Fuga*, *Cerromaior* e *Sinais de Fogo* observam e contam factos e histórias acontecidos em Portugal durante a ditadura. Cada um deles trata universos dolorosamente marcados pela ignomínia humana em tempos de opressão e prepotência. Com as suas virtudes e os seus óbvios defeitos, esses três filmes procuram cumprir, à sua maneira, a divisa lúcida e humana enunciada por Milan Kundera, autor que também conheceu as agruras de uma bota esmagadora e ditatorial sobre o seu País: “A LUTA DO HOMEM CONTRA O PODER É A LUTA DA MEMÓRIA CONTRA O ESQUECIMENTO.”

O cinema também pode ser isso: um instrumento de luta da memória contra o esquecimento. Mas é, felizmente, muito mais do que isso.

Todos os filmes são “políticos”: explicitamente comprometidos com causas e militâncias, ou implicitamente embebidos por compromissos mais ou menos subtis de carácter ideológico, todos são redutíveis a uma visão apenas política do seu conteúdo. Os filmes de Griffith, Eisenstein, Leni Riefenstahl são tão “políticos” como os de Dreyer, Bergman, Fellini, ou como os de Walt Disney. Todos os filmes veiculam “mensagens” ideologicamente contaminadas. Mas isso constitui sempre a parte e a visão menos interessante de cada filme.

Não acredito na “intervenção política” através do cinema. Não acredito que o cinema possa mudar o mundo. Pode, no limite, interpelar um ou outro espectador, propor-lhe temas e narrativas, personagens e situações, suficientemente interessantes e fortes que o levem a autoquestionar-se nas suas ideias e certezas, nos seus preconceitos e idiossincrasias. Mas mudar o mundo ou sequer despertar consciências para essa necessidade, não acredito.

Não faço filmes porque pretendo com eles intervir politicamente na sociedade ou no mundo que me rodeia. Faço-os porque o desejo de contar histórias e de com elas comunicar humanamente com outros seres humanos é um desejo profundo, antigo e, em mim, difícil de recusar. A arte é a mais completa, complexa e profunda forma de comunicação entre os seres humanos.

¹ Outeirinho, Março de 2016.

E a mais delicada também. Não devemos reduzi-la a um objectivo político, por muito nobre que este seja.

Finalmente, também desejo que os meus filmes sejam lidos como obras artísticas, que não se podem nem devem reduzir à sua temática ou à sua suposta “mensagem” política ou até moral.

Todos os meus filmes são, mal ou bem, um retrato de mim de corpo inteiro. Não são os temas que fazem os filmes, mas sim o olhar e a voz de quem os dirige. Nesse sentido, *eu sou os meus filmes. Todos*. A começar pelos que falam da Ditadura em Portugal.

LÚCIA MURAT

Eu pessoalmente tive no cinema uma maneira de procurar entender todo o processo que vivi como militante, uma quase adolescente que foi presa e barbaramente torturada aos 21 anos de idade.

Meu primeiro filme reflete isso. Em 78, fui a Nicarágua muito mais à procura da minha geração do que à procura do cinema. Dessa experiência resultou o documentário e meu primeiro filme *O Pequeno exercito Louco*. Um filme, aliás, que foi interrompido pela censura da ditadura e que só fui terminar em 1984.

Em 1986, comecei a gestar a idéia de fazer um filme sobre a tortura a partir da minha experiência de alguns anos na análise trabalhando sobre a questão. O filme *Que bom te ver viva* abre com uma frase do Bettelheim: “ A psicanálise pode explicar porque se enlouquece, não porque se sobrevive” . É um filme sobre uma pergunta que não tem resposta. Nada mais autobiográfico. A essas alturas o cinema já fazia parte da minha vida de sobrevivente. Quando estava distribuindo o filme, o Governo Collor acabou com a Embrafilme e o Brasil parou de fazer cinema. E eu também. Ou seja, é muito difícil separar a minha experiência cinematográfica da historia do meu pais.

Nesse momento nos perguntávamos se a utopia estaria esgotada. E é aí que surge o argumento de *Doces Poderes*, filme que realizo quando o cinema volta a existir com a retomada. Na ocasião, dizia, numa carta que escrevi para a divulgação:

Vivemos num mundo onde à razão cínica não se contrapõe mais a razão utópica. O filme *Doces Poderes* coloca a olho nu esta questão, de vários pontos de vista:

o da mídia, o do poder político e a ótica individual dos profissionais de comunicação. Sua importância está em mostrar como esta questão se dá concretamente no Brasil, um país onde uma democracia recente convive com um capitalismo perverso. Desnudar a forma como o poder político se estabelece, mostrando todas as forças em jogo numa eleição é de extrema importância para que se possa apreender o país em que vivemos.

Infelizmente, relendo hoje essas palavras e vendo esse filme que pensava velho vejo o quanto todas essas questões são atuais.

Todos os filmes que se seguem (*Brava Gente Brasileira*, *Quase Dois Irmãos*, *Olhar Estrangeiro*, *Maré, nossa história de amor*, *Uma longa viagem*, *A memória que me contam*, *A nação que não esperou por Deus* e *Em três atos*) de alguma maneira tiveram a ver com o presente e com o passado. Com o presente porque partiram de preocupações que vivia no momento em que os realizava, Com o passado, porque o fato de ter vivido uma experiência limite é parte da minha existência.

O cinema tem vivido por ciclos no Brasil como também tem sido sua história, cheia de golpes, sustos e demagogias. A possibilidade de termos uma vida democrática mais estável foi nesses últimos 15 anos, com a possibilidade de termos uma cinematografia mais forte.

Hoje, os tempos estão difíceis de novo no Brasil e só espero que tudo que conquistamos possa continuar através das novas gerações.

Para mim, do ponto de vista da criação, pensar no nosso trabalho (e não produto como passou a ser chamado) é procurar nossas bases humanistas. É a partir daí que podemos extrair nossas forças para criar, para buscar o humano que justifica o que fazemos. E talvez por isso possamos recomeçar sempre mais uma vez.

JOSÉ PEDRO CHARLO e ALDO GARAY

El círculo – Algunos comentarios

Somos de distintas generaciones. Uno vivió como militante social las luchas de los sesenta y los setenta, la resistencia a la dictadura, el exilio y la

cárcel. El otro pertenece a la generación que creció en dictadura, que tuvo que convivir con la represión y la censura cotidiana. Hemos coincidido en el cine a partir de intereses compartidos : historias de gente humilde y/o sobre la condición humana. Por esto nos interesó hacer una película documental con la experiencia de Henry Engler.

Cuando comenzamos a trabajar en *El Círculo* como propuesta documental Henry era una persona mucho menos conocida en Uruguay que hoy. Poco se sabía de cómo era su vida en Suecia donde se radicó a la salida de la cárcel. Sí sabíamos que el hostigamiento sufrido en tantos años de prisión en su condición de rehén de la dictadura, lo había afectado mucho. Por eso la sorpresa enorme al enterarnos de sus trabajos en el campo de la ciencia. Ahí surgió la idea de la película. Como la historia de un hombre que sobrevivió a situaciones extremas y que tuvo capacidad para rehacerse, llegando a ubicarse en una situación científica destacada a nivel mundial. Un sobreviviente a un encierro inhumano durante 13 años que se propuso dominar sus alucinaciones, buscar luz en su interior y a partir de allí reconstruirse. Y lo logró. Desde el principio este fue el centro de la historia que nos interesó contar en la película.

La historia de Henry está vinculada naturalmente con la de los otros 8 rehenes que vivieron básicamente la misma situación que él . La vida de los rehenes de la dictadura en el imaginario social simbolizaba niveles extremos de represión, por esto nos interesó ampliar el relato de Henry a ese grupo de rehenes que él integraba. Procuramos conocer la singularidad de la estrategia de sobrevivencia de cada uno. De todas las estrategias individuales de sobrevivencia la de Henry fue la más radical, prolongada y heterodoxa: el refugio en la locura.

Esta historia de un individuo atraviesa décadas muy importantes en la vida de Uruguay y de América Latina. Las décadas del sesenta y setenta cuando las ideas del cambio social dejaban de ser sueños para estar en el orden del día de los movimientos sociales y políticos. Estos impulsos revolucionarios fueron salvajemente reprimidos, situación que se consolidó con el advenimiento de dictaduras en toda la región sur de América. Es el momento de la derrota. Henry es preso y sometido a un encierro feroz. Forma parte del grupo de prisioneros más castigados por la represión. Su prisión se prolonga durante toda la dictadura. Lo que sucedía en las cárceles y prisiones militares era celosamente ocultado

por el régimen, lo que alimentaba rumores, especulaciones, informaciones de todo tipo. Por eso la liberación de los presos fue vivida por la población como la máxima expresión de vuelta a la democracia. Pero los años de dictadura no se borraron de un día para otro. Lo vivido durante tantos años, la opresión, la desinformación y la censura tienen un impacto profundo en la población. Es en este terreno donde nuestro documental aporta algunos elementos de interés para enriquecer el conocimiento sobre ese período de nuestra historia. Mucho se habló por ej. de que los rehenes vivían en aljibes, pero nadie sabía si efectivamente existían y dónde estaban. Ingresar al cuartel de Durazno y filmar esos aljibes es una contribución a revelar uno de los mitos sobre la represión existentes en la sociedad uruguaya durante y post-dictadura.

Cuando nos propusimos hacer *El Círculo* nos planteamos contar una experiencia humana singular y extraordinaria. El dispositivo de la propuesta narrativa es muy sencillo: el encuentro del científico del presente con su historia y sus experiencias en prisión. El recorrido por lugares muy importantes en su formación humana y el encuentro con personas que desde distintos roles fueron parte de esa historia es un marco general para el desarrollo del documental. Ese marco general es también un espacio abierto a la expresión sensible que es la vía principal de comunicación con el espectador. Es el hombre con sus contradicciones, con su sensibilidad y su carisma al descubierto lo que le da vida a esta película documental. Y es desde esa experiencia personal que se ofrece una mirada singular sobre la dictadura uruguaya.

JONATHAN PEREL²

El cine como contra-monumento.

¿Cuál es el presente de la memoria en el cine? ¿Existe todavía algún lugar para la memoria -para su construcción, para dar cuenta de sus grietas, de sus dificultades- en el cine contemporáneo? ¿Existió alguna vez ese lugar? ¿Es

² Nació en 1976, vive y trabaja en Buenos Aires. Es cineasta, docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Dirigió los largometrajes *Toponimia*, *Tabula Rasa*, *17 monumentos* y *El Predio*; y los cortometrajes *Las Aguas del Olvido*, *Los Murales* y *5* (cinco). Sus películas han sido seleccionadas y premiadas en diversos festivales internacionales, entre los que se destacan: IFFR Rotterdam, Viennale, FIDMarseille (Prix Camira), YIDFF Yamagata, BAFICI, Museum of the Moving Image, La Havana y Rencontres Internationales at Palais de Tokyo & at Haus der Kulturen der Welt.

el cine un dispositivo capaz de albergar entre sus problemas al de la memoria? ¿Es capaz de construir un terreno donde las preguntas se multipliquen, donde la estabilidad del sentido sea puesta en duda, donde el espectador ocupe un puesto central en la construcción de la obra?

Me animo a adelantar la conclusión: no existe la memoria en el cine. Quizás por exceso, como Funes, el cine ha perdido la memoria. No me refiero a la memoria positiva, testimonial, aquella que aspira a contar una historia, confiando en su propia capacidad de lograrlo. Este es precisamente el exceso de memoria, la congestión de testimonios, que podría dar lugar a la pérdida de memoria. Me refiero a la memoria en su forma negativa, la memoria que produce sentido justamente desconfiando de su propio dispositivo. Esa es la memoria que pareciera (ya) no existir.

¿Qué se espera del cine como vehículo de la historia? ¿Acaso que narre una, alguna, la Historia, con mayúscula? “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está mal, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo más o menos mal. Pero jamás podremos trazar la verdadera imagen de la verdadera historia”, había dicho Horst Hoheisel. Sin embargo, pareciera seguir pesando sobre el cine una cierta exigencia de memoria. Como si las películas pudieran hacer eso -memoria- por nosotros, por el espectador.

El cine -uno de los cines- como los monumentos, vendría a responder a esa demanda de memoria, queriendo hacerse cargo de la responsabilidad de recordar, confiando en tener capacidad para dar cuenta del tiempo pasado.

Esa voluntad de hacer -de construir- memoria se enfrenta a imágenes que faltarán para siempre, a miradas que serán para siempre insuficientes. Se produce un alto en la imagen, un alto en el espectador, nos advierte Daney. El siglo nos dejó un objeto absoluto (Wajcman), el único que no puede destruirse ni olvidarse: la Ausencia como un objeto. Una memoria sin lugar, una destrucción sin ruina.

Se podría pensar entonces al cine como un contra-monumento, como un artefacto que desafía sus propias leyes constitutivas. ¿Cómo romper la lógica didáctica del monumento, esa rigidez que condena al espectador a la pasividad en la observación?, era la conocida pregunta de James E. Young. ¿Cómo ensayar una memoria que no quiera quedar fija, estable, de una vez y

para siempre; sino que busque cambiar con el paso del tiempo, enfrentando a cada generación con un nuevo significado? Una memoria que no quiera ser duradera, sino tender a su propia desaparición, insistiendo en su propia imposibilidad de hacer memoria, desafiando las premisas de su existencia. Una memoria que no quiera perdurar impoluta/ignorada, sino que demande atención, que incite a su violación, que entienda al territorio de la memoria como una topografía inestable, débil, pantanosa.

No se trata de mostrar -de filmar- lo invisible, sino de hacer ver aquello que falta, que faltará para siempre. Eso que pareciera escapar al lenguaje se reconstruye asediando -a la manera de Derrida- aquello que falta, dando sentido a la ausencia.

No sólo se trata de la memoria en relación al tiempo, sino también al espacio. Imágenes que hacen sentir su duración, fragmentos de tiempo en estado puro diría Deleuze, aquella temporalidad suspendida de Ozu o de Antonioni, son las imágenes que nos fuerzan a escuchar el espacio, a imaginar. Estos espacios, los no-lugares, albergan -aún hoy, a pesar de todo- al pasado. ¿Cómo hacer hablar a esos sitios? ¿Cómo merodear alrededor de una ausencia? ¿Cómo evitar el placer visual propio de toda experiencia cinematográfica? ¿Cómo eludir la conclusión -rápida, conocida- de que no se puede narrar el Horror? Obstinándonos en su duración. Es el silencio -un cierto silencio, que no es un silencio, quizás un velado- el que puede construir una representación de lo inimaginable. ¿Nosotros miramos esas imágenes, o son las imágenes las que nos miran a nosotros?

Pensar al espacio como testimonio. Pensar al cine como trabajo cartográfico, como tarea catastral. El cine como dispositivo de construcción del espacio, verdadero *fieldwork*, sobre el terreno, en el terreno. Si el cine-monumento lo que construye es un mapa, el cine de contra-monumento lo que propone es un recorrido (recurriendo a la distinción que hiciera Michel de Certeau). Un recorrido más entre múltiples otros posibles, entendiendo al espacio no como algo acabado/finalizado, de topografía exacta, precisa, con límites fijos, inmóviles; sino como un terreno inconcluso, en permanente construcción, de bordes difusos. El mapa nos remite a aquel punto de vista omnisciente, distante, inmóvil, de visualización estática, que tiende a la

homogeneización; y que se corresponde con el cine-monumento. Pero el recorrido del cine de contra-monumento opone a este mapa la idea de itinerario, de periplo que construye al espacio en su andar, en la diversidad y multiplicidad de sus posibles derivas. El espacio como un entrecruzamiento de desplazamientos posibles, quizás contradictorios, de los cuales la película es uno más. El recorrido nos muestra la imposibilidad de una descripción acabada del mundo, nos niega el didactismo del mapa, y construye un espacio que surge como resultado de esas itinerancias incluso contradictorias, cambiantes, inestables por naturaleza, constitutivamente incompletas.

Ya no parecieran necesarios los monumentos, tampoco el cine-monumento. Cuando le damos dimensión monumental a la memoria nos despojamos de nuestra propia obligación de recordar. Nos engañamos creyendo -confiando- que el monumento -y el cine- lo pueden hacer por nosotros. El cine como contra-monumento, al resistir a su propia razón de ser, a su (supuesta) obligación de contar la Historia, encuentra su afirmación al devolver al espectador la carga de memoria. Aquel espectador que se acerca al cine en busca de memoria, encuentra que la película le transfiere esa responsabilidad como un enigma que no pretende ser resuelto, como un debate que tiene sentido en cuanto pueda permanecer abierto, inconcluso, consciente de su propia imposibilidad de dar respuesta. Este es quizás el nuevo lugar que la memoria puede buscar -construirse para si misma- en el cine del presente.

MIGUEL LITTÍN³

Desde luego, antes de ser director de cine, fui director de televisión. Y aún antes, libretista. En rigor comencé dirigiendo los propios libretos que escribía. Después conduje otros programas, y al final trabajé en teatros [y] realicé mi primer cortometraje, *Por la tierra ajena* [1965]. [En *El chacal de Nahueltoro*, 1969] siempre hay una incitación al melodrama. Incitación al melodrama que se desmonta en la próxima secuencia. [...] Lo redacté [el] *Manifiesto* [de los cineastas de la Unidad Popular, 1970, donde] no se postula una sola forma de hacer cine

3 Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine. Entrevista a Miguel Littin por Franklin Martínez, Sergio Salinas y Héctor Soto G.". *Primer Plano*, Santiago de Chile, n. 02, p. 04-16, otoño 1972. "Entrevista clandestina: Littin vino, filmó y se fue, por Patricia Collyer". *Analisis*, Santiago de Chile, p. 29-31, 9 al 16 julio 1985.

y es, por eso, un documento de apertura. [*Compañero Presidente*, 1971:] Allí no existían elementos narrativos. Debía limitarme al papel de observador de un encuentro de ribetes históricos [Salvador Allende y Régis Debray]. [*La tierra prometida*, 1973] Es una película que narra historias, muchas historias que, a la manera de un cuento chileno, se van entrelazando y se van relacionando en forma mágica hasta dar visión de un fresco, un poema épico [...].

Estuve mucho tiempo radicado en México. Después pasé un período [...] en España. En México rodé *Actas de Marusia* [1976], una película que ocurre a principios de siglo en el norte de Chile. Luego filmé *El recurso del método* [1978], basado en la novela de Alejo Carpentier, que fue una coproducción de México, Francia y Cuba, por lo que viví ese tiempo en los tres países. Después hice *La viuda de Montiel* [1979], basada en un cuento de Gabriel García Márquez y coproducida por Venezuela y Cuba. Posteriormente residí un tiempo en Nicaragua filmando *Alsino y el Cóndor* [1982], la que fue un homenaje a Pedro Prado porque ese era un cuento que me apasionaba desde niño. [*Acta general de Chile*, 1986] Intenta registrar, desde el punto de vista humano, directo, lo que piensa, lo que siente la gente. Lo que ha sido la memoria de estos [...] años de Dictadura y cómo ven el Chile del futuro. También me ha intentado registrar cómo es el recuerdo y la presencia del Presidente Allende. [...] Yo diría que son películas sociales, más bien [que políticas]. Que intentan expresar todos los principios de justicia y que, a su vez, constituyen una denuncia a la arbitrariedad, al asesinato, a la exploración. Pero tomando en cuenta que la realidad no es blanco o negro, que la historia está hecha por seres humanos, por individuos. He intentado rescatar los valores de la ternura, el amor, la pasión, la picardía, la alegría de vivir. No sé como calificarlas realmente, [porque] la expresión de cine político tiene una connotación muy específica. Siempre se relaciona con el panfleto. Más bien yo he tratado de abarcar un espacio más amplio, con una perspectiva mayor y tomando en cuenta siempre que el cine es un arte.

FLORESTANO VANCINI

Entrevista a un Maestro del Cinema. Nápoles: Ligoure Editore, 2008 ⁴.

⁴ Trechos traducidos [e editados] por Cid Vasconcelos de depoimentos diversos do cineasta Florestano Vancini (1926-2008).

Quanto a mim descobri o cinema tarde, por volta dos 15, 16 anos. Para minha mãe, como boa emiliana, existia somente o teatro, fosse lírico ou em prosa. Dois filmes, que passaram pouquíssimo tempo em cartaz, caíram como raios: um foi *A Grande Ilusão* (1937), de Jean Renoir e o outro foi *No Tempo das Diligências* (1939), de John Ford. Dois filmes muito diferentes um do outro, mas ambos foram capazes de me fazer compreender que o cinema podia ser qualquer coisa além de mero entretenimento. (...)

O documentário sofre um incremento na Itália [nos anos 1950] por uma razão muito precisa. Estabelece-se que o espetáculo cinematográfico deveria ser constituído de três componentes: um filme, um documentário e um cinejornal. No meu caso devo ter realizado 37 documentários em dez anos. Nos anos 50 para se chegar a realizar um longa-metragem o único ponto de partida possível era representado pelo documentário. Recentemente, em ocasião de uma projeção do meu curta-metragem de 51 [*Delta Padano*], alguém me falou que sentia a influência de *A Terra Trema*. É exatamente isso. Havia gostado muitíssimo da obra de Visconti. Ainda o considero um dos filmes mais bonitos da história do cinema.

Filmado em 1960, *A Noite do Massacre*, foi minha estreia no longa-metragem. Foi uma estreia retumbante; foi, de fato, um grande sucesso junto ao público. No cinema, como na literatura, existem dois modos de se restituir a realidade histórica. Posso ler o livro na tentativa de compreender a realidade cotidiana; ou posso me servir da criação e da fantasia para filtrar a realidade. Na minha carreira tenho realizado cinema histórico de um modo ou de outro, com um misto de história e fantasia.

MARI CORRÊA⁵

Meu trabalho como cineasta documentarista sempre esteve ligado a dois questionamentos que me são caros, essenciais na minha vida: os encontros e desencontros interculturais, e os processos de construção da memória como formadores da identidade.

Meu primeiro filme *Xingu, o Corpo e os Espíritos*, realizado no Parque Indígena do Xingu, abordava a relação entre médicos e pajés, uma zona de fricção entre medicina ocidental e xamanismo. Os quatro anos que levei para

⁵ Cineasta e diretora do Instituto Catitu. Setembro de 2016

fazer o filme me fizeram mergulhar na experiência da alteridade absoluta. Passei a desejar desenvolver com os índios do Xingu o mesmo tipo de trabalho que eu fazia nos Ateliers Varan, na França, onde eu participava como instrutora. Ali, a descoberta da linguagem cinematográfica, de forma intimista e artesanal, foi uma experiência intensa, o que produziu uma mudança radical na minha forma de ver e querer fazer filmes. O conceito e o método dos Ateliers Varan colocaram-me diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além da formação técnica. Lá eu entendi que só quando abordamos questões íntimas essenciais é que fazemos filmes que contêm alguma verdade.

A experiência de participar como instrutora de uma oficina Varan com jovens Kanak, povo tradicional da Nova Caledônia, num contexto de forte discriminação, foi fundamental para meu futuro trabalho. O processo de realização dos filmes abriu um canal de diálogo entre gerações, estimulou o interesse dos jovens Kanak por sua própria cultura, aproximando-os dos mais velhos, fonte dos saberes tradicionais. Emergiram histórias e tesouros desses encontros que também tiveram como efeito erguer a autoestima das pessoas envolvidas. Vi que aquela metodologia poderia ser adaptada ao contexto dos índios que conhecia no Brasil, também marcados por um convívio interétnico desigual e massacrante.

Inspirada na experiência Kanak, a convite do projeto Vídeo nas Aldeias, desenvolvi no Brasil a metodologia de formação de cineastas indígenas para que os índios pudessem expressar, através de seus filmes, seu próprio olhar, o que resultou na produção de cerca de 30 filmes de autoria indígena de uma grande diversidade de povos: Ikpeng, Kisêdjê, Huni Kui, Ashaninka, Panará, Kuikuro, Maxakali, Kawaiweté, Waimiri-Atroari, Truká.

Nesse período, dirigi e editei novos filmes, entre eles o longa Pirinop – meu primeiro contato e o curta *De volta à terra boa*. Os dois filmes abordam a mesma questão e possuem uma característica em comum – contar a história dos primeiros contatos interétnicos pela ótica dos seus protagonistas, respectivamente os Ikpeng e os Panará. Os filmes buscaram narrar, através das falas, dos corpos e da reinterpretação de imagens históricas, esses desencontros, ou o que restou deles: de um lado a memória – falha, intensa, reinventada. De outro, o presente, o exílio e a luta pelo retorno à terra.

Dez anos mais tarde fomos cinco mulheres a dar vida ao Instituto Catitu com o principal desafio de propiciar a mulheres indígenas o acesso à criação audiovisual com o intuito de potencializar seu protagonismo. Para trazê-las ao projeto foi preciso encontrar estratégias para vencer as barreiras impostas a elas pelo discurso masculino, tanto o de lá quanto os de cá.

Em 2011, junto com a cineasta Tata Amaral, finalmente conseguimos realizar a primeira oficina só para as mulheres, 20 delas, de 15 a 70 anos. O exercício resultou num primeiro filme coletivo, *A Cutia e o Macaco*, curta baseado numa história do povo Kawaiweté.

Com os Ikpeng, como decorrência da experiência de coautoria do filme Pirinop – meu primeiro contato, criamos na aldeia o projeto Mawo: um centro de produção audiovisual e documentação digital provido de uma base de dados em sua língua onde os Ikpeng reúnem um acervo a partir do seu patrimônio cultural, utilizado por eles próprios como ferramenta de pesquisa e ressignificação da memória.

Kamatxi Ikpeng, cineasta e coordenador da Mawo: “Fazendo os filmes, consultando os velhos que são os donos das histórias, eu descubro coisas que eu não conhecia sobre o meu povo. Esse trabalho está me dando a visão do que é o meu povo.”

Oporiké Ikpeng, professor envolvido no projeto: “Ali não estão só as fotos, estão as palavras, os nomes, a nossa história. Muitas histórias são contadas do branco para os índios. Aqui é diferente, é índio contando história para índio.”

Oiopé Ikpeng, ancião e consultor do Centro de Documentação: “Se um dia os brancos quiserem tomar nossas terras, vocês poderão mostrar essas imagens e dizer: “Esse lugar é nosso, dos nossos pais, nossos registros são a prova.”

GERMÁN SCELSON⁶

Argentina, tras el default de diciembre de 2001, vivió un agujero de tiempo y de esperanza generalizado. En los años posteriores, de estabilización económica e institucional durante el gobierno kirchnerista, el pasado ocupó

⁶ Autor de *La sensibilidad*.

un lugar especial en la construcción de un nuevo sentido; un sentido hecho de testigos, archivos e interpretaciones para un presente y un futuro más hospitalario, porque no fue sólo a través de la superficialidad que suponen las modas que el pasado volvió a ser presente: las leyes de *Obediencia debida* y *Punto final* sancionadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín y los indultos durante el gobierno de Carlos Menem habían formalizado una intención discursiva para los años noventa: olvidar lo que había ocurrido en la última dictadura. El olvido como premisa para construir un presente y un futuro sin rencores, hacia la felicidad.

Durante esos años de silenciamiento, el olvido, que ya de por sí ocurre con el paso del tiempo, terminó de consolidarse como algo no sólo natural sino como una actitud de la voluntad. La idea de los desaparecidos y lo que se creaba alrededor de ellos fueron temas de los que nadie quería escuchar hablar, mientras que las organizaciones de derechos humanos continuaban su trabajo fuera de la oficialidad del Estado e insistiendo en la premisa de no olvidar.

El Proceso, como se llamaba al período dictatorial en los años ochenta, se había resumido en un bloque de pasado petrificado y enmarcado como se enmarca a un cadáver en una lápida: 1976-1983. Ese cadáver se estudia, se reivindica o se condena, despojándolo de sus conexiones con el presente y proponiéndolo como una ruina o un objeto arqueológico, pero con las crisis y los desastres del nuevo milenio dejando un vacío existencial proyectado al futuro, en Argentina la memoria de la dictadura apareció en la escena pública otra vez y con más fuerza que antes de los años noventa. Este cambio radical en la forma de interpretar y escribir la Historia tuvo su formalización y, tras la anulación de las leyes anteriores, se reabrieron las causas penales a los genocidas en una revolución jurídica sin precedentes.

El gobierno kirchnerista, entre otras reformulaciones mediáticas en la administración del poder, tomó en serio las posibilidades del cine para dar luz al presente y al futuro y a través del Instituto Nacional (INCAA) promovió el financiamiento de películas y series de televisión que configuraran esa personalidad arqueológica. Se consolidaba una nueva opinión pública: la política y la noción ética de compromiso social (compromiso *per se* de los militantes políticos asesinados por los genocidas ahora nuevamente procesados)

suplantaba a la moral del pillo y del irresponsable de los años noventa.

Mi historia personal se ve atravesada por la historia política de Argentina y eso empezó a meterse en mis ideas; yo trataba de sacarlo del medio porque me parecía demasiado evidente. Creo que hay gente que no tiene una historia política tan clara en su familia y trata de buscarse una para hacer una película; por el contrario, yo ya la tenía y era un peso para filmar, porque se inmiscuye en todo lo que hacés aunque no quieras, por eso traté de darle un lugar menos notorio, sin evadirla. De ahí sale *La sensibilidad* (2012). Para entonces, ya había tomado distancia del contexto argentino. Me fui a vivir a Barcelona en 2004. Estuve ocho años allá y pude hacer películas con esencia española, sin el fantasma de la historia argentina. Eso ayudó a que pudiera hacer *La sensibilidad* con la distancia que necesitaba, porque en realidad es una película grabada en Córdoba, pero producida y editada en Barcelona.

En esa distancia, me pareció que había muchas películas que hablaban sobre la militancia o sobre las secuelas post dictadura, pero pocas sobre lo que podría haber ocurrido antes de que se desencadenaran tanto la militancia como la dictadura. Es decir, en la generación anterior a la de mis padres. Por eso el retrato de mis abuelas.

La acumulación de películas que reflexionan sobre hechos pasados es una resistencia necesaria contra el olvido. Pero su producción indiscriminada podría en un punto convertirse en una enumeración fetichista de detalles biográficos –de memoria, posmemoria o de cualquier representación del pasado– que terminaría configurando un volumen descomunal que no dejaría pensar ni a sus realizadores ni a sus espectadores, como señalaba Borges acerca de Funes frente a su acumulación-rememoración: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar”. Esa enumeración podría convertirse en un universo que funcionaría como un gran acto conmemorativo, de la conmemoración por la conmemoración, en un monumento solemne e inmóvil visitado de manera endogámica por quienes han confirmado su identidad ética en esta arqueología.

La sensibilidad no es una historia de Abuelas de Plaza de Mayo, es la historia de dos mujeres atravesadas, también, por los dramas de la dictadura, pero no es lo único. Yo creo que son como heroínas domésticas, ellas tienen

una épica en la película. Una épica doméstica. No hay héroes en un sentido clásico del tema, conté una fábula, la de sus infancias, sus casamientos, su maternidad, sus sueños y el final de esos sueños.

LUIZ ALBERTO SANZ

Apenas três filmes do exílio

Sou um ser político, concreta e assumidamente, desde que me entendo por gente. Todos meus momentos, da juventude à velhice, foram experienciados politicamente. Houve erros e acertos, coerências e incongruências, gentilezas e brutalidades, amor e ódio... Formou-se um caleidoscópio, mosaico em movimento, no qual estou sempre em transformação e interagindo com o mundo que me configura e que configuro. Por mais que tente parar o tempo, que sonhe com o passado, a essência política me faz procurar caminhos novos, rever os antigos, reafirmar a rebeldia, buscar torná-la revolucionária.

Acredito que tudo que fazemos muda o mundo, que devemos agir cotidianamente para torná-lo melhor e romper o círculo vicioso que nos sufoca e que promove a perplexidade. As pessoas que mais amei – com quem interagi mais estreitamente, incluindo-se os notáveis documentaristas Pedro Chaskel (chileno) e Lars Säfström (Suécia), os parceiros que me acolheram, correalizadores destes três filmes; mas também minhas mães, os autores que leio, os intérpretes que me alumbram – dão claros sinais de que também creem. Isto transparece de suas vidas e/ou das artes de seus ofícios, basta perceber.

De tais influências conformei a convicção de que cada estética contém uma ética. Estética e Ética Libertárias estão intrinsecamente conjugadas. Se ansiamos por Liberdade, Igualdade, Fraternidade e Justiça Social, temos que buscar praticá-las cotidianamente e em nossas obras. Temos que considerar o espectador um igual e temos que tentar que a equipe que cria filmes conosco seja uma comunidade de seres livres e conscientes, capazes de contribuir não apenas na técnica que lhes compete, mas na linguagem e no conteúdo como um todo.

Esta convicção e estes princípios desenvolveram-se nesta espécie de trilogia formada por *Não é hora de chorar*, *76 anos*, *Gregório Bezerra*, *Comunista* e *Quando chegar o momento(Dôra)* e têm um epílogo no inédito *Vasos*

Comunicantes (*Kommunicerande käll* – 1982, censurado pelo Instituto Sueco de Cinema, que o produzira). Só quando assisti os três, de um só fôlego, na Mostra Arquivos da Ditadura (organizada e realizada em 2014 por Anita Leandro e seu grupo de pesquisa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a colaboração de Patrícia Machado) percebi que formavam um mosaico triangular em que se destacam traços comuns de linguagem, conteúdo e contexto.

São obras de um cinema essencialmente político e revolucionário, com raízes históricas que remontam praticamente ao nascimento da cinematografia. Como outros, brasileiros e de diferentes nacionalidades (muitos feitos para a TV), tratam do exílio direta (*Dôra*) ou indiretamente (*Gregório e Não é Hora...*). Mas, neste aspecto, a linha condutora não é serem obras de um cinema **do** exílio, mas de um cinema **no** exílio.

Em *Dôra* o percurso dos espectadores pela vida de Maria Auxiliadora Lara Barcelos começa pelo fim, sua morte sob as rodas de um trem de metrô em Berlim. É o exílio que está em primeiro plano. É a estranheza, a aspereza das imagens, da voz do operador de tráfego. Estranheza extrema para os imigrantes e refugiados, mas também para o público sueco a quem o filme se dirige.

A trajetória de Dora é contada a partir deste contexto, mas, ao expor a Ditadura, emerge também o papel da Europa na sustentação do estado opressor, afinal, naquela ocasião, a Grande São Paulo era considerada a segunda cidade economicamente mais importante da Suécia.

Em *Não é Hora de Chorar*, o filme termina com as imagens dos 70 banidos desembarcando em Santiago. Aí começa, para os espectadores e para eles, o exílio. É uma repercussão que seria conversada nos debates que se seguiriam às exhibições nas favelas, escolas e locais de trabalho onde o filme seria exibido. E foram.

Não é hora... e *Dôra* foram feitos para os públicos dos países de asilo, Chile e Suécia respectivamente. Seu objetivo era esclarecer sobre as causas de nossa luta, isolar a Ditadura e despertar a solidariedade internacional. Ou seja, somando-se ao amplo movimento que já se realizava na América Latina e na Europa, mudar o mundo, por mínimo que fosse, contribuindo para mudanças

no Brasil. Encaro como um sinal positivo o fato de *Não é hora...* ter recebido, juntamente com a produção contemporânea de Cine Experimental, a Pomba de Ouro de 1971 no Festival de Leipzig. E *Dôra*, nas duas noites em que foi exibido no horário nobre, ter superado em audiência o Canal 2, o mais popular da Suécia.

E isto nos traz a outra característica da trilogia e de seu epílogo: são produtos da solidariedade dos setores mais conscientes e importantes das cinematografias chilena e sueca com a nossa luta. A equipe de Cine Experimental que realizou *Não é Hora de Chorar* contava com dois dos mais destacados e experientes profissionais do Cinema Chileno, o diretor e montador Pedro Chaskel e o fotógrafo Héctor Ríos. O operador de som, então da nova geração, Leonardo Céspedes, também exilado na Suécia, trabalharia conosco em *Gregório* e *Dôra*. Eu e ele somos os únicos a estar nos três filmes.

Quem possibilitou a realização de *Gregório* e *Dôra* foram o diretor Lars Säfström e o fotógrafo Staffan Lindqvist, jovens, competentes e respeitados, sócios na produtora SLS film och videoproduktion, que abriram as portas da TV 1.

O exílio está na gênese e no desdobramento destas três películas. Na gênese, porque eu sou um dos setenta banidos de cuja trajetória elas recolhem fragmentos; e no desdobramento porque a História do Exílio é também a minha história e a da solidariedade dos cineastas livres e conscientes que as realizaram como iguais.

TATA AMARAL

Em 2005, logo após *Antônia*, meu terceiro longa-metragem, comecei a trabalhar sobre o que passei a chamar intimamente de “trilogia do passar o passado a limpo”, os filmes e série *O Rei do Carimã*, *Hoje* e *Trago Comigo*. Este movimento se iniciou por motivações pessoais mas logo adquiriu um caráter mais amplo. O roteirista Jean-Claude Bernardet foi convidado a participar do processo e passou a me provocar com a seguinte ideia: “Nós brasileiros temos dificuldades de lidar com nosso passado. Sempre escondemos nossas mazelas debaixo do tapete. Não conseguimos olhar para nossos horrores. Nunca identificamos, julgamos ou punimos aqueles que cometeram crimes contra humanidade.” De fato, desde o massacre da população indígena nos tempos coloniais, passando pela escravidão dos povos africanos, pelos porões

do Estado Novo e pela ditadura militar (1964 a 1985), acabamos por construir uma tradição de violação de direitos a qual nunca ousamos enfrentar e tratar de maneira radical e enquanto sociedade.

A pergunta que se seguiu às provocações de Jean-Claude foi: quais as soluções narrativas e dramatúrgicas que possam expressar esta relação problemática com nossa história? Nos filmes, trato de situações particulares de personagens inseridos neste contexto social e político. Suas trajetórias, de tão particulares, adquirem abrangência por tocarem em aspectos íntimos comum a todos. Acredito que, quanto mais particular formos, mais universal seremos na construção dos personagens. Desta maneira, o simples flashback não resolve os desafios da representação do passado das personagens, passado cuja memória social é difusa. Mais que isto, este passado sofre um esforço institucional para mantê-lo apagado.

O filme *Hoje*, baseado no livro *Prova Contrária* de Fernando Bonassi, se constrói sobre a situação criada pela Lei 9.140/93 que reconhecia como mortas “as pessoas que tenham participado, ou tenham sido acusadas de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 5 de outubro de 1988, e que, por este motivo, tenham sido detidas por agentes públicos, achando-se, deste então, desaparecidas, sem que delas haja notícias.”. A Lei prevê indenização aos familiares, com base no tempo que o desaparecido deixou de trabalhar e prover recursos. A história se passa em 1998. Vera, interpretada por Denise Fraga, recebe uma indenização pelo desaparecimento de seu marido, Luiz, interpretado por Cesar Troncoso. Com o dinheiro, compra um apartamento. Após mais de duas décadas de desaparecimento, Luiz teve sua morte decretada. Vera nunca teve o direito de enterrar seu morto, nem a realizar o luto por sua perda. Viveu anos buscando por ele. Como o estado brasileiro não reconhecia sua morte, ela permaneceu oficialmente casada. Não podia adquirir um carro pois precisaria da assinatura do marido, não poderia casar novamente, caso o quisesse, pois cometeria bigamia. Vera viveu décadas em estado de suspensão, numa espécie de limbo. O apartamento e o reconhecimento da morte de Luiz, representam sua libertação e a possibilidade de uma vida fundada em bases menos incertas. No dia de sua mudança, porém, Luiz volta e eles realizam um acerto de contas.

Como representar este encontro? Quantas coisas por esclarecer e contar! Como representar as lembranças difusas e incertas? A paródia, os relatos, os depoimentos, as projeções nas paredes do apartamento, a mudança de diafragma que transforma as janelas em tela. A cada cena, os cômodos se apresentam de maneira diferente: as caixas e móveis que vão sendo trazidos pelos carregadores, tornando o apartamento também ele um personagem da existência de Vera neste contexto de suspensão, definido por Jean-Claude Bernardet como “realidade movediça”. Estes foram os recursos mobilizados para contar esta história de amor, de perda e de esquecimento, num contexto de violação de direitos, de desejo da personagem em tocar a vida, vida esta que não pode avançar sem que o acerto com o passado ocorra. O apagamento é impossível e o passado assombra até hoje.

Já em *Trago Comigo* reflito sobre o fato do Brasil não ter resolvido a questão do desrespeito aos direitos humanos pela ditadura e sobre a dificuldade em superar os traumas dos torturados. Telmo, interpretado por Carlos Alberto Riccelli, perdeu sua memória durante as torturas sofridas nos anos 1970. Já com mais de 60 anos, percebe que não consegue mais viver sem se lembrar. Convoca um jovem elenco que improvisa cenas a partir de fiapos de memória através dos quais os estimula. As improvisações do jovem elenco funcionam como gatilho, e Telmo acaba por se lembrar daquilo que não conseguia se lembrar mas que nunca deveria ter se esquecido. A história se passa toda num teatro e Telmo precisa explicar ao jovem elenco, situações vividas por ele há poucas décadas mas cuja memória social e pública se perdeu. Novamente, trato da necessidade de resolver o passado para seguir em frente.

Aqui, mobilizei recursos distintos. As lembranças de Telmo são reveladas, não como um flashback mas como um flash forward: conhecemos as memórias de Telmo através das imagens da peça montada, ou seja o futuro, a elaboração que Telmo e o elenco fazem sobre a memória desvelada, traduzida em forma de arte, de teatro. Outro recurso narrativo foram os depoimentos de pessoas que viveram a época que Telmo se desdobra para comunicar ao jovem elenco. Este dispositivo se tornou necessário quando eu, ao entrevistar estas pessoas para dar carne e embasamento ao personagem, me dei conta do óbvio: apesar das centenas (ou milhares) de mortos e desaparecidos, algumas pessoas continuam vivas para contar a história. Eu precisava mostrar estas pessoas e sua

história. Assim, estes depoimentos são articulados com a ficção, de maneira a substituir certas explicações de contexto que Telmo faz aos atores. Finalmente, outro dispositivo mobilizado foi a tarja preta e a supressão do som quando os depoentes mencionam os nomes de seus torturadores. Esta foi a maneira que encontrei para contar para os espectadores que até hoje, pessoas nunca foram julgadas e punidas pelos crimes de tortura que cometeram. Vivemos sob uma espécie de censura.

O filme termina com um pequeno texto onde aponto o fato de que, após décadas de esforço, luta e governos democráticos, os arquivos militares, nunca foram abertos aos brasileiros. Com exceção de Carlos Alberto Brilhante Ustra, que foi reconhecido torturador pouco antes de morrer, nós nunca identificamos, julgamos ou punimos aqueles que cometeram crime de tortura, que é um crime de lesa humanidade e cuja pena é imprescritível.

Ano passado, conversando com uma cineasta francesa, ela me permitiu um insight: é como se os processos de Nuremberg nunca tivessem existido. Imaginem um bulevar Adolph Hitler atravessando Paris? Imaginem Hermann Göring, e todos os demais líderes nazistas, médicos, juristas e demais autoridades, recebendo pensão do estado alemão até hoje! Afinal, eles serviram ao estado.

A reflexão que quero compartilhar é que o fato de nunca termos punido os crimes de tortura, esta continua sendo praticada na sociedade brasileira. Não se trata do passado. Se trata do nosso presente. Enquanto não enfrentarmos nosso passado, ele continuará nos assombrando hoje.

Sobre os autores

Alexsandro de Sousa e Silva. Bacharel e Licenciado em História (USP). Mestre e doutorando em História Social (USP). Pesquisador das relações entre cinema e história na América Latina e das conexões políticas e culturais do subcontinente com a África. E-mail: alexsandro.ds@gmail.com

Annateresa Fabris. Professora Titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Historiadora, crítica de arte e curadora independente. Autora de diversas publicações sobre arte moderna e contemporânea. Realiza pesquisas sobre as relações entre fotografia e artes visuais, tendo publicado *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (2004), *Fotografia e arredores* (2009), *A vertigem do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011, v. 1; 2013, v. 2) e *A fotografia e a crise da modernidade* (2015). E-mail: neapolis@ig.com.br

Allysson Martins Professor no Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutorando e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com estágio doutoral em 2015 no Laboratoire Communication et Politique (LCP) du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), sob supervisão de Isabelle Veyrat-Masson. Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Integra o Grupo de Pesquisa em Jornalismo On-Line (GJOL) da UFBA e publicou os e-books *Crossmídia e Transmídia no Jornalismo* (2011) e *Afrodite no Ciberespaço* (2010), este uma co-organização. Interessa-se por temas como jornalismo, midiatização, webjornalismo, memória, história, narrativas jornalísticas, cibercultura e redes sociais. E-mail: allyssonviana@gmail.com

Ana Catarina Pereira. Docente na Universidade da Beira Interior e doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, recentemente publicada. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. É co-organizadora da obra *Geração*

Invisível: os novos cineastas portugueses (2013) e autora do *Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira* (2007). Já participou em diversas conferências em Portugal, Brasil, Argentina, Suécia, Inglaterra e Espanha, sendo também autora de vários artigos, com revisão por pares, em publicações académicas. As suas áreas de investigação são estudos feministas fílmicos, filosofia do cinema, cinema português e outras cinematografias minoritárias.

Ana Lígia Leite e Aguiar. Formada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia, com pós-doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia, tem experiência em Literatura Brasileira, Crítica Biográfica, Literatura Comparada e Estudos da Imagem. É Pesquisadora do PRONEC. Atualmente, trabalha com as fotografias do cineasta brasileiro Glauber Rocha e as dimensões da memória nacional acerca do golpe de 1964.

Ana Migowski. Doutoranda em Estudo da Cultura pela Justus Liebig Universität - Giessen, Alemanha, vinculada ao departamento de Sociologia Cultural e ao Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC). É bacharel em Comunicação Social - habilitação Comunicação Digital, pela Unisinos (2007/02). Em 2013 concluiu o mestrado no PPG em Comunicação e Informação da UFRGS. Tem experiência profissional em agências de comunicação digital e portais de notícias. Atuou nas áreas de planejamento e desenvolvimento de produtos digitais, desempenhando principalmente a função de arquiteta de informação. Memória cultural, design de interação e cibercultura são os principais temas de pesquisa E-mail: anamigo@gmail.com

André Bonsanto Dias. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Bolsista Capes. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (2012) e graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda e História pela Unicentro-PR. Foi analista de Pesquisa da Comissão Nacional da Verdade (2014) e Professor Colaborador no Departamento de Comunicação da UFPR (2012-2013). É

autor do livro *O presente da memória: usos do passado e as (re)construções de identidade da Folha de S. Paulo, entre o “golpe de 1964” e a “ditabranda”*. Seus objetos de pesquisa tem como foco as relações entre mídia e história/memória, mais especificamente imprensa escrita e a ditadura militar no Brasil. Email: andrebonsanto@gmail.com

Bárbara Framil. Graduanda de graduação do Curso Superior do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi bolsista de iniciação PIBIC/CNPq no projeto “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar”, coordenado pelo prof. Dr. Eduardo Morettin. Em 2016, ganhou o prêmio Nascente na área de audiovisual, com o projeto de curta-metragem *Anomalia*.

Bruno Gomes Guimarães. Doutorando em Estudos Estratégicos Internacionais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Relações Internacionais pelas Universitt Potsdam, Freie Universitt Berlin e Humboldt-Universitt zu Berlin. Bacharel em Relações Internacionais pela UFRGS. Pesquisador associado ao Instituto Sul-Americano de Política e Estratégia (ISAPE). Brasil. E-mail: bgguima@isape.com.br

Camila Moreira Cesar. Jornalista, doutoranda em Ciências da Informação e da Comunicação pela Université Sorbonne Nouvelle Paris III em cotutela com a UFRGS, Mestre em Informação e Comunicação pela Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Diretora de Cultura da Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na França (APEB-FR) e associada do ISAPE. França. E-mail: camilam.cesar@gmail.com

Cid Vasconcelos. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará (1994), mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2000) e doutorado em Sociologia pela mesma instituição (2007). Tem experiência na área de Sociologia e Comunicação Social, com ênfase principalmente nos seguintes temas: cinema, nao, melodrama, modernização e história social. Professor adjunto do Depto. de Comunicação

Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: nickmovie@hotmail.com

David William Foster. Ph.D., University of Washington, 1964. Foster is former Chair of the Department of Languages and Literatures and Regents' Professor of Spanish, and Women and Gender Studies at Arizona State University. His research interests focus on urban culture in Latin America, with emphasis on issues of gender construction and sexual identity. He has written extensively on Argentine narrative and theater, and Latin American cinematography. He has held teaching appointments in Argentina, Brazil, Chile, and Uruguay. E-mail: david.foster@asu.edu

Denize Correa Araujo. PhD – UCR- University of California, Riverside, USA; Pós-Doutorado – UAlg- Universidade do Algarve, Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens - Linha de Cinema e Audiovisual – UTP – Universidade Tuiuti do Paraná; Membro do Conselho Internacional, do PC e do SRC – IAMCR – International Association of Media and Communication Research; Líder do GP CIC-Comunicação, Imagem e Contemporaneidade-CNPq e do GT Imagens e Imaginários Midiáticos-Compós; Vice-Head do GT Visual Culture – IAMCR; Diretora do Clipagem- Centro de Cultura Contemporânea; Co-Curadora do FICBIC - Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba. Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE. denizearaujo@hotmail.com

Eduardo Morettin. Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP. É autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (SP, Alameda Editorial, 2012) e um dos organizadores de *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2ª ed., SP, Alameda Editorial, 2011), *História e Documentário* (RJ, FGV, 2012) e *Visualidades Hoje* (Salvador, Edufba, 2013). É um dos líderes do Grupo de Pesquisa CNPq *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* (site <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/>). É bolsista produtividade em pesquisa CNPq, nível 2. É editor, junto com Irene Machado, do periódico *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*. É

membro do Conselho da Cinemateca Brasileira desde 2007. Foi presidente da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) no biênio 2013 - 2015 e integrou a diretoria da ANPUH/SP entre 2000 e 2004 e da ANPUH entre 2007 e 2009.

Fernando Andacht. Possui graduação Licenciado em Letras - Universidad de la República (1978), Mestrado em Lingüística Geral, Ohio University, Athens, Ohio (1981) e Doutorado em Filosofia, Universidad de Bergen (1998), um título que foi reconhecido como equivalente a Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Atualmente é Professor Titular do Departamento de Teoría y Metodología, da Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República (Udelar), Montevideu, Uruguai. Ele é Professor Compartilhado na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Curitiba, Brasil. Ele é membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Contemporaneidade, inscrito no CNPq e pertencente à Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Também participa como Professor Associado no Doutorado em Semiótica da Universidad Nacional de Córdoba, Argentina e no Programa de Especialización en Semiótica y Análisis del Discurso, de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. E-mail: fernando.andacht@fic.edu.uy

Francisca Ferreira Michelin. Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. Possui mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993) e doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001). Estágio no Arquivo Fotográfico da Câmara de Lisboa (2009) em conservação de fotografia. É docente no Programa de Pós-Graduação (Mestrado/Doutorado) em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Participou das comissões que criaram os cursos de Bacharelado em Museologia (2006), Mestrado e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (2006), Curso de Conservação e Restauro (2008), todos da Universidade Federal de Pelotas. Coordenou o Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural

de 2006 a 2008. Orienta alunos em pesquisa nos níveis de graduação e pós-graduação desde 1996. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Patrimônio Cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, patrimônio cultural, memória social, gestão de acervos, conservação de fotografias, história da fotografia e acessibilidade em museus. Tutora do Grupo PET Conservação e Restauro. E-mail: fmichelon.ufpel@gmail.com

Francisco Mendes Miguez. Graduando no Curso Superior do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bolsista PIBIC/CNPq com o “Preenchendo vazios históricos: Um estudo da filmografia recente sobre a ditadura militar”, sob a orientação do prof. Dr. Eduardo Morettin. Tem experiência como ator em longa-metragens como, dentre outros, *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010). Em 2015 ganhou menção honrosa na área de artes visuais do projeto Nascente, promovido pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP com o vídeo-instalação *Ciclo do sono*. Em 2016, foi novamente premiado com o projeto *Apito do apito*.

Graça P. Corrêa. Ph.D. in Theatre & Film Studies from the Graduate Center of the City University of New York, and Master of Arts in Directing from Boston Emerson College, Corrêa currently investigates the Aesthetic-Theoretical Landscapes of the Gothic across diverse disciplines and media (theatre, architecture, fine arts, film, literature and ICT) at CFC-Universidade de Lisboa / CIAC-Universidade do Algarve, Portugal. E-mail: graca.p.correa@gmail.com

Irene Depetris Chauvin. Es graduada de la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires (2002) y doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell (2011). Es investigadora en el CONICET y miembro del Núcleo de estudios sobre la intimidad, los afectos y las emociones (FLACSO) y del Seminario sobre Género, Afectos y Política (FFyL, UBA). Ha publicado artículos sobre las relaciones entre juventud, cultura de mercado y afectividad en el cine y la narrativa del Cono Sur, sobre imaginarios geográficos y urbanos y sobre políticas de la memoria. Actualmente investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década. Email: ireni22@gmail.com

Irene Machado. Professora Livre Docente em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo onde atua como professora dos cursos de graduação na Escola de Comunicações e Artes e na pós-graduação no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, Brasil. Como Pesquisadora do CNPq (Produtividade em Pesquisa, PQ-1D) desenvolve pesquisas no campo da semiótica da comunicação na cultura. Atua como Editora Científica de *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*. Editou as revistas *E-Compós*, *Matrizes*, *Galáxia* e *Semeiosis*. E-mail: irenemac@uol.com.br

Juliano José de Araújo. Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, tendo realizado estágio de doutorado na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. É mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, onde se graduou em Comunicação Social/Jornalismo. É professor adjunto do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo do Campus de Vilhena da Universidade Federal de Rondônia. É líder do Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual. E-mail: araujojuliano@gmail.com

Júlio César Lobo. Autor do livro *Cinema e sociedade no Brasil: análise de mensagens* (EDUFBA, 2015) e dos ensaios “L’adolescente dans le cinema de fiction brésilien (1953-2014): un guide pour les étrangers”, *Cinémas d’Amérique Latine*, Paris, #23, 2015; “Comunicação, experiência e afeto no road-movie brasileiro *A busca* (2013), *E-compós*, Brasília, v.18, n.1, jan./abr.2015; “Na fronteira entre os gêneros: contribuições de *Bye, bye, Brasil* e *O caminho das nuvens para o road movie*”, *Alceu*, Rio de Janeiro, v.14, n. 28, jan./jun.2014; entre outros. É um dos autores dos livros *História e cinema* (organizado por Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Maria Helena Capelato e Elias Thomé Saliba; São Paulo: Alameda/USP, 2ª ed., 2011), *Estudos Socine de Cinema ano IV* (2003), (*América Latina: educação, espaços culturais e territorialidade* (Salvador: EDUNEB, 2003), *Mídia, cultura, comunicação 2* (São Paulo: Arte&Ciência, 2003), *Estudos Socine de Cinema ano III* (2003), *Estudos Socine de Cinema anos III* (2002), *O olhar estético na comunicação* (São Paulo: Compós/Vozes, 2000) e *Glauber, a conquista de um sonho: os anos verdes* (Belo Horizonte: Dimensão, 1995), entre outros. Doutor em Estética do

Audiovisual pela Universidade de São Paulo, com a tese *Rede de representações: configurações do correspondente estrangeiro em situações de comunicação intercultural no cinema internacional*, 1968-1988. Professor-titular aposentado do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: jclobo2000@yahoo.com.br

Marcelo de Mello Kanter Mestre em Estudos Estratégicos Internacionais pela UFRGS e Bacharel em Relações Internacionais pela mesma universidade. É associado fundador do Instituto Sul Americano de Política e Estratégia, instituição na qual exerce a função de Diretor Geral desde 2014. É parecerista na Revista *Perspectiva*. E-mail: mellokanter@gmail.com

Marco Roxo. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2007). Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e Vice-Coordenador do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense. Editor da revista *Contracampo*. Organizou as seguintes coletâneas: *História da Televisão no Brasil*, *Televisão*, *História e Gêneros* (junto com Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento) e *Intelectuais Partidos: Os Comunistas e as Mídias no Brasil*. Seus temas de pesquisa envolvem estudos históricos envolvendo as relações entre televisão, esportes e nacionalidade além com temas que atravessam a formação da cultura profissional entre os jornalistas no Brasil com o foco na questão da identidade e da autoridade jornalística. Email: marcos-roxo@uol.com.br

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. Atua como docente e pesquisadora na área de Patrimônio, principalmente nos seguintes temas: patrimônio industrial, patrimônio imaterial, políticas públicas de patrimônio, memória, museus. É docente no Programa de Pós-Graduação (Mestrado/Doutorado) em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Foi membro da comissão de implantação do Curso de Bacharelado em Museologia, atuando como Coordenadora desse curso entre 2006-2008. Presidente da Comissão de implantação do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens

Culturais Móveis. Foi pesquisadora do Inventário Nacional de Referências Culturais: Doce Pelotense, promovido pelo IPHAN, Monumenta e UNESCO. Coordenou, entre 2009-2012, o projeto CAFP-CAPES “Instituições, legislação, territórios e comunidades: perspectivas sobre o patrimônio material e imaterial no Brasil e Argentina”, envolvendo a UFPEL e a Universidade de Buenos Aires. Coordena, pelo lado brasileiro, o projeto de cooperação com o Laboratoire d’Anthropologie et de Psychologie Cognitives et Sociales, da Universidade de Nice, França, participando de projeto de investigação internacional sobre o Colostrum, financiado pela ANR (Agence Nationale de la Recherche) do governo francês e coordenado pelo antropólogo Joel Candau. Áreas de interesse: museus, regimes memoriais, patrimônio cultural, patrimônio industrial, políticas públicas de patrimônio e memória, Internacionalização. E-mail: leticiamazucchi@gmail.com

Mariarosaria Fabris. Pós-Doutora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* (1994) e *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura* (1996), coordenou a edição dos catálogos *Esplendor de Visconti* (2002) e *Roberto Rossellini: do cinema e da televisão* (2003) para o Centro Cultural São Paulo e a publicação de 5 volumes de *Estudos Socine de Cinema* (2003-2005; 2011). Textos de sua autoria foram publicados em vários periódicos e em publicações coletivas no Brasil e no exterior. E-mail: neapolis@bol.com.br

Mauricio Lissovsky. Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação, professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ, onde leciona Roteiro para Cinema e TV e Teoria Visual. Pesquisador do CNPq. Membro do *Advisory Board* do *Centre for Iberian and Latin-American Visual Studies* da Universidade de Londres, foi pesquisador visitante no Program of Latin-American Studies da Universidade de Princeton, em 2015. Como pesquisador, dedica-se aos Estudos Visuais, em particular à história e à teoria da fotografia. Entre seus livros sobre esse tema estão *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (1988), *A Máquina de Esperar* (2009), *Refúgio do Olhar* (2013) e *Pausas do Destino* (2014).

Mikela Fotiou. PhD in Film Studies from the University of Glasgow and her PhD thesis is entitled *The Cinematic Work of Nikos Nikolaidis and Female Representation*. Mikela co-organized the international conference *Contemporary Greek Film Cultures 2013* (London, 5-6 July 2013), she is a co-editor of a special issue of *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* stemming from the conference, and the curator of the following CGFC events (University of Washington, Seattle, May 2015). She is on the editorial board of *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* and she currently co-edits the volume *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present* (forthcoming, Peter Lang, spring 2016). E-mail: mikela.fotiou@gmail.com

Monica Martinez. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, tem pós-doutorado pela UMESP e estágio de pesquisa pós-doutoral junto ao departamento de Radio, Televisão e Cinema da Universidade do Texas. É docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), onde é colíder do Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (NAMI). É diretora científica da SBPJor (Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo), onde é colíder da Rede de Narrativas Midiáticas Contemporâneas, e coordenadora do GP de Teorias do Jornalismo da Intercom. Integra o Cisc (Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia) e, no exterior, a IAMCR (International Association for Media and Communication Research) e ICA (International Communication Association). E-mail: martinez.monica@uol.com.br

Mônica Mourão. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2004, pesquisa memória e ditadura militar brasileira desde então. Foi professora, em Fortaleza, nos cursos de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda da UFC e da Faculdade Cearense (FaC), entre 2009 e 2011. Em abril de 2016, concluiu o doutorado em Comunicação, também pela UFF, como bolsista Faperj Nota 10. Atualmente é professora de Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) do Rio de Janeiro.

Patrícia Machado. Doutora em Comunicação e Cultura ECO-UFRJ com passagem pela Université Sorbonne Paris 3 (bolsa CNPQ). Mestre em Comunicação Social (Cinema) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, especialista em roteiro de cinema pela Universidade Estácio de Sá (2007), graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1999). Participa, desde 2009, de grupos de pesquisa financiados pelo CNPQ. Publicou artigos e capítulos de livros sobre questões relativas ao documentário, à memórias, arquivos e ditadura. Email: patricia.furtado.machado@gmail.com

Paulo Celso da Silva. Doutor em Geografia Humana pela USP, tem pós-doutorado pela UERJ e estágio pós-doutoral pela Universitat de Barcelona. Professor titular da Universidade de Sorocaba, professor e coordenador do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura. E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br

Pedro Vinicius Asterito Lapera. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. Possui experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema e TV, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema brasileiro contemporâneo, teoria e história da cultura de massa, história do cinema brasileiro, cinema e ciências sociais, cinema e etnicidade. Contatos: pedro.lapera@bn.gov.br; plapera@gmail.com

Priscila Ferreira Perazzo. Doutora em História Social pela USP, professora da Escola de Comunicação e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), coordenadora do Laboratório Hipermídias/Memórias do ABC da USCS. Vice coordenadora do GT Memória nas mídias/Compós no período 2016-2017. Foi pesquisadora do PROIN/FFLCH/USP de 1997 a 2011.

Rafael Dornellas Feltrin. Graduando do Curso Superior do Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Durante a graduação participou, no âmbito de iniciação científica (com bolsa CNPq), do projeto de pesquisa “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime

militar”, coordenado pelo prof. Dr. Eduardo Morettin, realizando fortuna crítica, levantamento bibliográfico e escrevendo verbetes. Participou da 34ª e 35ª edições do festival Le Giornate del Cinema Muto, em Pordenone (Itália), como integrante do programa Collegium, para jovens pesquisadores de cinema.

Rafaella Lucia de Azevedo Bettamio. Doutoranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV-Rio e pesquisadora da Fundação Biblioteca Nacional. Possui experiência na área de História do Brasil, atuando principalmente em temas relacionados à história da ditadura civil-militar, tais como: a formação do aparato de segurança e o de informações, a violação aos direitos humanos perpetrada pelo Estado, as relações entre os Estados Unidos da América e o Brasil, a justiça transicional brasileira. Contatos: Rafaella Lucia de Azevedo Bettamio.bettamio@bn.gov.br; rafabettamio@gmail.com

Raquel Schefer. Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3 com uma tese sobre o cinema de Libertação e o cinema revolucionário moçambicano, Raquel Schefer é investigadora, professora assistente na Universidade de Grenoble, realizadora e programadora. Em 2008, publicou na Argentina o livro *El Autorretrato en el Documental*, resultante da sua tese de mestrado em Cinema Documental na Universidad del Cine. É co-editora da revista de cinema *La Furia Humana*. Publica regularmente em revistas académicas e de crítica cinematográfica. E-mail: raquelschefer@gmail.com

Ricardo Seça Salgado. Antropólogo e performer de formação. Investigador integrado do CRIA-UM, realiza um pós-doutoramento com bolsa da FCT, em Portugal. Doutorado em Antropologia da Educação (2012) no IUL-ISCTE (*Visiting Scholar* na NYU, 2009). A relação entre etnografia, performance, educação, política e o afeto constitui o seu campo de especialidade, enquadrado pela lente dos estudos de performance. É autor de vários textos para conferências, revistas especializadas, exposições, edições fotográficas, performances teatrais. Deu aulas na ESTAL e é cofundador do grupo de investigadores baldio | estudos de performance. Como performer tem

formação avançada em várias metodologias (método de Suzuki, Viewpoints, Actor-Studio, Comédia dell'Arte, Clown), tendo trabalhado em conjunto com vários artistas desde 1995. É diretor artístico do projecto BUH! onde realiza as suas performances interdisciplinares. E-mail: ricardoseica@gmail.com

Roberto Elísio dos Santos. Livre-docente em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e professor da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Também é vice-coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP desde 1999. É editor da revista *Nona Arte*, do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP. Pesquisa narrativas ficcionais midiáticas - histórias em quadrinhos, cinema e televisão. Formação: graduação em Jornalismo e Publicidade Propaganda (UMESP, 1980-1983), mestrado em Comunicação (UMESP, 1984-1988), doutorado em Comunicação (ECA-USP/CCA, 1994-1998), pós-doutorado em Comunicação (ECA-USP/CBD, 2004) e livre docência (ECA-USP/CJE, 2013). Foi docente da Unimep (1984-1988) e da UMESP (1985-1998). Foi professor dos cursos de especialização do Sepac (Serviço à Pastoral da Comunicação) de 1992 a 2005.

Rodrigo Lacerda. Nasceu em Coimbra em 1979. Estudou Cinema e Televisão na London Metropolitan University e National Film and Television School, no Reino Unido. Co-realizou, com a antropóloga Rita Alcaire, os documentários *Filhos do Tédio* (2006), *O Pessoal do Pico Toma Conta Disso* (2010), *Um Quarto no Éter* (2011), *Filarmónicas da Ilha Preta* (2011) e, em co-produção com a RTP, *Das 9 às 5* (2011). A título individual, realizou *Pelos Trilhos do Andarilho - Ao Encontro de Ernesto Veiga de Oliveira* (2010) e *Thierry* (2012). Trabalhou na área da pós-produção para cinema e publicidade no Reino Unido e Portugal e colabora regularmente com associações culturais relacionadas com as artes performativas e música. cursou o mestrado em Antropologia, especialização Culturas Visuais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e, actualmente, está a realizar o doutoramento em Antropologia na mesma faculdade sobre as relações entre património e cinema indígena no Brasil. E-mail: rodrigolacerda@me.com

Sérgio Bordalo e Sá. Tem uma licenciatura em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, um mestrado em *Film Studies* pela The University of Iowa e um doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente é bolseiro num projecto de investigação do Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em música e dança (INET-md), pólo da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, onde trabalha nas relações entre cinema e dança. Email: sergiobordalo@sapo.pt

Thomas J. Shalloe. Third year Ph.D. student in Latin American Literature and Cultural Studies in the School of International Letters and Cultures at Arizona State University where he also works as a Teaching Associate and Research Assistant. His professional research interests include photojournalism in Argentina during the dictatorship and re-democratization, Latin American film and literature with a focus on feminist, queer and gender issues. E-mail: tshalloe@asu.edu

Vinício de Araújo Barreto. Graduado em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo, com habilitação em Publicidade e Propaganda (1999-2003). Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília com a dissertação *Sentidos da narrativa cinematográfica na trilogia de Pablo Larraín* (2015). Especialista em regulação da atividade audiovisual na Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Email: vinicius_barreto@hotmail.com

Vitor Reia-Baptista. PhD em Comunicação e Educação *A Pedagogia dos Media – A Dimensão Pedagógica dos Media na Pedagogia da Comunicação: O caso do Cinema e das Linguagens Fílmicas*; Pós-Doutor; Coordenador na ESEC - Escola Superior de Educação e Comunicação da UAlg - Universidade do Algarve; Director do Departamento de Comunicação, Artes e Design (C.A.D.) da ESEC – UAlg; Coordenador do Núcleo de Estudos Fílmicos e de Comunicação do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação; Member of the Media Literacy Expert Group of the European Commission.

Coordenação de equipas nacionais em projectos internacionais na área da Literacia dos Media.

Wagner Pinheiro Pereira. Bacharel (1999) e Licenciado (2001) em História, Mestre (2003) e Doutor (2008) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), onde também realizou o Pós-Doutorado (2010). Atualmente é Professor de História das Américas e História do Audiovisual nos cursos de História e de Relações Internacionais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editor-Chefe da *Revista Poder & Cultura*. E-mail: wagnerpphistory@gmail.com

Ximena Triquell. Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Magister y Doctora (PhD) en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra. Profesora Titular de Cine y Narrativa y Prof. Adjunta de Semiótica en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigadora de CONICET. E-mail: xtriquell@gmail.com

CAPÍTULO 1

Revisitando ditaduras: memória, história e subjetividade

Revisiting dictatorships: memory, history and subjectivity

Denize Correa Araujo

Vitor Reia-Baptista

Resumo: Nossa proposta é enfatizar convergências em filmes que revisitam as ditaduras brasileira e portuguesa. Enfocamos subjetividades inerentes às representações, respaldados nos argumentos de Beatriz Sarlo, a relação entre história e memória segundo Jacques Le Goff, o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs e as considerações sobre memória, história e esquecimento de Paul Ricoeur. Nosso *corpus* inclui os filmes *Hoje*, de Tata Amaral (Brasil, 2011), *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha (Portugal, 1980) e *Repare Bem*, de Maria de Medeiros (Brasil/Portugal, 2012),

Palavras-chave: ditadura; representação; memória; história; subjetividade.

Abstract: Our proposal is to emphasize convergences in films that revisit Brazilian and Portuguese dictatorships. We point out subjectivities that belong to representations, based on Beatriz Sarlo's arguments, the relation between history and memory according to Jacques Le Goff, the concept of collective memory by Maurice Halbwachs and Paul Ricoeur's considerations about memory, history and oblivion. Our corpus includes the films *Hoje*, by Tata Amaral (Brasil, 2011), *Cerromaior*, by Luís Filipe Rocha (Portugal, 1980) and *Repare Bem*, by Maria de Medeiros (Brasil/Portugal, 2012),

Key words: dictatorship; representation; memory; history; subjectivity

CAPÍTULO 2

Cinema e Memória: revisitando as ditaduras militares latino-americanas da década de 1970 por meio de filmes protagonizados por crianças

Cinema and Memory: Revisiting the military dictatorships in Latin America in the 1970's through the movies starred by children

Priscila FerreriraPerazzo
Roberto Elísio dos Santos

Resumo: Esse texto analisa os filmes *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006), *Kamchatka* (Argentina, 2002), *Infância clandestina* (Argentina, 2011) e *Machuca* (Chile, 2004), todos narrados por meninos protagonistas que evocam suas memórias das ditaduras militares que tomaram o poder nos anos 1970. Tem como objetivo discutir as relações entre memória e subjetividades, traçando um elo entre ficção e memória dos afetos, sejam eles familiares ou românticos, e da política. Estuda essas produções cinematográficas contemporâneas latino-americanas a partir da construção da memória, dos silenciamentos e do esquecimento, sob os conceitos de memória do ressentimento e memória manipulada.

Palavras-Chave: cinema; memória; ditadura.

Abstract: This paper analysis films like *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006), *Kamchatka* (Argentina, 2002), *Infância clandestina* (Argentina, 2011) e *Machuca* (Chile, 2004), all of them narrated by young boys in protagonist roles who evoke memories of the military dictatorships that took power in the 1970. It aims to discuss the relationship between memory and subjectivity, drawing a link between fiction and memory affections, by their family ties or romance experiences, and politics. It studies these contemporary Latin American films from the construction of memory, silencing and forgetfulness, under the concepts of memory resentment and manipulated memory.

Key words: cinema; memory; dictatorship.

CAPÍTULO 3

A ditadura brasileira revisitada pela produção audiovisual de não-ficção do projeto Vídeo nas Aldeias: uma análise do documentário *De volta à terra boa* (2008), de Mari Corrêa e Vincent Carelli

Brazilian dictatorship revisited by the nonfiction audiovisual production of the Video in the Villages project: an analysis of the documentary *De volta à terra boa* (2008), by Mari Corrêa and Vincent Carelli

Juliano José de Araújo

Resumo: Este trabalho analisa o filme *De volta à terra boa* (2008), de Mari Corrêa e Vincent Carelli. Busca-se evidenciar a representação fílmica que esse documentário faz do período ditatorial brasileiro, destacando as principais atividades dos militares para ocupar a Amazônia e as consequências decorrentes, em particular, para os povos indígenas. Discute-se também as estratégias empregadas na construção de sua narrativa, tais como os testemunhos através de entrevistas e depoimentos, o uso de imagens de arquivo, o comentário em voz *over* etc. A análise revela o potencial dos recursos audiovisuais como processos discursivos alternativos à história oficial.

Palavras-chaves: Ditadura; documentário; Vídeo nas Aldeias; representação fílmica.

Abstract: This paper presents an analysis of the film *De volta à terra boa* (2008), by Mari Corrêa and Vincent Carelli. It aims at highlighting the filmic representation of Brazilian dictatorship brought up in this documentary, which focuses on the main activities carried out by the military during the occupation of the Amazon forest and their consequences, particularly for Indigenous peoples. It also discusses the narrative strategies employed, such as the testimonials and interviews, the use of archival footage, the voiceover commentary, etc. The analysis unveils the potential of the audiovisual resources as alternative discourse processes other than the official history.

Key words: Dictatorship; documentary; Video in the Villages; filmic representation.

CAPÍTULO 4

Flashes da resistência em ação: memórias sobre as lutas contra a ditadura civil-militar no cinema brasileiro contemporâneo

Resistance's flashes: memories of the clashes against the civil-military dictatorship in Brazilian contemporary cinema

Pedro Vinicius Asterito Lapera

Rafaella Lucia de Azevedo Ferreira Bettamio

Resumo: Tendo em vista o debate em torno das memórias dos militantes que resistiram á ditadura civil-militar difundidas pelas narrativas cinematográficas nos últimos dez anos, este artigo pretende analisar três filmes: *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005), *Hércules 56* (Sílvia Da-Rin, 2006) e *Em busca de Iara* (Flávio Frederico e Mariana Pamplona, 2014). A partir deles, abordaremos a seguinte questão: de que modos a memória coletiva sobre a repressão encampada pela ditadura civil-militar é interpelada por esses filmes?

Palavras-chave: memória; ditadura; movimentos de resistência.

Abstract: Following the debate about the memories of the militants who resisted civil-military dictatorship broadcasted through cinematographic narratives in the last ten years, this article aims to analyze three films: *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005), *Hércules 56* (Sílvia Da-Rin, 2006) and *Em busca de Iara* (Flávio Frederico e Mariana Pamplona, 2014). From them, we intend to approach the question: in which ways the collective memory about the repression embodied by civil-military dictatorship is addressed in those movies?

Key words: memory; dictatorship; resistance movements.

CAPÍTULO 5

Configuraciones de la violencia de estado en el cine argentino post-dictadura

Configurations of state violence in post-dictatorship Argentine cinema

Ximena Triquell

Resumen: El artículo aborda el análisis de un corpus de películas producidas entre 1984 y 2014 que refieren temáticamente al periodo de la última dictadura militar argentina ya sea que sitúen sus tramas en éste o que reflexionen desde el

presente sobre sus consecuencias. El análisis se centra en las condiciones bajo las cuáles las representaciones sobre los hechos acaecidos en ese periodo fueron producidas, puestas en circulación y aceptadas en determinado momento. Para ello proponemos poner en relación los films con sus condiciones de producción a fin de observar las modificaciones que se presentan en los textos a partir de los cambios en éstas.

Palabras claves: cine argentino; postdictadura argentina; dictadura militar

Abstract: The article deals with the analysis of a corpus of films produced between 1984 and 2014 that thematically refer to the period of the last military dictatorship in Argentina. The analysis focalizes on the conditions under which certain representations about the events at this period were produced, put into circulation and accepted in certain moments in history. In order to do so, we propose to establish a relation between the films and their conditions of production in order to observe modifications in the texts that might be refer to changes in these conditions.

Key words: Argentinian cinema; posdictatorship; military dictatorship

CAPÍTULO 6

Representações cinematográficas da ditadura militar argentina

Film representations of the military dictatorship in Argentina

Raquel Schefer

Resumo: O artigo propõe uma história das representações cinematográficas da ditadura militar argentina centrada nas dinâmicas formais e no processo de desestruturação e de estruturação das formas narrativas e estéticas. Através de um percurso entre o cinema militante, o cinema auto-referencial e o cinema analítico, examina um conjunto de filmes paradigmáticos do processo de formação e de transgressão do cânone cinematográfico de representação da história e da memória da ditadura. As noções de “forma-acontecimento” e de “filme-acontecimento” permitem rever a articulação entre a dimensão histórico-política e a dimensão estética do cinema à luz de

uma dupla “evenemencialidade”: uma “evenemencialidade” histórica e uma “evenemencialidade” estética.

Palavras-chave: cinema argentino; ditadura militar argentina; forma-acontecimento.

Abstract: This paper reads the history of the film representations of the military dictatorship in Argentina from the perspective of cinema’s formal dynamics, particularly the dialectic of structuration and destructure of narrative and aesthetic forms. Proposing a journey along militant cinema, self-referential cinema, and analytical cinema, the article examines a set of paradigmatic films with respect to canon formation and transgression. Through the notions of “form-event” and “film-event,” the paper reviews the links between the historic-political and the aesthetic dimensions of cinema in the light of a double “evenementality”: historical “evenementality” and aesthetic “evenementality”.

Key words: Argentine cinema; Argentina’s military dictatorship; form-event.

CAPÍTULO 7

Nuevas consideraciones sobre la narrativa en novela y cine de la dictadura argentina

New considerations on narrative in novels and film about the Argentine dictatorship

David William Foster

Abstract: This article revisits some of the fundamental works of cinematic and literary production concerning Argentina’s former dictatorship known as the Process for National Reorganization (1976-1983) and its consequential Dirty War. The political implications of the representation of torture and the theory of the “two evils” (the evil of state-lead terrorism versus Marxist guerrilla terrorist movements) in films such as *The Official Story* (1984) and *Garage Olimpo* (1999) as well as in a wide array of literary works are directly

related to a more global understanding of sociocultural issues and systematic government corruption from this time period up to and continuing in current-day Argentine politics.

Key words: politics; dictatorship; Argentina; Dirty War; torture.

Resumen: Este trabajo revisita algunas de las obras cinematográficas y literarias fundamentales sobre la última dictadura argentina conocida como el *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) y su Guerra Sucia consecuente. Las implicaciones políticas de la representación de la tortura y la teoría de “los dos males” (el mal del terrorismo de estado por un lado versus el mal del terrorismo de las guerrillas marxistas por el otro) en filmes como *La historia oficial* (1984) de Luis Puenzo y *Garage Olimpo* (1999) de marco Bechis y también en una variedad de obras literarias se relacionan con un entendimiento más global de problemas socioculturales y un sistema de corrupción gubernamental desde esta época hasta la actualidad en la política argentina.

Palabras clave: Política; Dictadura; Argentina; Guerra Sucia; Tortura.

CAPÍTULO 8

El documental *El Círculo* como epifanía icónico-indicial: una visión de la redención humana

The documentary *El Círculo* as an iconic-indexical epiphany of human redemption

Fernando Andacht

Resumo: Em contraste com a representação pormenorizada do horror baseada em testemunhos de sobreviventes do genocídio nazista da *Shoah* (1985, França), um clássico do gênero dedocumentário pós-Holocausto, *El Círculo* (2009, Uruguai) registra além dos vestígios de tortura no depoimento de seu protagonista, um refém da ditadura militar durante treze anos, sua própria redenção e a do Outro radical encarnado na pessoa de um de seus carcereiros. O texto propõe uma análise semiótica do relato fílmico híbrido cuja estrutura indicial oferece uma revelação ou epifania icônica ao espectador: a visão

luminosa da humanidade recuperada depois de uma agonia interminável.

Palavras chave: gênero documentário; análise semiótica; signo indicial; epifania icônica.

Abstract: In contrast with the detailed representation of horror based on testimonies of survivors of the Nazi genocide of *Shoah* (1985, France), a classic of the post-Holocaust documentary genre, *El Círculo* (2009, Uruguay) records not only the traces of torture in the testimony of its protagonist, a hostage of the military dictatorship, for thirteen years, but also his own redemption and that of the most radical Other, who is embodied by one of his guards. The text develops a semiotic analysis of the hybrid film narrative whose indexical structure offers the viewer an iconic revelation or epiphany: the luminous vision of humanity then recovered after an endless agony.

Key words: documentary genre; semiotic analysis; indexical sign; iconic epiphany.

CAPÍTULO 9

Alegoria, distanciamento e ironia: a produção de sentidos na trilogia de Pablo Larraín sobre a ditadura chilena

Allegory, distancing and irony: the meaning production processes in Pablo Larraín's trilogy on Chilean dictatorship

Vinícius de Araújo Barreto

Resumo: Trata-se de investigar as diferentes estratégias de produção de sentidos nos filmes da trilogia da ditadura, do diretor chileno Pablo Larraín: *Tony Manero* (Tony Manero, 2008), *Post mortem* (Post Mortem, 2010) e *No* (No, 2012). Pelo método da análise fílmica, podemos apontar a dominância da alegoria, do distanciamento e da ironia, respectivamente, em cada um dos filmes. Conclui-se, por meio desse percurso signifiicante, que a relação entre os fatos históricos e sua representação pelo cinema é modulada de diferentes maneiras em cada um dos filmes. Progressivamente, há uma abertura para o papel interpretante do espectador e um rebaixamento do autor enquanto doador pleno de sentidos.

Palavras-chave: cinema; representação; ditadura; autoria; espectadorialidade.

Abstract: This article aims to investigate the different strategies of meaning production in the films of dictatorship's trilogy, by Chilean director Pablo Larraín: *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) and *No* (2012). By the method of film analysis, we can point to the dominance of allegory, distanciation and irony, respectively, in each of the films. It follows, from this journey of signification, that the relationship between the historical facts and their representation, by cinema language, is modulated in different ways in each film. Increasingly, there is an opening for the interpretative role of the spectator and a downgrade of the author as a complete donor of meanings.

Key words: cinema; representation; dictatorship; authorship; spectatorship.

CAPÍTULO 10

Memórias da ditadura chilena no filme brasileiro *A cor do seu destino* (1986)

Memories of the Chilean dictatorship in the Brazilian film *A cor do seu destino* (1986)

Júlio César Lobo

Resumo: O objetivo desse artigo é analisar o filme de ficção *A cor do seu destino* (1986), destacando os modos pelos quais ele dramatiza as consequências da implantação da ditadura chilena na formação de um adolescente, vivendo no Rio de Janeiro. Nesse sentido, buscamos evidenciar como a sua dramaturgia internaliza elementos fundamentais da Psicologia da adolescência e da Psicanálise ao passo em que ele mostra o gradativo processo de conscientização política do protagonista. A disposição dessa narrativa, com acessos intermitentes a fatos da memória dele, tornou pertinente o destaque para a análise das funções dramáticas do *flashback*. Busca-se nessa proposta a articulação de uma análise fílmica (*mise-en-scène*, montagem, edição, direção de fotografia, trilha sonora etc.) associada à ênfase na discussão contextualizada do seu “conteúdo” (enredo). Busca-se, enfim, a articulação de uma análise fílmica associada à ênfase na discussão contextualizada do seu enredo. A justificativa principal para o enfoque proposto deve-se ao fato

de que se trata de pura ficção - e não uma adaptação de memórias ou de livro-reportagem. Sendo assim, achamos mais pertinente analisar a estruturação de seu roteiro a partir de aspectos específicos da construção de sua personagem principal mais do que na busca de correspondências pontuais ficção *versus* realidade imediata.

Palavras-chave: cinema e política; adolescência e cinema; Brasil e Chile; ditadura e redemocratização; Jorge Duran.

Abstracts: The aim of this paper is to analyze the fiction film *The color of destiny* (BR, 1986), highlighting the ways in which it dramatizes the consequences of the implementation of the Chilean dictatorship in the formation of a teenager, living in Rio de Janeiro (Brazil). In this sense, we seek to demonstrate how its dramaturgy internalizes key elements of psychoanalysis and adolescent psychology while it shows the gradual awareness process of the protagonist. The provision of this narrative, with intermittent access to facts of his memory, became the highlight relevant to the analysis of the dramatic features of flashback. Our final search is the articulation of a filmic analysis associated with emphasis on contextualized discussion of its plot. Search up this proposal the articulation of a film analysis (mise-en-scène, montage, editing, cinematography, original soundtrack, etc.) associated with emphasis on contextualized discussion of their “content” (plot). The main justification for the proposed approach is due to the fact that it is pure fiction - and not an adaptation of memories or book-report. Thus, we find it relevant to analyze the structure of movie’s script from specific aspects of building its main character more than the search for specific matches fiction versus immediate reality.

Key words: cinema and politics; adolescence in the movies; Brazil and Chile; dictatorship and redemocratization; Jorge Duran.

CAPÍTULO 11

A Longa Noite do Medo e do Esquecimento

The Long Night of the Fear and Oblivion

Cid Vasconcelos

Resumo: Pretende-se analisar o filme *La Lunga Notte del 43'* (A Noite do Massacre, 1960), de Florestano Vancini enquanto um dos expoentes de um segundo ciclo de produções que se detém sobre o regime fascista na Itália. Produzido em um dos momentos em que houve maior quantidade de títulos na cinematografia do país ambientados no período, o filme é um dos primeiros a ter como foco ações criminosas perpetradas exclusivamente pelos próprios fascistas italianos, sendo uma adaptação do conto *La Notte del 43'*, de Giorgio Bassani, publicada em meados dos anos 50 em seu *Cinque Storie Ferraresi*.

Palavras-chave: Florestano Vancini; Cinema Italiano; Fascismo.

Abstract: It is intended to analyze *La Lunga Notte de 43'* (The Long Night of 43', 1960) by Florestano Vancini. Vancini was one of the most detached filmmakers that made part in a Italian's second wave of films that approaches Fascism. The movie is one of the first to highlights the theme of Italian fascists criminal responsibilities during the Second World War and is an adaptation of a short-story by Giorgio Bassani, originally published in mid-1950s.

Key words: Florestano Vancini; Italian Cinema; fascism.

CAPÍTULO 12

As relações de gênero nas representações cinematográficas das ditaduras: estudo do filme *Pa Negre*

Gender relations in dictatorships film representations: a study of *Pa Negre* movie

Monica Martinez e Paulo Celso da Silva

Resumo: Este estudo tem como objetivo investigar as representações midiáticas da ditadura Espanhola, no contexto dos estudos de gênero, por meio do filme *Pa Negre*, do diretor Agustí Villaronga (Espanha, 2010). O estudo busca estabelecer categorias que permitam a tentativa da identificação no filme da representação da ditadura espanhola imposta no final da década de 1930 (1939 e 1976) por Francisco Franco (1936-1975), com ênfase no aspecto feminino, em suas mediações com as esferas do indivíduo, da família e da comunidade.

Palavras-chave: ditadura; cinema; Guerra Civil Espanhola; gêneros, *Pa Negre*.

Abstract: This study aims to investigate the media representations of the Spanish dictatorship in gender studies of context through the film *Pa Negre*, director Agusti Villaronga (Spain, 2010). The study intends to establish categories that allow attempting identification in the film's representation of the Spanish dictatorship imposed in the late 1930 (1939 and 1976) by Francisco Franco (1936-1975), with emphasis on the feminine aspect in its mediations with spheres of individual, family and community.

Key words: Dictatorship; cinema; Spanish Civil War; genres, *Pa Negre*.

CAPÍTULO 13

Ditaduras africanas na mídia ocidental: um estudo de caso sobre *O último rei da Escócia*

African dictatorships in Western media: a case study of *The Last King of Scotland*

Bruno Gomes Guimarães

Camila Moreira Cesar

Marcelo de Mello Kanter

Resumo: Este capítulo examina a representação do governo de Idi Amin em Uganda entre 1971 e 1979 no filme *O Último Rei da Escócia*. Demonstramos que a abordagem simplista do filme para com a história ugandense perpetua visões preconcebidas sobre países africanos e seus líderes (ditadores ou não). Essa abordagem é contrastada com estudos acadêmicos a respeito da ditadura de Amin. *O Último Rei da Escócia* acaba perpetuando clichês e preconceitos sobre Uganda ao oferecer um protagonista ocidental e suas visões, as quais cativam a audiência. Isso acontece especialmente através da negação de uma lógica para as ações de Amin e através da não representação do apoio estrangeiro à ditadura no país. Portanto, o filme é representativo da parcialidade da grande mídia, pois acaba consolidando visões simplistas e imagens afropessimistas de Uganda e do continente africano como um todo.

Palavras-chave: Idi Amin; Uganda; *O Último Rei da Escócia*; Afropessimismo.

Abstract: This chapter examines the depiction of Idi Amin's government as President of Uganda between 1971 and 1979, in the film *The Last King of Scotland*. We demonstrate that the simplistic approach of the movie towards Ugandan history perpetuates prejudiced views of African countries and their leaders — dictators or not. This approach to the Ugandan history is contrasted to the scholarly understanding of Amin's dictatorship. The Last King of Scotland ends up perpetuating clichés and prejudices concerning Uganda by providing the audience with a Western protagonist and his views, which resonate with it. This happens especially through the denial of a rationale to the actions carried out by Amin and through the non-portrayal of foreign support to the dictatorship. Therefore, the film is representative of the mass media's bias, because it ends up consolidating a simplistic view and Afro-pessimistic images about Uganda and Africa as a whole.

Key words: Idi Amin; Uganda; The Last King of Scotland; Afro-pessimism.

CAPÍTULO 14

“O Hitler africano”: o regime autoritário de Idi Amin Dada no cinema

“The African Hitler”: the authoritarian regime of Idi Amin Dada in cinema

Wagner Pinheiro Pereira

Resumo: O artigo realiza um estudo das representações históricas da ditadura do General Idi Amin Dada (1971-1979) através da análise da produção cinematográfica *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (*Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, dir. Barbet Schroeder, 1974), considerada uma das mais representativas do papel do cinema na construção de uma história e de uma memória da Uganda de Idi Amin Dada no cenário mundial durante a época da ditadura africana.

Palavras-chave: Idi Amin Dada; Uganda; África.

Abstract: The article presents a study of the historical representations of

General Idi Amin Dada's dictatorship (1971-1979) through the analysis of the film production *General Idi Amin Dada: A Self Portrait* (*Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, dir: Barbet Schroeder, 1974), considered one of the most representatives of cinema's role in building a history and a memory of Idi Amin Dada's Uganda in worldwide context during the time of African dictatorship.

Key words: Idi Amin Dada; Uganda; Africa.

CAPÍTULO 15

Monumentos à Deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964

Loosen Monuments: images and memory in the 50th Anniversary of the Brazilian Dictatorship

Mauricio Lissovsky

Ana Lígia Leite e Aguiar

Resumo: Em 2014, o Brasil esteve às voltas com duas efemérides: a Copa do Mundo e o cinquentenário do golpe militar. A realização da primeira supunha a construção ou reforma de várias arenas esportivas; a celebração do segundo, por sua vez, a construção de memoriais e monumentos em homenagem às vítimas da ditadura. Os estádios ficaram prontos e funcionaram bastante bem, a despeito das previsões pessimistas e dos protestos esporádicos contra os gastos excessivos. Já os memoriais, museus e monumentos planejados não viram a luz do dia. O objetivo deste ensaio é compreender as razões que levaram ao fracasso dessas iniciativas, considerando não apenas os limites de ordem política e cultural que se impuseram desde a Lei da Anistia em 1979, mas, principalmente, as incertezas em torno das imagens que melhor sintetizassem a experiência daqueles anos.

Palavras-chave: Brasil; ditadura military; monumentos; fotografia; memórias pactuadas.

Abstract: In contrast to other South American countries, there have been very few initiatives to build a public memory in the form of memorials and museums about the Brazilian military dictatorship. Only recently, when the

National Truth Commission was set up in 2012, debates on the importance of memory re-emerged, including a significant increase in the number of proposals to construct memorials of national importance, taking as their point of reference the coup in which the military seized power 50 years ago. This text focuses on five case studies (projected monuments, photographs and memorials) in order to comprehend how public memory consolidates when the monuments are loosen.

Key words: Brazil; dictatorship; monuments; photography; transitional memories.

CAPÍTULO 16

Ditadura militar brasileira e novas formas cartográficas: memórias coletivas e mapas digitais colaborativos

New cartographic forms of the Brazilian Military Dictatorship: collective memories and collaborative digital maps

Allysson Martins

Ana Migowski

Resumo: A atual busca, *on e offline*, pela ressignificação de lugares de memória relativos ao período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) motiva nossa investigação. Dois mapas colaborativos digitais, que ilustram práticas memoriais coletivas, foram selecionados como estudos de caso. A descrição e análise dos projetos a partir dos conceitos de espaço, tempo, silenciamento e participação indicam que a) há um movimento pela visibilização de memórias silenciadas e postas em segundo plano no espaço urbano; b) as cartografias carregam sentidos relacionados à intencionalidade de produtores e participantes; c) a legitimação dos dados é trabalhada através de links para outros sites jornalísticos e de referência, além de depoimentos; e d) prevalece a apresentação de memórias de algumas regiões brasileiras. Esse fenômeno cultural reflete, portanto, formas de elaboração de memórias coletivas potencializadas pelos meios digitais de comunicação.

Palavra chave: mapas digitais colaborativos; memórias coletivas; Ditadura Militar; Internet.

Abstract: The current quest for resignification of sites of memory, referring to the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985), motivates this investigation. Two collaborative digital maps that illustrate collective memorial practices have been selected as case studies. The description and analysis of these projects, based on concepts such as space, time, silencing and participation indicate that: a) there is a movement drawing attention to silenced memories that are left aside within the urban space; b) the cartographies carry on meanings related to the intentionalities of their producers and participants; c) in order to foster legitimacy, links to news and other important websites, as well as testimonies are used; and d) predominate the presentation of memories of certain Brazilian states. The cultural phenomenon indicates, therefore, ways of elaborating collective memories supported by digital media.

Key words: collaborative digital maps; collective memories; military dictatorship; Internet.

CAPÍTULO 17

De jornalista a ícone da democracia: os 40 anos da morte de Vladimir Herzog, entre a memória e a história.

Journalist and icon of democracy: the 40th anniversary of the death of Vladimir Herzog, between the memory and the history

André Bonsanto Dias

Marco Roxo

Resumo: Disputas e divergências marcaram a “resistência democrática” e o papel de determinados “empreendedores de memória” na cristalização e propagação de uma teia discursiva que produziu símbolos desse processo. Assim, analisaremos como essa teia reverberou na campanha “Vladimir Herzog 40 anos: de jornalista a ícone da democracia”, protagonizada pelo Instituto Vladimir Herzog, em outubro de 2015. O nosso argumento é que o mito Herzog foi fundamental para legitimar a autoridade destes empreendedores e consagrar a eles um lugar de distinção na história política e do jornalismo.

Palavras-chave: Vladimir Herzog; jornalismo; memória.

Abstract: Disputes and differences marked the “democratic resistance” and the role of certain “memory entrepreneurs” in crystallization and spread a discursive web that produced symbols of this process. Thus, we will analyze how this web reverberated in the campaign “Vladimir Herzog 40 years: journalist the icon of democracy”, carried out by the Institute Vladimir Herzog in October 2015. Our argument is that the myth Herzog was crucial to legitimize the authority of entrepreneurs and consecrate them a place of distinction in the political history and journalism.

Key words: Vladimir Herzog; journalism; memory.

CAPÍTULO 18

O Teatro da Memória da Morte no Funeral do Ditador António de Oliveira Salazar

The Theatre of Memory of Death at the Funeral of the Dictator António de Oliveira Salazar

Rodrigo Lacerda

Resumo: Nas sociedades contemporâneas, a morte é um assunto privado e essencialmente relevante para a família e amigos mais próximos. Contudo, o falecimento de pessoas consideradas simbolicamente importantes pelo Estado, população e media, tendem a transformar-se em eventos mediáticos, saturados em imagens. Neste texto analisa-se as representações visuais produzidas pela imprensa e televisão do funeral de António de Oliveira Salazar, Presidente do Conselho de Ministros do Estado Novo português, com o intuito de reflectir sobre a imagem poliédrica construída pelo ditador e outros agentes sociais, as limitadas possibilidades de liminaridade do ritual e a realidade social, política e mediática de Portugal em 1970.

Palavras-chave: Salazar; morte; memória

Abstract: In contemporary societies, death is a private matter that usually concerns family and close friends. However, the departure of a person considered symbolically important by the state, the general population and its

media tends to turn into a media event, saturated with images. In this text, we analyse the visual representations produced by the press and television about the funeral of António de Oliveira Salazar, Prime Minister of the Portuguese Estado Novo, in order to reflect about the polyedric image produced by the dictator and other social agents, the limited possibilities of liminality of the ritual and the social, political and media reality of Portugal in 1970.

Key words: Salazar; death; memory

CAPÍTULO 19

A propaganda e o universo autoral: A influência de Riefenstahl e Eisenstein em Lopes Ribeiro

Propaganda and the world of the auteur: The influence of Riefenstahl and Eisenstein in Lopes Ribeiro's films

Sérgio Bordalo e Sá

Resumo: Este texto propõe-se verificar em que grau é que a *mise-en-scène* em regimes totalitários pode ser um modo de expressão autoral ou apenas um meio de propaganda ideológica. Debruçar-nos-emos sobre filmes de Leni Riefenstahl e Sergei Eisenstein, que não só foram um importante instrumento de comunicação em regimes ideologicamente opostos, como também influenciaram fortemente António Lopes Ribeiro, o cineasta mais representativo do Estado Novo, tanto no modo de filmar como na construção da *mise-en-scène* de algumas cenas, proporcionando-lhe conteúdos visuais e ideológicos.

Palavras-chave: Estado Novo; fascismo; ditadura; totalitarismo; cinema de propaganda.

Abstract: The purpose of this text is to try to verify to what extent *mise en scène* can express, in the context of totalitarian regimes, the view of an auteur or just serve as a means for ideological propaganda. We will focus on films by Leni Riefenstahl and Sergei M. Eisenstein, which were an important communication tool in totally different ideological regimes. Moreover,

they also strongly inspired António Lopes Ribeiro, the most representative filmmaker of Portugal's 'Estado Novo', both in the way of filming and in the mise-en-scène construction, providing him visual and ideological content.

Key words: Estado Novo; fascism; dictatorship; totalitarianism; propaganda cinema.

CAPÍTULO 20

As representações da ausência: o complexo diálogo entre fotografia e memória

Representations of absence: a complex dialogue between photography and memory

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira

Francisca Ferreira Michelin

Resumo: Nesse artigo buscamos refletir sobre memória, imagem e presentificação a partir das séries *Ausencias* e *Distancias* do fotógrafo argentino Gustavo Germano, que constituem duas exposições itinerantes, produzidas respectivamente em 2007 e 2014 e que circulam por diversos países, desde então. Na análise foram considerados três aspectos estruturantes: a condição documental da fotografia, o processo de musealização do documento uma vez exposto e a reelaboração da ausência/presença, dicotomia expressa nos dípticos da obra de Gustavo Germano. Para a análise o conceito de memória, em suas diferentes abordagens, foi estruturante pois nos possibilitou pensar a imagem fotográfica atravessada por diferentes olhares e sentidos, remetendo a uma ideia de compartilhamento do passado. A noção de memória multidirecional de Michael Rothberg nos parece ser, frente ao objeto de análise, a mais apropriada por permite aborda-la como um processo de negociações, cruzamentos, trocas e dinâmicas de transferência que ocorrem durante o ato de recordação.

Palavras-chave: fotografia; memória; séries fotográficas *Ausencias* e *Distancias*.

Abstract: This article seeks to reflect on memory, image, and representation through the *Ausencias* e *Distancias* photography series of Argentine

photographer Gustavo Germano, composed of two touring exhibits, one produced in 2007 and the other in 2014, that have toured in various countries since their creation. Three structural aspects were considered in the analysis in this article: the documentary condition of photography, the musealization of a photographic document once it is exhibited, and the re-elaboration of absence/presence, the dichotomy expressed in the diptychs of Germano. In this analysis the concept of memory, in its different perspectives, is fundamental because it enables the reader to conceive of the photographic image as composed of intersecting meanings and points of view, leading to an idea of a sharing the past. The concept of multidirectional memory of Michael Rothberg seems to be, in the case of this particular object of analysis, the most appropriate concept to apply because it allows for negotiations, intersections, interchanges, and transference that occur during the act of remembering.

Key words: photography; memory; photographic series *Ausencias and Distancias*.

CAPÍTULO 21

Landscapes of Dictatorship in Film: Three Aesthetic and Emotional Modes

Paisagens da Ditadura no Cinema: Três Modos Estéticos e Emocionais

Graça P. Corrêa

Resumo: Tendo como perspectivas de análise a teoria da emoção e estudos da filosofia no cinema (Deleuze, Carroll), este artigo compara três paisagens fílmicas da ditadura: O Testamento do Dr. Mabuse de Fritz Lang (1933), A Espinha do Diabo de Guillermo del Toro (2001), e A Festa do Bode de Luis Llosa (2005), revelando como através de modos estéticos distintos—Expressionismo Noir (Lang), Realismo Psicológico (Llosa) e Goticismo (del Toro)—os três filmes revelam uma ética semelhante, de resistência e insurgência, aos regimes de opressão a que se reportam.

Palavras-chave: teoria da emoção no cinema; estética em cinema; filosofia no cinema; cinema gótico; géneros cinematográficos.

Abstract: Drawing on philosophy in film and emotional engagement theory, this article compares three different sensory landscapes of dictatorship in film: Fritz Lang's *The Testament of Dr. Mabuse* (1933), Guillermo del Toro's *The Devil's Backbone* (2001), and Luis Llosa's *The Feast of the Goat* (2005). Although the three films deploy diverse aesthetic modes—Expressionism-Noir (Lang), Psychological-Realism (Llosa), and Gothic (del Toro)—they mutually reveal the existence of an ethics of resistance and insurgency during historical periods of oppressive rule.

Key words: emotional theory in film; aesthetic modes in film; philosophy in film; gothic film; film genre.

CAPÍTULO 22

Geografia de encontros: histórias que se cruzam em *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002)

Geography of meetings: Stories that intersect in *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002)

Ana Catarina Pereira

Resumo: *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) é um filme dentro de um filme, questionador das dúbias fronteiras entre ficção e documentário. As personagens principais são jovens que, frente a uma câmara, narram as suas biografias: nascidos em Portugal, não são portugueses; nunca tendo estado em África, reconhecem que o Continente Negro faz parte da sua identidade. Na análise que propomos, teremos em conta este último conceito, trabalhado em autores como Amartya Sen, Joël Candau, Jacques Rancière ou Carl Gustav Jung. Com uma base teórica essencialmente filosófica e sociológica, analisaremos os temas políticos da obra em diálogo com os elementos fílmicos da sua composição.

Palavras-chave: lusoafricanos; identidade; indefinição.

Abstract: *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) is a film within a film, questioning the dubious boundaries between fiction and documentary. The main characters are young people who, facing a camera,

narrate their biographies: born in Portugal, they're not Portuguese; never having been in Africa, they recognize the Black Continent as part of their identity. In the analysis proposed, we will consider the latter concept, worked on authors such as Amartya Sen, Joël Candau, Jacques Rancière or Carl Gustav Jung. In a theoretical basis mainly philosophical and sociological, we will analyse the political issues of the work in dialogue with the filmic elements of its composition.

Key words: luso-african; identity; blurring.

CAPÍTULO 23

Geografías espectrales. Memoria y cartografías afectivas en dos documentales de Patricio Guzmán

Spectral Geographies. Memory and Affective Mapping in Patricio Guzmán's documentaries

Irene Depetris Chauvin

Resúmen: Considerando los vínculos entre memoria, materialidad y espectralidad este artículo examina los modos en que los documentales chilenos *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015) dan cuenta de las prácticas represivas centradas en el desierto de Atacama y de los “vuelos de la muerte” sobre el océano Pacífico, dos estrategias utilizadas por la dictadura de Augusto Pinochet para “desechar” disidentes y “ahogar” la verdad. Al insistir en aquello que, pese a todo, “queda” de los desaparecidos, los documentales de Patricio Guzmán trabajan sobre la “espectralidad”, lo que permite comprender de modo alternativo cómo los espacios, y las prácticas realizadas en ellos, son disruptivos de ideas convencionales de presencia y ausencia e instalan una tensión que habla del potencial de las imágenes para afectarnos y de las prácticas estéticas para articular formas de “estar juntos” en la pérdida. Así, atendiendo a restos y a espacios, los documentales funcionan como “cartografías afectivas”: cifran en el desierto y en el océano, como territorios históricos, recursos y significantes en disputa, geografías que liberan la pérdida de la economía de lo familiar y elaboran discursos de memoria que interrogan a la sociedad en su conjunto.

Palabras clave: Dictadura chilena; memoria; cartografias afectivas

Abstract: Considering the connections between memory, materiality and spectrality, this article examines the ways in which *Chilean documentaries Nostalgia for the Light* (2010) and *The Pearl Button* (2015) give an account of the “death flights” over the Pacific ocean and of repressive practices in the Atacama Desert, two spaces used by Augusto Pinochet’s dictatorship to “discard” dissidents. By insisting in what, despite everything, “remains” of the missing people, Patricio Guzmán’s documentaries deal with “spectrality”, allowing us to alternatively understand how certain spaces and practices undermine conventional ideas of presence and absence while introducing tension that tells of the potentiality of images and aesthetic to affect and articulate new ways of “being together” after a loss. In this vein, Guzmán’s documentaries function as a work of “affective mapping”: the desert and the ocean, as historical territories, are reconfigured in a new geography that release loss of the economy of the familiar and elaborate discourses of memory that interrogates society as a whole.

Key words: Chilean dictatorship; memory; affective mapping.

CAPÍTULO 24

Chile (11/9/1973 – ...): a persistência da memória

Chile (1973/9/11 – ...): the persistence of memory

Annateresa Fabris

Mariarosaria Fabris

Resumo: Este ensaio tem por objetivo analisar o diálogo entre meios audiovisuais e trabalhos artísticos que se dedicaram a refletir sobre a presença da memória dos acontecimentos desencadeados pelo golpe de setembro de 1973 no Chile. Não se buscou fazer um levantamento exaustivo das obras relativas ao tema, mas aproximar as que permitissem uma correspondência mais instigante sobre as questões abordadas.

Palavras-chave: Chile; memória; arte

Abstract: This essay aims to analyze the dialogue between audiovisual media and works of art that reflected about the presence of a memory of the events broken out by the coup d'état of September 1973 in Chile. Instead of an exhaustive survey of works pertinent to the subject we choose to bring near those allowing a more stimulant correspondence about the theme.

Key words: Chile; memory; art

CAPÍTULO 25

Imprisoned Euridice/Enslaved Greece: Dictatorship as an Allegory in *Euridice BA 2037*

Euridice Aprisionada /Grécia Escravizada: Ditadura como Alegoria em *Eurídice BA 2037*

Mikela Fotiou

Resumo: Este artigo examina como o cineasta grego Nikos Nikolaidis retrata a Junta Militar Grega, de 1967 a 1974, em seu filme *Eurídice BA 2037* (1975), realizado durante o período da ditadura. Devido à rígida censura, o filme somente entrou em circulação depois da queda da Junta. No filme, Nikolaidis adapta o mito de Orfeu, apresentando-o através do ponto de vista de Eurídice e criando uma alegoria para a Junta Militar. De acordo com Nikolaidis, em *Eurídice BA 2037* “a história é escrita para ironizar a história” (Nikolaidis, 2003). Através da adaptação do mito de Orfeu, Nikolaidis iguala a ditadura ao submundo mitológico, associando fascismo e Inferno. Ditadura e submundo são sugeridos pelos elementos de som e *mise en scène*, e Eurídice se torna a face da Grécia escravizada.

Palavras-chave: Grécia; mitologia; alegoria.

Abstract: This article examines how Greek filmmaker Nikos Nikolaidis depicts the Greek Military Junta of 1967-1974 in his *Euridice BA 2037* (1975), filmed during the Military Junta. Due to the harsh censorship, the film was finally

circulated after the fall of the Junta. In the film, Nikolaidis adapts the Orphic myth, presents it through Euridice's point-of-view and creates an allegory for the Military Junta. According to Nikolaidis, in Euridice BA 2037 'the history is written to mock the history' (Nikolaidis 2003). Through the adaptation of the Orphic myth, Nikolaidis equates dictatorship with the mythological underworld and implies that fascism is worse than Hell. Dictatorship and the underworld are suggested by the film's mise-en-scène and sound elements, and Euridice ultimately becomes the face of enslaved Greece.

Key Words: Greece; mythology; allegory.

CAPÍTULO 26

Resistência como marginalidade descentrada e o filme etnográfico como escrita performativa entre o arquivo e o repertório [Sobre o filme *Estado de Excepção*. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)]

Resistance as de-centered marginality and the ethnographic film as performative writing in-between the archive and the repertoire [About the film: State of Exception. CITAC: an ethno-historical project (1956-1978)]

Ricardo Seíça Salgado

Resumo: O documentário *Estado de Excepção* é expressão e ferramenta metodológica de uma etnografia a um grupo de teatro que é janela aberta para o mundo, entre a experimentação teatral e o jogo libertino da resistência perante a ditadura do Estado Novo. O filme edita a dialogia do encontro etnográfico, entre o arquivo e o repertório, compondo-se como “escrita performativa”. Projetando a macro-história através da micro-história, descreve o *ethos* do grupo, uma marginalidade descentrada que emerge das suas formas alternativas de resistência criativa. No palco das manifestações teatrais de vanguarda e na rua do teatro político direto inverte-se a “relação de exceção” da modernidade que Agamben descreve, embora por via da resistência.

Palavras-chave: teatro; filme etnográfico; resistência; marginalidade descentrada; estado de exceção.

Abstract: Between theatrical experimentation and the libertine play of resistance toward Portuguese dictatorship, *State of Exception* is an ethnographic film, expression and methodological tool for an ethnography of a theater group, as an open window to the world. The film edits the dialogic ethnographic encounter, between archive and repertoire, as “performative writing”. Projecting macro-history through micro-history, it describes the ethos of the group, a decentered marginality emerging from its alternative forms of creative resistance. Staging theater vanguard demonstrations and direct political theater at the street, this ethos reverses the modernity’s “relationship of exception”, as Agamben describes, although by means of resistance.

Key words: theater; ethnographic film; resistance; de-centered marginality; state of exception.

CAPÍTULO 27

Filmando clandestinamente na ditadura pinochetista: uma leitura de *Acta general de Chile* (1986), de Miguel Littín

Filming clandestinely in the Pinochet’s dictatorship: a reading of *Acta general de Chile* (1986), directed by Miguel Littín

Alexsandro de Sousa e Silva

Resumo: Em 1985, o cineasta exilado Miguel Littín retornou clandestinamente ao Chile para filmar a ditadura de Augusto Pinochet, dando origem à série de documentários *Acta general de Chile* (1986). Neste artigo, veremos algumas estratégias narrativas e estéticas da série para engajar o espectador na oposição à ditadura, como a representação “fascistizante” dos militares, a construção icônica de um país estagnado e a legitimidade da ação dos grupos de “vanguarda”. Como hipótese, acreditamos que a série legitimou a defesa armada como meio de resistência política ao regime ditatorial.

Palavras-chave: Chile; cinema; exílio; Ditadura Militar.

Abstract: In 1985, the exiled filmmaker Miguel Littín returned clandestinely to Chile to film the Augusto Pinochet’s dictatorship, action that gave rise

to the documentary series *Acta general de Chile* (1986). We will see some narrative and aesthetic strategies to engage the viewer in the opposition to the dictatorship, as the “fascist” representation of military, the iconic construction of a stagnant country and the legitimation of “vanguard” groups’ actions. As a hypothesis, we believe that series narrative has legitimized the armed defense as means of politic resistance to dictatorship.

Key words: Chile; cinema; exile; military dictatorship.

CAPÍTULO 28

La fotografía argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional: el caso de Eduardo Longoni y Pedro Luis Raota

Argentine Photography During the Process of National Reorganization: the Case of Eduardo Longoni and Pedro Luis Raota

Thomas J. Shalloe

Resumen: Este trabajo explora la representación de la última dictadura argentina (1976-1983) a través de las imágenes de dos fotógrafos importantes de aquella época: Eduardo Longoni y Pedro Luis Raota. La Junta Militar se aprovechó de las obras de Raota en campañas de propaganda internacionales para el gobierno *de facto*. Al mismo tiempo las obras de reporteros gráficos por mostrar los acontecimientos que ocurrían en las calles de Buenos Aires y otras ciudades que daban evidencia de la agitación social e inquietud política debidas a la detentación del poder de la dictadura cívico-militar.

Palabras clave: Argentina; dictadura; fotografía; censura; periodismo.

Abstract: This article explores the representation of Argentina’s last dictatorship (1976-1983) through the images of two important photographers during that time period: Eduardo Longoni and Pedro Luis Raota. The military Junta took advantage of Raota’s works in propaganda campaigns for the *de facto* government. At the same time the works of photojournalists like Eduardo Longoni were being heavily censored for taking photos of occurrences in the

streets of Buenos Aires and other cities that show undeniable proof of social and political unrest due to the overreach of the military dictatorship's actions.

Key words: Argentina; dictatorship; photography; censorship; journalism.

CAPÍTULO 29

Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo

Dialogical Relations in Olney São Paulo's movie *Manhã cinzenta* (1969)

Irene Machado

Resumo: O propósito desse estudo é examinar as relações dialógicas desenvolvidas como informação estética no âmbito do trabalho experimental e do cinema político que floresceu no campo das adversidades e proibições impostas pelo regime autoritário brasileiro durante a ditadura militar. Toma-se o exemplo praticado no filme *Manhã cinzenta* para dele extrair princípios construtivos do discurso audiovisual baseado na dialogia do discurso interior explicitado na montagem e no fluxo de imagens visuais, sonoras e cinéticas.

Palavras-chave: cinema político; *Manhã cinzenta*; relações dialógicas; discurso audiovisual; informação estética.

Abstract: The purpose of this study is to examine the dialogic relations developed as aesthetic information in the experimental work and the political film which grown up in the field of misfortune and prohibitions imposed by the Brazilian authoritarian regime under the military dictatorship. Taking the example performed by the film *Manhã cinzenta* (Ashy Morning) it was possible to explore the constructive principles of audiovisual discourse based on the dialogic role of inner speech that comes up in the montage and in the stream of visual, sound, and cinematic images.

Key words: politic cinema; *Manhã cinzenta*, dialogical relations; audiovisual discourse; aesthetic information.

CAPÍTULO 30

A tomada em Sapé: uma análise dos arquivos visuais de *Cabra Marcado para Morrer* (1964)

The take in Sapé: analysis of visual archives in *Cabra Marcado para Morrer* (1964)

Patrícia Machado

Resumo: Interessa nesse artigo analisar os arquivos visuais usados em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), produzidos em abril 1962, na Paraíba, no único dia em que o cineasta Eduardo Coutinho segurou uma câmera para filmar. Analisaremos nessas imagens o momento da tomada, o que se produz no encontro dos corpos com a câmera e os vários olhares portados sobre elas ao longo de suas trajetórias. Produziremos o cruzamento das imagens com documentos da polícia política na tentativa de retirar das sombras histórias de camponeses perseguidos, mortos e desaparecidos no período da ditadura militar.

Palavras-chave: documentário; imagem de arquivo; tomada; Ditadura militar.

Abstract: In this article we are interested in analyzing the footage used in *Cabra Marcado para Morrer* (1984), held in April 1962 in Paraíba, the only day that the filmmaker Eduardo Coutinho grabbed a camera to film. We will analyze in these the moment of the taking, what are produced in the encounter of bodies with cameras and various looks ported on them throughout their ways. We will produce the intersection of images with the political police of documents in an attempt to withdraw from the shadows stories of persecuted peasants, killed and disappeared for political reasons during the military dictatorship.

Key words: documentary; footage; taking images; military dictatorship.

CAPÍTULO 31

Memórias do exílio: as narrativas do cinema de Luiz Alberto Sanz
Exile memories: the narratives of Luiz Alberto Sanz movies

Mônica Mourão

Resumo: A produção de Luiz Alberto Sanz sobre o exílio sobressai-se em meio à pequena relevância dada ao tema na produção cinematográfica sobre a ditadura militar brasileira. Este artigo trabalha com três documentários feitos durante o exílio do diretor: *Não é hora de chorar, Quando chegar o momento (Dôra)* e *76 anos, Gregório Bezerra, comunista*. Que narrativas Sanz tece acerca dessa situação? Que memória(s) busca construir? Como essas narrativas relacionam-se com outras acerca desse período? Buscamos responder a essas questões a partir dos conceitos de memória e narrativa.

Palavras-chave: memória; cinema; ditadura militar; exílio.

Abstract: Luiz Alberto Sanz's production about exile stands out in the midst of the little relevance given to this subject in film production by the time of the Brazilian military dictatorship. This article works with three documentaries made during his own exile: *Não é hora de chorar, Quando chegar o momento (Dôra)* and *76 anos, Gregório Bezerra, comunista*. When talking about exile, which narratives Sanz weaves about this situation? What memory(ies) does he seek to build? How are these narratives related to others about that period? We seek to answer these questions mainly by using memory and narrative concepts.

Key words: memory; cinema; military dictatorship; exile.

CAPÍTULO 32

Documentário de intervenção: estratégias discursivas na construção de uma memória sobre o regime militar

Intervention documentary: discursive strategies in the construction of a memory about the military regime

Eduardo Morettin

Bárbara Framil

Francisco Mendes Miguez

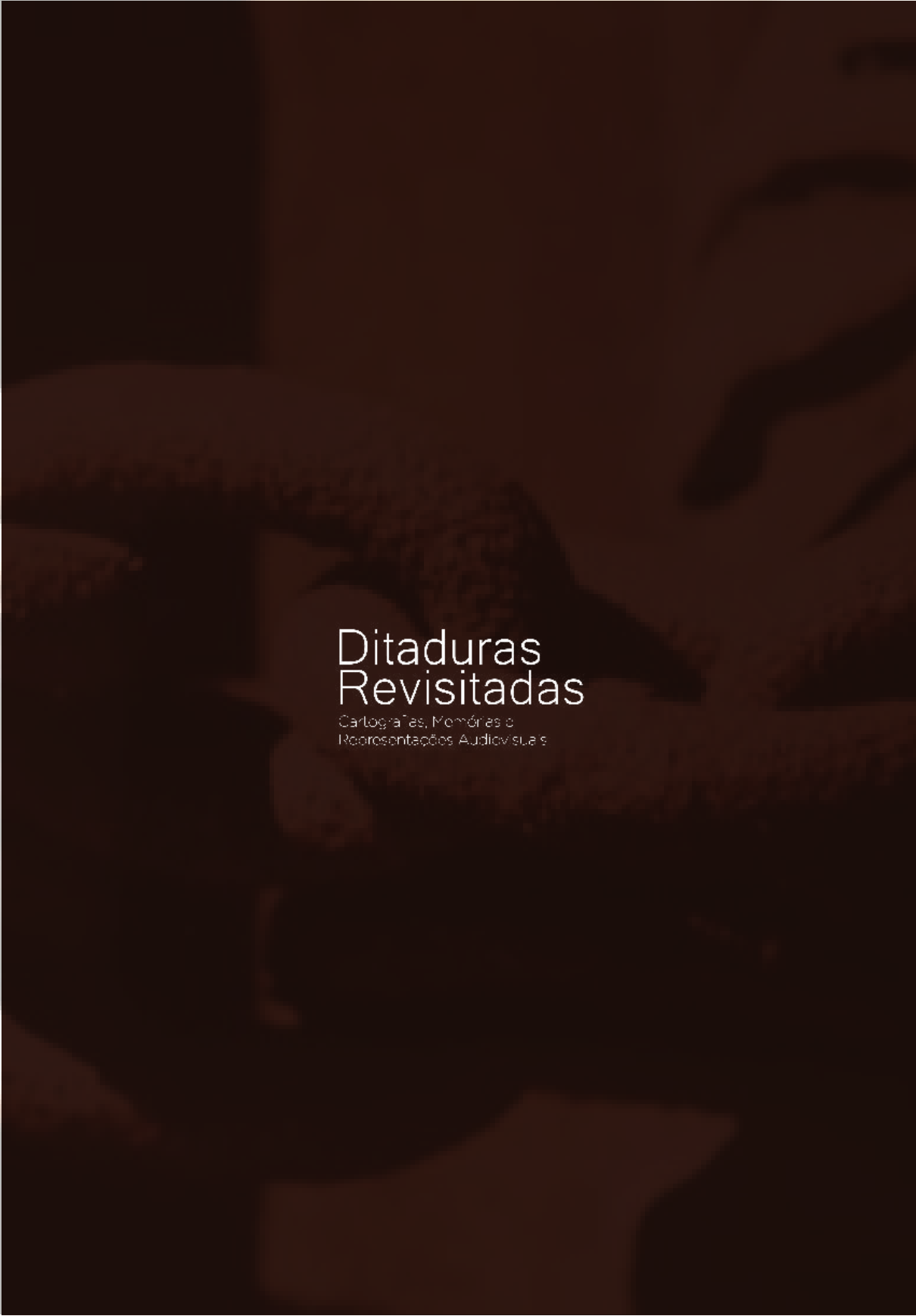
Rafael Dornellas Feltrin

Resumo: O texto pretende discutir as relações entre cinema e história a partir dos documentários brasileiros que construíram um discurso de enfrentamento ao regime militar e à sua memória oficial, analisando as estratégias de autenticação de suas narrativas, como o uso de material de arquivo, do testemunho e da voz over, dentre outros procedimentos. Para tanto, examinará três filmes, a saber: *O apito da panela de pressão* (1977), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Vala Comum* (1994), de João Godoy.

Palavras-chave: cinema e história; história do cinema brasileiro; história do Brasil; história do documentário

Abstract: The text intends to discuss the relationship between cinema and history from Brazilian documentaries which built a discourse of confrontation to the military regime and its official memory, through the analysis of authentication strategies of their narrative, such as the usage of archive material, testimony and voice over, among other resources. For such, the article will examine three films, namely: *O apito da panela de pressão* (1977), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Vala Comum* (1994), de João Godoy.

Key words: film and history; Brazilian film history; Brazilian history; documentary history.



Ditaduras Revisitadas

Cartografías, Memórias e
Representações Audiovisuais