

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MÁRCIO TAVARES DOS SANTOS

**MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA: A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DAS
DITADURAS BRASILEIRA E CHILENA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO
FÍLMICA DE LÚCIA MURAT E PABLO LARRAÍN**

PORTO ALEGRE

2015

MÁRCIO TAVARES DOS SANTOS

**MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA: A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DAS
DITADURAS BRASILEIRA E CHILENA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO
FÍLMICA DE LÚCIA MURAT E PABLO LARRAÍN**

Dissertação apresentada como requisito para
a obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof^a Dr^a Céli R. J. Pinto

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Tavares dos Santos, Márcio
MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA: A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA
DAS DITADURAS BRASILEIRA E CHILENA ATRAVÉS DA
PRODUÇÃO FÍLMICA DE LÚCIA MURAT E PABLO LARRAIN /
Márcio Tavares dos Santos. -- 2015.
176 f.

Orientadora: Céli Regina Jardim Pinto.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. Cinema. 2. História. 3. Memória. 4. Ditadura
brasileira. 5. Ditadura chilena. I. Jardim Pinto,
Céli Regina, orient. II. Título.

MÁRCIO TAVARES DOS SANTOS

MEMÓRIA CINEMATOGRÁFICA: A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DAS
DITADURAS BRASILEIRA E CHILENA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO FÍLMICA
DE LÚCIA MURAT E PABLO LARRAÍN

Dissertação apresentada como requisito para
a obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof^a Dr^a Céli R. J. Pinto

Aprovada em 8 de junho de 2015

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt – Conceito A

Profa. Dra. Maria Helena Weber – Conceito A

Profa. Dra. Luciana Ballestrin – Conceito A

Aos meus pais,

pelo exemplo.

Um dia o mundo inteiro vai ser memória
Tudo será memória
As pessoas que vemos transitar naquela rua, as
gentis ou as sábias, ou as más, todas, todas.
E o mendigo que passa sem o cão,
o ginasta, a mãe, o lobo, o ético, a turista.
Deus, inclusive, regendo o fim das coisas
memoráveis, também será memória. Deus
e os pardais
E os grandes esqueletos do Museu Britânico.
Todo sofrimento será memória. Eu, sentado aqui,
serei só estes versos que dizem haver um eu
sentado aqui.

“Das coisas memoráveis” de Antônio Brasileiro

Não se trata de mostrar que o cinema fala de seu tempo. Trata-se de estabelecer que o cinema faz o mundo, que ele deveria fazer o mundo. A história do cinema é a história da potência de fazer história.

Jacques Rancière em “O destino das imagens”.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como esse, apesar da necessidade imposta pelo título e pelo mergulho individual da pesquisa e da escrita, sempre é um pouco uma obra coletiva. Muitos, pessoas e instituições, contribuíram direta ou indiretamente para tornar possível e real essa dissertação ora apresentada. Se fosse agradecer a todos, certamente, me faltaria espaço, pois recebi o apoio generoso de muitos. Entretanto, considero importante nominar algumas pessoas que foram fundamentais nessa trajetória.

Agradeço à Professora Doutora Céli Regina Jardim Pinto, pela compreensão, pelo apoio ofertado generosamente durante toda essa jornada, pela gentileza e imensa atenção e pela atenção e pela sabedoria na condução dessa orientação. Sem o seu apoio constante e sem nossas conversas estimulantes, não teria sido possível chegar ao final dessa jornada. Por isso, devo dizer que minha gratidão é imensa.

Agradeço aos meus pais, a quem dedico este trabalho, não só por todo o afeto e carinho recebidos, mas porque tenho plena consciência de que cada um dos passos que pude galgar acadêmica e/ou profissionalmente teve na dedicação e na abnegação deles de frente a toda dificuldade me garantir sempre o melhor que pudessem oferecer material e sentimentalmente. Certamente eles são o exemplo de perseverança, de força de vontade e de amor ao trabalho e de retidão moral que me inspira e motiva.

Agradeço ao Jackson Raymundo, meu companheiro de vida, por todo o apoio, pelo afeto cotidiano e por manter em nossas conversas diárias vivo o estímulo por essa pesquisa e por toda atividade intelectual.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande Sul por seguir cumprindo sua finalidade pública de oferecer educação superior gratuita, de qualidade e com relevante produção científica, o que é essencial para a construção de uma nação mais justa, fraterna, igualitária e soberana e que para mim como indivíduo foi absolutamente fundamental para que pudesse almejar com perspectivas melhores de vida para mim mesmo e para o mundo.

Agradeço também a todos os que defendem e vivem a arte como um instrumento não só de encantamento, mas também de construção de experiências transformadoras e significativas ativadoras de uma relação melhor das pessoas com o mundo e consigo mesmas.

Ao abordar o tema da memória, não poderia deixar de mencionar e agradecer profundamente a todos os que ousaram lutar e enfrentar as ditaduras e a todos os que seguem acreditando que a democracia e o exercício da liberdade são os únicos caminhos possíveis para a realização dos sonhos de um mundo justo e em paz.

Muito obrigado.

RESUMO

Nas últimas décadas, a memória tornou-se um tema de preocupação política central em todo mundo. A produção da memória concretiza-se pelo entrecruzamento de distintas forças sociais que disputam a legitimidade de enunciar os discursos acerca dos acontecimentos do tempo passado. Desse modo, as discussões em torno da elaboração das narrativas de memória têm escapado dos limites da disciplina histórica. Cada vez mais, esse espaço vem sendo ocupado por investigações oriundas de diversas disciplinas e também por outros agentes culturais que se voltam para o passado e para a memória com interesses distintos aos dos historiadores. Um dos veículos produtores dessas narrativas alternativas sobre o passado com maior adesão popular são os meios audiovisuais, especialmente as obras cinematográficas. Na América Latina, após o fim das ditaduras instaladas das décadas de 1960, 1970, que deixaram um legado de violações de direitos humanos em vários países, a memória tornou-se um espaço de disputa e de reconstrução das identidades nacionais. Esta pesquisa busca investigar qual o potencial das obras cinematográficas para intervir na construção de um processo de memória suplementar aos processos de memória oficial. A investigação está concentrada nos contextos do Brasil e do Chile. Partindo das produções fílmicas dos cineastas Lúcia Murat e Pablo Larraín, este trabalho busca analisar como os filmes produzidos por eles, que recriam nas telas as ditaduras brasileira e chilena, atuam no processo de construção das narrativas sobre as experiências ditatoriais, contribuindo assim para os processos de reparação histórica em andamento na atualidade nesses países.

Palavras-chave: Cinema. Cinema-história. Memória. Ditadura no Brasil. Ditadura no Chile. Pablo Larraín. Lúcia Murat.

ABSTRACT

In recent decades, the memory has become a central policy concern all over the world. The production of memory takes place through different social forces that dispute the legitimacy of stating the public discourses about the past time. Thus, the production of narratives about the past has escaped from the limits of the historical discipline and, increasingly, other disciplines and cultural agents who turn to the past with distinct interests than historians have occupied this space of investigation. One of producing vehicles of such alternative narratives about the past is the audiovisual with large popular accession, especially cinematographic works. In Latin America, after the end of the dictatorships installed in the 1960s, 1970s, which left a legacy of human rights violations in various countries, the memory became an area of dispute and reconstruction of national identities. This research investigates which are the film's potential to intervene in the construction of an additional memory to the process of construction of the official memory. This research is concentrated in the cases of Brazil and Chile. Starting from the filmic productions of filmmakers Lucia Murat and Pablo Larraín, this paper analyzes how the films produced by them, that recreate the Brazilian and Chilean dictatorships, act in the construction of narratives about the dictatorial experiences, thereby contributing to building the historical repair processes.

Key-words: Cinema. History and Cinema. Memory. Dictatorship in Brazil. Dictatorship in Chile. Lúcia Murat. Pablo Larraín.

SUMÁRIO

1. Memória cinematográfica: introdução.....	9
2. Relações nem tão perigosas: história e cinema.....	24
3. “É tudo verdade?”: o filme como materialização da memória.....	49
4. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão?”: políticas culturais para o cinema no Brasil e no Chile.....	71
5. Morel revisitado: filmografia e as ditaduras.....	82
6. Divã: a produção fílmica de Lúcia Murat e Pablo Larraín.....	105
6.1. Lúcia Murat: o olhar militante.....	105
6.2. Que bom te ver viva.....	111
6.3. Quase dois irmãos.....	118
6.4. Uma longa viagem.....	122
6.5. A memória que me contam.....	125
6.6. Pablo Larraín: a ovelha negra da família.....	131
6.7. Tony Manero.....	138
6.8. Post Mortem.....	143
6.9. No.....	148
7. Conclusão: fantasmagorias de um tempo insepulto.....	155
8. Referências.....	167
9. Filmografias.....	174
10. Anexos.....	175

1. MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA: INTRODUÇÃO

“O universo das comunicações de massa é o nosso universo e, se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzível, das novas formas de comunicação visível e auditiva.”

Umberto Eco em Apocalípticos e Integrados

A construção do passado é um processo complexo que se constrói sobre o signo de diversas escrituras que avançam para muito além dos registros escritos. As pegadas da história humana estão inscritas nos monumentos patrimoniais, nos pergaminhos egípcios e medievais, nas esculturas e na arquitetura greco-romana, nos vestígios arqueológicos dos povos originários, nos documentos em papel, nos relatos de vida, nas técnicas e na ciência, na poesia e na literatura, na iconografia, na arte, na música, na fotografia e, em nosso tempo, cada vez mais nos veículos de massa: cinema, televisão, internet, dentre outros. Enfim, esse breve elencar de registros da passagem dos seres humanos pelo planeta Terra demonstram que as fontes para a escrita da história variaram no tempo e no espaço sempre ao sabor das perspectivas dos historiadores e dos registros a disposição deles para o desenvolvimento das pesquisas.

Ao levar a reflexão sobre as fontes históricas para os dias atuais, percebe-se que os profissionais da história têm à sua disposição um volume imenso de documentos, fontes e registros para desenvolver suas narrativas sobre os eventos passados. Esse é um período marcado por um inédito volume de produção de informação. A cada minuto, nos mais diferentes meios, é despejada uma quantidade gigantesca de informação nova – nem sempre de qualidade, infelizmente – sobre as pessoas. Situação que para os indivíduos

pode ser, ao mesmo tempo, estimulante e angustiante e que para os historiadores e arquivistas exige a construção de novas estratégias de arquivamento desse material. Registros que, a partir de sua sistematização, acabam por tornarem-se novas fontes de pesquisa para historiadores ávidos por maior conhecimento sobre os acontecimentos do tempo passado.

Diante desse cenário de hipertrofia da produção de informação, o arquivo recebeu uma nova dimensão cultural, pois transformou-se, para além da consagrada metáfora universal para todos os modos concebíveis de armazenamento de dados e registros da existência humana, em uma potente alegoria da memória.¹ Evidentemente que os arquivos na contemporaneidade não deixaram de ser dispositivos reconhecidos e fidedignos socialmente de armazenamento de informação. Assim, formalmente não poderíamos afirmar que produzem memória. A sua compreensão, naquilo que toca a ideia de memória, se dá nesse particular de modo alegórico.

Na verdade, os arquivos podem ser compreendidos no âmbito das preocupações com a memória a partir do conceito de *lugar de memória*², uma espécie de porto seguro para uma sociedade cuja experiência com o tempo vê-se sacudida pela aceleração dos acontecimentos e pelo predomínio inédito dos mercados e da descartabilidade característica do consumismo contemporâneo.³ Contudo, é fundamental compreender que por mais amplos que sejam, os projetos arquivísticos sempre são incompletos, demandando à imaginação humana o preenchimento de suas eventuais lacunas. Por isso, a produção do conhecimento histórico representa um espaço de tensionamento de percepções, de pontos de vista, de ideologias – sobretudo em uma época na qual as questões de memória ganharam um estatuto político relevante em nossas sociedades. Segundo Beatriz Sarlo, a produção das narrativas sobre o passado configura-se no interior de um campo conflitivo:

O passado sempre é conflitivo. A ele se referem, em competição, a memória e a história, porque nem sempre a história pode crer na memória, e a memória desconfia de uma reconstrução que não coloque em seu centro os direitos de

¹ ERNST, Wolfgang. The archive as metaphor. *Open*, Roterdã, n. 7, p. 46-53, 2004.

² NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

³ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

recordação (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia acontecer um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo e um lugar comum.⁴

Os projetos arquivísticos desenrolam-se em meio a essa fricção, típica do mundo contemporâneo, entre os discursos produzidos sobre o passado nas esferas da história e da memória. Os procedimentos da memória sempre estarão ligados à experiência e aos afetos. A história, por sua vez, exige – por mais que seja impossível a neutralidade – uma gama de procedimentos metodológicos e profissionalmente éticos que impõem ao historiador a necessidade de estabelecer algum distanciamento epistemológico em relação ao seu objeto de pesquisa.

Contudo, é inegável que, em nosso tempo, os discursos sobre o passado absorvidos pela sociedade não são aqueles exclusivamente desenvolvidos no âmbito da disciplina histórica. Hoje em dia, concorrem com o discurso produzido no âmbito da disciplina histórica um conjunto de outras narrativas elaboradas nas mais distintas esferas da produção acadêmica, cultural e até mesmo no mercado. Essa profusão de discursos sobre os acontecimentos pretéritos aponta para o fato de que as pessoas estão consumindo o passado de modo ávido atualmente. Há um perceptível movimento, que perpassa diferentes áreas do mundo social, que instiga as pessoas a amalharem – quase compulsivamente - todas as marcas e registros da experiência passada na tentativa de guardá-las e preservá-las do esquecimento.

Diante disso, praticamente todas as pessoas se tornaram produtoras de arquivos. Provavelmente, as redes sociais sejam o maior exemplo desse já sinalizado desejo contemporâneo de apreensão das experiências passadas, através da imensidão dos registros pessoais e institucionais depositados nessas plataformas – constituindo-se inclusive em desafio futuro para a escritura da história. A maioria dos estudiosos⁵ aponta o início desse movimento na década de 1970, no rastro dos processos de descolonização, da emergência do feminismo, do ambientalismo e dos processos de reelaboração social das experiências traumáticas da II Guerra Mundial.⁶ Uma segunda motivação para essa transformação na relação social com a temporalidade é apontada pela aceleração da

⁴ SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2013, p. 11. [tradução minha]

⁵ Ver Capítulo 2.

⁶ HUYSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

produção e distribuição das informações em plano mundial. Essa situação teria descentrado grande parte das balizas da identidade social em que se assentavam as sociedades ocidentais, engendrando um inédito processo de revisão das narrativas sobre o passado, que teria constituído o que Andreas Huyssen chamou de uma “cultura do passado-presente”: à medida que as promessas de futuro, que eram o motor dos modernismos, deterioravam-se diante das catástrofes do século XX, o passado passou a ocupar cada vez mais espaço no presente, transformando-se em um eixo central da relação das sociedades contemporâneas com o tempo.⁷

Os debates acerca do testemunho, a emergência da história oral como campo de estudo afirmado no âmbito da disciplina histórica e um processo social de reelaboração de suas experiências sobre o passado – sobretudo as relacionadas a violações de direitos. O surgimento de museus, arquivos e memoriais em escala inédita por todos os lados do planeta também responderiam a essa nova relação da sociedade com a experiência do tempo e com os recentes eventos históricos de cunho traumático. As artes visuais foi um dos espaços onde esse processo de reelaboração memorialística teve impacto ainda muito cedo. Muitos artistas visuais dedicaram-se a grandes projetos arquivísticos com o fito de fazer “permanecer as experiências do passado”. Um desses artistas foi o francês Christian Boltanski⁸, que atualmente é um dos mais influentes atores dessa política do “tudo-memória”, a qual permeia nossos dias, que desde o final dos anos 1960 cultiva um “arquivo de si”:

Decidi me atrelar ao projeto que há muito tempo me é caro: conservar-se inteiramente, guardar um traço de todos os instantes de nossa vida, de todos os objetos que nos aproximamos, de tudo o que falamos e do que foi dito à nossa volta, eis meu objetivo. A tarefa é imensa e meus meios são frágeis. Por que não comecei mais cedo? Quase tudo dizia respeito ao período que inicialmente me obriguei a salvar (6 de setembro de 1944-24 de junho de 1950) foi perdido, jogado fora, por uma negligência culpável. Não foi senão com um sofrimento infinito que pude encontrar os poucos elementos que apresento aqui. Provar sua autenticidade, situá-los de maneira exata, tudo isso não foi possível senão por meio de questões incessantes e de uma investigação minuciosa. Mas o esforço que ainda resta a fazer é grande e quantos anos se passarão ocupado em procurar, estudar, classificar, antes que minha vida esteja em segurança, cuidadosamente organizada e etiquetada em um lugar seguro, ao abrigo do furto, do incêndio, da guerra atômica, de

⁷ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

⁸ Artista visual francês. Seus projetos artísticos se desenvolveram por meio da escultura, pintura, fotografia e de vídeos. Boltanski ganhou notoriedade internacional justamente por seus trabalhos memorialísticos elaborados nos anos 1960. Para maiores informações, ver: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=649 acessado em 14/03/2015.

onde seja possível retirá-la e reconstituí-la a qualquer momento e que, estando então certo de não morrer, eu possa, enfim, descansar.⁹

O projeto impossível e o texto sarcástico de Boltanski antecipam no tempo e no espaço o que se tornaria a “febre de memória” que vivenciamos nas últimas décadas. Todavia, não foi somente no âmbito das artes visuais que se acompanhou esse processo de mudança na relação social com o tempo. Na atualidade, tal qual um tsunami, a onda memorialista aparentemente abarcou a tudo e a todos movida a ondas de nostalgia e a modas retrô. O passado se transformou em uma questão política e também em um objeto de consumo cobiçado no mercado. Um dos veículos culturais onde esse interesse social – e econômico – pelo tempo pretérito se apresentou fortemente nas suas mais diversas feições foi através das produções audiovisuais.

Segundo o dito popular, “uma imagem vale mais que mil palavras”. A linguagem do povo é capaz de expressar sinteticamente o grau de predominância que as imagens recebem em nossa sociedade e a capacidade que elas têm de transmitir mensagens. A onipresença das telas, por todos os ambientes de todas as camadas sociais, hoje em dia é um fenômeno que merece ser estudado. A partir do invento da fotografia e depois do cinema, seguido pelo surgimento da televisão, dos computadores e dos dispositivos móveis de telefonia conectados à internet, paulatinamente vêm sendo transformados os esquemas de aprendizagem e de transmissão de conhecimento, antes dominados pela linguagem escrita. O domínio do papel e das letras nos processos de transmissão de saberes vem sofrendo a concorrência e o assédio diário de outros mecanismos de comunicação, mormente dos audiovisuais. Afinal de contas, não seria hoje o Youtube um gigantesco arquivo audiovisual composto de frações de arquivos individuais?

Diante de tal cenário, para a construção deste estudo, parto da premissa de que cabe à disciplina histórica debruçar-se sobre essa nova realidade e verificar tanto as possibilidades quanto os limites desses outros instrumentos na construção do discurso histórico. Analisando a produção dos discursos sobre o passado como um campo de luta, é inegável o fato de que boa parte das informações históricas apreendidas na sociedade atual não tem origem direta na História, mas sim em outros veículos de produção cultural, como o cinema, as séries televisivas e em vídeos distribuídos pela internet, dentre outros.

⁹ Texto de Christian Boltanski, publicado na edição original de *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*. Livro do artista, 1969, apud ARTIÈRES, Philippe. *Monumentos de papel: a propósito de novos usos sociais dos arquivos*. In: SALOMON, Marlon (org.). *O saber dos arquivos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2011, p. 107-108.

Os produtores audiovisuais tornaram-se vorazes competidores dos historiadores na tarefa de enunciar os discursos sobre o passado. Entretanto, eles enfrentam essa competição com a vantagem de poderem veicular suas narrativas históricas em meios de massa. Além disso, as possibilidades de construção narrativas que o aparato audiovisual permite são incrivelmente sedutoras e, de modo inequívoco, apresentam imenso apelo popular. Enfim, a indústria do audiovisual constituiu-se em uma colossal produtora de discursos sobre o passado, demandando, assim, a atenção dos profissionais da história para que compreendam que tipo de narrativa histórica tem sido produzida nas telas e como isso intervém na produção dos discursos contemporâneos sobre os acontecimentos passados.

Dessa forma, avaliando tal realidade desde o meu ponto de vista e tomando de empréstimo o feliz título de Umberto Eco, não considero que se trata de ser nem “apocalíptico” nem “integrado” quanto à presença dos discursos sobre o passado produzidos pelos meios audiovisuais – particularmente pelo cinema. Eco cunhou essa expressão para definir as posições predominantes existentes na sociedade em relação à cultura de massa, configurando dois conceitos do estilo “tipo ideal”. Os apocalípticos seriam os que viam a cultura de massa como a própria negação da cultura em um sentido aristocrático, sendo a cultura de massa um sinal de decadência. Os integrados, por sua vez, seriam os que enxergavam nesse fenômeno o alargamento da área cultural, com a circulação de uma arte e de uma cultura popular consumidas por todas as camadas sociais, ou seja, percebiam um traço democrático nos veículos de massa.¹⁰

Transportando os tipos ideais construídos por Eco para o âmbito da incorporação dos estudos sobre o audiovisual na disciplina histórica, diria que não se trata em nosso caso de auferir a necessidade de pesquisa unicamente pela qualidade estética ou pela “fidelidade histórica” do que é produzido, mas sim pelo fato de ser um fenômeno social relevante. Uma vez que o cinema, a televisão e outros veículos de massa estão a cada dia produzindo mais narrativas sobre o passado, as quais são consumidas aos milhões, é necessário investigar os processos de construção dessas narrativas para compreender os mecanismos de formação de tais discursos sobre os acontecimentos pretéritos. Portanto, é necessário entender de que tipo são essas narrativas exibidas em telas dos mais diferentes formatos pelo mundo e de que modo a compreensão sobre o passado tem sido moldada ou não por elas.

¹⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Sendo assim, esta pesquisa partiu da premissa de que os aparatos da cultura de massa tornaram-se um dos construtores dos discursos sobre o tempo passado que são disseminados com maior força no meio social. Hoje em dia, as pessoas recebem desde muito cedo um conjunto de informações sobre acontecimentos históricos que provêm de meios alternativos aos textos dos historiadores e que muitas vezes atuam em complementaridade, outras em reafirmação e outras tantas em oposição aos discursos produzidos por eles. Dentre esses veículos de transmissão de massa de narrativas sobre o passado, situam-se as produções audiovisuais, que ganham muito destaque pela difusão popular que adquiriram. Desse modo, é cada vez mais necessário que os historiadores invistam tempo e pesquisa para compreender os esquemas de produção desses discursos sobre acontecimentos históricos desenvolvidos no âmbito da indústria cultural e do entretenimento e verificar como tais aportes narrativos refletem-se na maneira como a sociedade contemporânea tem-se apropriado do tempo passado e também se relacionado com ele. No caso desta investigação, interessa-me saber até que ponto a produção cinematográfica é capaz de interferir na produção dos discursos de memória sobre as ditaduras militares.

O “destampamento” das memórias da resistência às ditaduras militares do Cone Sul é um caso que, sem dúvida, passa pelos discursos tecidos no âmbito do cinema e da televisão, abrangendo a relação que eles estabelecem com o seu contexto de produção, seja ele cultural, econômico ou político. Por exemplo, ao examinar o processo de abertura política, transição e restabelecimento da democracia no Brasil, verifica-se que o modo pactuado pelo qual esse processo aconteceu deixou uma margem muito pequena para a construção oficial de uma memória pública que valorizasse as experiências de resistência ao arbítrio. No Brasil, de modo irônico e contraditório, coube à televisão construir o primeiro discurso potente, com visibilidade pública nacional, que valorizasse a experiência dos resistentes à ditadura: a minissérie *Anos Rebeldes*, da Rede Globo de Televisão, exibida no ano de 1992 – coincidentemente (ou não) veiculada exatamente no momento de grande efervescência política que encaminhou o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Melo.¹¹

¹¹ Qualifico aqui como “irônico e contraditório” o fato de a Rede Globo de Televisão ter construído o primeiro discurso com ampla aceitação social sobre a experiência de resistência à ditadura e ter pavimentado um caminho de valorização positivada da experiência da oposição armada ao regime, porque há inúmeros trabalhos que apontam para uma relação de apoio entre a emissora e o regime ditatorial. É inegável que as produções audiovisuais desenvolvidas pela emissora têm contribuído para a formação de

Através do exemplo acima, é possível verificar, portanto, uma das características das produções audiovisuais que abordam o tempo passado: elas respondem a preocupações do presente e, assim, assumem a capacidade de intervir nos modos como são elaborados os discursos de memória. Como se verá a seguir, a produção cinematográfica contribuiu para colocar em discussão alguns temas sobre o passado traumático que se encontravam interditados nos meios oficiais de construção da memória coletiva. Michael Pollak, por exemplo, considerou o cinema como um dos meios mais apropriados para expandir a cultura da memória:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores... Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções [...]. O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional.¹²

No entanto, segundo o próprio Pollak, tal processo não ocorre somente a partir da solidariedade ou dos laços de afetividade. Há uma distância entre os discursos sobre o passado produzidos pela história e pela memória. É importante, além disso, que não se considerem as memórias como um bloco único. O processo de construção das memórias públicas é realizado com base em “verdadeiras batalhas pela memória”.¹³ Meu interesse neste estudo é verificar como as narrativas cinematográficas intervêm nesses discursos, gerando fricções e abrindo novas possibilidades de compreensão das experiências do passado traumático.

A emergência dos discursos públicos de memória na América Latina está fortemente associada às experiências ditatoriais que aconteceram nas décadas de 1960,

determinada visão do passado e para a construção da identidade nacional. Entretanto, escapa aos limites desta pesquisa analisar o impacto da minissérie no aumento das manifestações de rua que levaram ao *impeachment* do presidente Fernando Collor. Sobre as relações entre a mídia televisiva e a memória da ditadura, sugiro a leitura de KORNIS, Mônica de Almeida. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 125-142, jan./jun. 2003; KORNIS, Mônica de Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: *Anos Dourados* e a retomada da democracia. In: ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica de Almeida. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003; KORNIS, Mônica de Almeida. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, São Paulo, n. 36, p. 173-196, 2011.

¹² POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 12, 1989.

¹³ Idem, p. 11.

1970 e 1980.¹⁴ Foi na saída dessas experiências autoritárias, nas décadas de 1980 e 1990, que a temática da memória ganhou relevância no espaço latino-americano, sobretudo devido à exigência de políticas de reparação por parte das vítimas da perseguição política perpetrada pelas ditaduras. Isso também demonstra que, por mais que os discursos sobre a planificação do mundo gerada pelos efeitos da globalização neoliberal insistam no contrário¹⁵, há uma diferença na distribuição da temporalidade no espaço global. Ora, enquanto na Europa e nos Estados Unidos as preocupações e as disputas em torno da memória coletiva já aconteciam desde a década 1970, a “cultura do passado-presente” acaba instalando mais tarde na América Latina com a redemocratização do Continente a partir de meados da década de 1980.¹⁶

Resolvi abordar a produção cinematográfica para compreender os processos de emergência dos discursos de memória sobre as ditaduras militares no Brasil e no Chile. Diante da vastidão da produção fílmica que aborda a experiência autoritária vivenciada nesses países, optei por analisar a produção desenvolvida por dois cineastas: a brasileira Lúcia Múrat e o chileno Pablo Larraín. Meu interesse é verificar como e até que ponto seus filmes interferem nas narrativas de memória sobre a ditadura nesses dois países. Nesse sentido, a produção fílmica torna-se um mote para analisar parte significativa do contexto de produção de discursos de memória em ambos os países ao longo dos últimos 25 anos.

A ditadura brasileira, ocorrida entre os anos de 1964 e 1985, provocou uma série de experiências de rupturas e de constrangimentos tanto no âmbito civil quanto no político. Instaurado a partir de 1964, esse regime adotou uma postura de perseguição contra seus opositores e, depois de 1968, intensificou esse processo inquisitório de modo feroz, instaurando-se formalmente a prisão política e a tortura como prática estatal, o assassinato e o desaparecimento como política de Estado. Pode-se supor o quão intenso foi o impacto dessa situação no mundo sociocultural, visto que as políticas persecutórias

¹⁴ HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 10.

¹⁵ Sobre esse tema, ver o livro: FRIEDMAN, Thomas L. *O mundo é plano: uma breve história do Século XXI*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

¹⁶ HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 12.

também abarcavam uma gama ampliada de diferenças que a consigna do “Ame-o ou deixei-o” permite vislumbrar.¹⁷

O golpe de Estado no Chile teve um profundo impacto naquela sociedade. A ruptura democrática interrompeu drasticamente o projeto de “transição democrática” para o socialismo que buscava levar a cabo o presidente Salvador Allende. A derrubada da democracia em 11 de setembro de 1973 trouxe consigo uma onda de violência política em um nível inédito na história chilena. O regime liderado por Augusto Pinochet erigiu-se sobre o terrível rastro de milhares de torturados, mortos, desaparecidos e exilados que constituíram um trauma de imensas proporções naquele país. Além disso, a implantação igualmente drástica do neoliberalismo como modelo econômico gerou tensões e divisões sociais observadas até o momento presente.¹⁸

Os regimes ditatoriais através de suas estruturas de repressão contribuíram para que se conformasse uma espécie de cultura do medo que passou a encobrir essas sociedades, já que eles produziram ações de extrema violência contra seus próprios cidadãos, as quais impactaram de modo traumático entre os que sofreram direta e indiretamente essas ações violentas. Os processos de pactuação política no Brasil e no Chile organizaram um espaço exíguo para a manifestação pública dessas memórias traumáticas no momento do restabelecimento das democracias.¹⁹

No entanto, começa a acontecer gradualmente um processo de releitura dos acontecimentos, por meio do qual se procura ressignificar as experiências passadas e assim se estabelece na esfera pública um debate sobre a construção das memórias sobre

¹⁷ Sobre a ditadura brasileira, seus efeitos na sociedade e na construção da memória coletiva, ver SKIDMORE, Thomas. *Brasil de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000; FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. *Revolução e democracia: 1964...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

¹⁸ Sobre a ditadura chilena, seus efeitos na sociedade e na construção da memória coletiva, ver RAMÓN, Armando. *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2001; MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones Sur*, Santiago, n. 25, 1994; MATUS, Alejandra. *El libro negro de la justicia chilena*. Santiago: Planeta: 1999; GARRETÓN, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. Santiago do Chile: FLACSO, 1983.

¹⁹ Transição pactuada, em linhas gerais, significa a transição de regimes autoritários para a democracia por meio de pactos políticos. O paradigma desse modelo é a transição política ocorrida na Espanha na década de 1970. As transições da ditadura para a democracia ocorridas no Brasil e no Chile também respondem a esse modelo. Sobre as teorias da transição democrática, ver LINZ, Juan; STEPAN, Alfred. *A transição e consolidação da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. Sobre a transição política brasileira, ver CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia, *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 25, p. 83-106, nov. 2005. Sobre a transição chilena para a democracia, ver ARCAÑA, Óscar Godoy. La transición chilena a la democracia: pactada. *Estudios Públicos*, Santiago do Chile, n. 74, p. 79-106, jun. 1999.

o passado que está inserido nas demandas por reparação moral e justiça dos vitimados. É um processo conflitivo de disputa que reúne diferentes atores – sociedade organizada, partidos políticos, governos, meios de comunicação, movimentos sociais, classe artística, etc. – e que rearticula o conjunto de narrativas sobre a experiência ditatorial, abrindo espaço para a emergência de memórias que permaneceram subterrâneas. Esse processo constitui uma disputa pela legitimidade dos discursos de memória e por sua hegemonia na sociedade.²⁰

Um dos espaços nos quais surgem esses discursos de memória alternativos aos propostos pela oficialidade é o da produção cinematográfica, pois como disse Maria Luiza Rodrigues Souza “as histórias que os filmes elaboram sobre o período estão vinculadas aos encadeamentos da vida social nas pós-ditaduras”.²¹ As produções cinematográficas permitem elaborar outros sentidos sobre as vivências passadas, sendo uma das maneiras possíveis de processar os traumas e de intervir no processo de construção das memórias. Por isso, cada cinematografia e cada cineasta oferecem elementos por meio dos quais as identidades e as sociabilidades são recriadas por meio da linguagem cinematográfica.

Minha escolha por comparar as produções brasileiras e chilenas tem duas motivações centrais. A primeira deve-se à relativa escassez de trabalhos que invistam na comparação entre os processos históricos ocorridos nessas duas sociedades. A segunda deve-se ao fato de serem duas sociedades – apesar de suas imensas disparidades em termos de dimensão geográfica, populacional e econômica – que, nas últimas cinco décadas, vivenciaram processos políticos similares e sofreram forte impacto em sua conformação atual. Ambas vivenciaram golpes de Estado e longos períodos de ditadura protagonizados pelos militares, bem como transitaram para a democracia por meio de acordos políticos. Segundo Fausto e Devoto, Marc Bloch defendia que a melhor alternativa para uma proposta de história comparada seria:

[...] comparar sociedades próximas no tempo e no espaço que exercem influência mútua. Ou, mais modestamente, comparar seus problemas específicos, pois duvidava que fosse possível dominar adequadamente quadros geográficos e cronológicos muito amplos. Quer dizer, sociedades sujeitas, por sua proximidade, à ação das mesmas grandes causas e pelo menos com alguns traços originários comuns. [...] Assim, seria possível perceber influências mútuas e buscar explicações para os diversos problemas para além das causas internas; identificar as falsas causas locais e diferenciar as verdadeiras das gerais;

²⁰ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

²¹ RODRIGUES SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 51, jan./jun. de 2008.

encontrar vínculos antigos e perduráveis entre as sociedades; fornecer sugestões e novas pistas sobre a investigação.²²

De acordo com esse processo comparativo, considero que cada cinematografia oferece distintas estratégias de reelaboração e releitura do passado ditatorial, cujos processos sociais são reconstruídos por intermédio das possibilidades abertas pela linguagem cinematográfica. Assim, o cinema é tratado:

[...] como uma complexa elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de peças específicas, cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre as esferas.

[...] A matéria dos filmes, seus enredos, a maneira como são filmados, os temas postos em cena são relacionados com os locais em que se realizam, na medida em que, como matéria artística, os filmes formulam tópicos imaginativos relacionados com as coletividades em que são produzidos.²³

Portanto, a produção dos filmes sobre a ditadura deve ser relacionada ao contexto social, político e institucional em que está se insere. Quando a cinematografia aborda as experiências traumáticas da ditadura militar, estabelece um diálogo com o seu ambiente e com o próprio tempo de produção. Por essa razão, pode-se considerar que a filmografia funciona também como um tipo de arquivo da construção da memória coletiva. Os elementos presentes nos filmes de Lúcia Murat – *Que bom te ver viva* (1989), *Quase dois irmãos* (2004), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012) – e de Pablo Larraín – *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012) –, que serão analisados nesta pesquisa, são agentes do processo de trabalho da memória sobre esse período ocorrido nas duas sociedades.

Como se trata de filmes que interpelam a memória a partir de matéria do presente, podemos considerar essas produções cinematográficas como filmes-arquivo.²⁴ Aqui voltamos ao processo de produção de distintos arquivos de memória. Com base no conceito de arquivo de Derrida, é possível incorporar essa dimensão aos filmes que aqui serão estudados, visto que organizam elementos – nesse caso, narrativas e imagens – sobre o passado, embora estejam voltados para o presente.²⁵ Esse arquivo fílmico

²² DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Bóris. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 14. Sobre o campo da história comparada, ver BARROS, José D'Assunção. *História comparada*. Petrópolis: Vozes, 2014.

²³ RODRIGUES SOUZA, Maria Luíza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 51, jan./jun. de 2008.

²⁴ Mais adiante, discuto detalhadamente o conceito de filme-arquivo. Ver RODRIGUES SOUZA, Maria Luíza. Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: “Batismo de Sangue” como filme-arquivo. *Revista Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 6, p. 78-92, 2009.

²⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

organiza uma memória suplementar que parte da recriação imaginativa e que acaba viabilizando intervenções políticas nos processos contemporâneos de elaboração da memória.

Desse modo, considere as filmografias de Lúcia Murat e Pablo Larraín como vias de acesso para discussões de memória que permeiam as sociedades brasileira e chilena na atualidade. A escolha das balizas dessa pesquisa está relacionada com a relevância das discussões que a produção cinematográfica de Larraín e Murat permite e também pelas limitações de dimensão da investigação correlata ao tempo para o desenvolvimento do trabalho que impediria a inclusão de um arco maior de filmes e/ou cineastas. Os filmes dos dois cineastas possuem características intrínsecas que tem relação com suas distintas vivências e pontos de vista, mas conforme se verá a seguir também geram fricções com os diferentes discursos memorialísticos em disputa nos dois países.

Para dar conta das pretensões desta pesquisa, organizei os capítulos do seguinte modo: (1) *As relações perigosas: história e cinema*, em que abordo a maneira como o cinema foi incorporado à historiografia e realizo uma revisão teórica sobre o tema; (2) “*É tudo verdade?*”: *o filme como materialização da memória*, em que reviso as discussões em torno da história e da memória e verifico como o cinema também se insere nesse debate; (3) “*Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão*”: *políticas culturais para o cinema no Brasil e no Chile*, em que discuto os aspectos institucionais da produção cinematográfica nesses países; (4) *Morel revisitado: filmografias e ditadura*, em que proponho uma revisão da produção cinematográfica sobre a temática da ditadura no Brasil e no Chile; (5) *Divã: a produção fílmica de Lúcia Murat e Pablo Larraín*, em que realizo a análise da filmografia dos dois cineastas à luz das discussões anteriores; (6) *Conclusão: fantasmagorias de um tempo insepulto*, em que apresento um fechamento para a discussão.

2. Relações nem tão perigosas: história e cinema

Nenhum dândi autêntico, pensava eu, faria amor com Scarlett O'Hara ou mesmo com Constance Bonaclueux [...] Servia-me do folhetim para dar um passeio fora da vida [...] Mas estava enganado [...] Proust é que tinha razão: uma música ruim representa a vida melhor que uma Missa Solemnis. A Grande Arte [...] nos mostra [...] o mundo como os artistas gostariam que fosse. Já o folhetim finge brincar e no entanto nos mostra o mundo como realmente é – ou pelo menos como será. As mulheres se parecem muito mais com Milady que com Little Nell, Fu Manchu é mais real que Nathan, o Sábio, e a História está mais perto do que Sue narra que do que Hegel projeta.

Umberto Eco em *O pendulo de Foucault*

A sociedade contemporânea está impregnada de imagens em um volume inédito na história. Nos últimos 40 anos, a produção de imagens escapou ao domínio técnico dos especialistas. Todas as pessoas tornaram-se produtoras de imagens e, com o desenvolvimento das tecnologias digitais, especialmente da internet, as imagens também se tornaram fundamentais na construção do conhecimento histórico. Há que se admitir que a narrativa histórica hoje é construída pela via das imagens e inúmeras vezes é feita a partir delas. A televisão havia colocado o audiovisual nos lares. A internet e os portais, como o youtube, disseminaram um volume sem precedentes de produções videográficas pelo mundo, o que torna a documentação audiovisual um desafio inescapável à comunidade dos historiadores.

A profusão do audiovisual na contemporaneidade fez com que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy afirmassem que vivemos sob o signo de uma *ecranosfera*.²⁶ Nesse contexto, o historiador francês Marc Ferro aponta que, na atualidade, houve um triunfo da imagem e, simultaneamente, a imagem adentrou em uma *era da suspeita*. Foram imediatamente contestadas as imagens que gostariam de se impor como verdade, como representação “perfeita” do real.²⁷ A questão é que as imagens produzem um discurso e não são

²⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

²⁷ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 10.

“neutras”. As cada vez mais evidentes técnicas de manipulação das imagens, as ilhas de edição no cinema e no jornalismo televisivo, fazem com que os registros visuais permaneçam sob constante dúvida, ao mesmo tempo em que é a partir deles que se condensam as percepções sobre os acontecimentos históricos. Tal profusão da produção de imagens impôs o paradoxo de que os registros visuais não só se tornaram indispensáveis, como também entram, praticamente no momento de sua produção, em uma inevitável condição de obsolescência.

Entretanto, é inegável que a construção das narrativas sobre o passado recente está vinculada à produção de registros visuais. Durante a I e a II Guerra Mundial, as imagens e o cinema tornaram-se elementos cruciais da disputa política e da versão sobre os acontecimentos na frente de batalha. Na Guerra do Vietnã, os registros visuais realizados pelos jornalistas foram essenciais para que a opinião pública norte-americana passasse a condenar a guerra. No Golpe do Chile, as imagens do bombardeio ao Palácio de La Moneda foi um registro traumático e persistente do rompimento democrático ocorrido por meio da força das armas. Mais recentemente, nos atentados às torres gêmeas em Nova York (coincidentalmente acontecido em 11 de setembro, data do golpe de Estado chileno), demonstrou-se o poder das imagens na construção dos acontecimentos. As imagens dos aviões colidindo com os edifícios são o principal registro histórico daquele momento.²⁸ Assim, os registros visuais foram invadindo pouco a pouco o continente da disciplina histórica, antes povoado apenas por textos.

Até meados do século XIX, a produção de imagens era uma privégio dos artistas. A geração de imagens realizava-se por meio do trabalho de pintores e escultores. O advento da Revolução Industrial trouxe consigo, em um primeiro momento, as técnicas que possibilitaram a criação da fotografia. Pela primeira vez na história da humanidade, a reprodução em larga escala de imagens com grande efeito realista foi viabilizada graças à fotografia. As pesquisas com as imagens fotográficas foram evoluindo naquele século até que em 1895, na França, os irmãos Lumière inventaram um equipamento que era capaz de registrar as imagens em movimento.²⁹ Esse fato marca o nascimento do

²⁸ A imposição mundial das imagens dos aviões colidindo com as torres gêmeas ressignificou inclusive a própria data: 11 de setembro passou a ser o dia do atentado aos Estados Unidos e, com isso, o 11 de setembro chileno tornou-se uma contramemória, um duplo, em que a responsabilidade dos norte-americanos por tragédias ocorridas pelo mundo está evidenciada e, concomitantemente, apagada pelo poder de imposição das imagens trágicas de 2001.

²⁹ NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 7.

cinema e o surgimento de uma “arte industrial”³⁰ que logo se tornaria extremamente popular como modo de contar histórias.

O cinema surge como um artefato industrial que, pela característica de permitir a sua “reprodutibilidade técnica” em larga escala, como apontou Walter Benjamin,³¹ esteve destinado desde o princípio a se constituir em uma modalidade de produção visual e de arte voltada para as massas. Essa característica industrial fez com que as obras cinematográficas causassem um profundo debate no campo artístico³² acerca de seu estatuto. Os filmes permitiram, pela primeira vez, que as obras de arte pudessem ir ao encontro de seu público, o que se convertia em uma subversão dos padrões estabelecidos para apreciação da arte no começo do século XX. Antes disso, e no caso das demais manifestações artísticas, talvez com exceção da fotografia – precursora das artes industriais –, o público precisava dirigir-se a um local específico caso desejasse apreciar determinado trabalho artístico. O cinema fez o movimento inverso e, com isso, obteve imensa popularidade.

O historiador Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos*, demonstra o furor social que o advento do cinema causou no início do século XX. A chamada “sétima arte”, sendo a primeira modalidade artística produzida em massa e para as massas, logo conquistou imensa atenção e empatia do público, a tal ponto que, no final da década de 1930, “para cada britânico que comprava um jornal diário, dois compravam um ingresso de cinema”.³³ Tal adesão ao cinema por parte da população possibilitou que ele fosse rapidamente

³⁰ Segundo relato descrito por Jean-Claude Bernardet, os irmãos Lumière não acreditavam no potencial artístico de seu invento: “No dia da primeira exibição pública do cinema – 28 de dezembro de 1895, em Paris –, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o ‘cinematógrafo’ não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria”. Ver BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 11.

³¹ Ver BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

³² Pensamos em campo artístico aqui nos termos propostos por Loïc Wacquant: “[...] o campo artístico é esta arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos. Dentro da esfera relativamente autônoma de ação e disputa assim constituída, a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística”. WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia: Problemas e Práticas*, n. 48, 2005, p. 117. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>.

³³ HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 192.

incorporado pelos campos jornalístico e político com distintos objetivos: em seguida, as imagens transformaram-se em veículo de informação jornalística e de propaganda política. Destarte, antes do surgimento e da disseminação da televisão, o que aconteceu em meados do século XX, as produções audiovisuais ultrapassaram o caráter de arte para incorporar outras funcionalidades que permanecem até os dias de hoje. Na década de 1920, tornou-se comum a inserção de noticiários antes da exibição dos filmes. Por conseguinte, o espaço da sala de cinema imediatamente associou à sua dimensão estética uma característica informativa, jornalística e política.³⁴ Nesse sentido, as obras de arte cinematográficas também se converteram, desde sempre, em veículos de transmissão de percepções sobre o mundo.

Não obstante, como acontece com praticamente todas as manifestações populares, houve inicialmente um desprezo pelo cinema entre as camadas sociais mais elevadas e nos ambientes mais estabelecidos culturalmente. Segundo o historiador francês Marc Ferro, o filme em seus primórdios era considerado “como uma espécie de atração de feira”, cujas imagens não tinham sequer autoria. No campo da história, houve o mesmo processo de desconfiança com relação ao cinema. Os historiadores do começo do século XX ainda estavam sob a influência dos padrões positivistas e as fontes para o seu trabalho eram formadas basicamente pela documentação advinda dos arquivos do Estado, tais como legislação, declarações oficiais, discursos políticos, tratados, etc. As suspeitas contra as obras cinemáticas como objeto de estudo da história perduraram até a década de 1970, conforme destaca Marc Ferro:³⁵

[...] Em meados do século XX, tudo o que possuía a imagem era uma legitimidade contestada; apenas sua alta aristocracia – a pintura, os museus, as coleções – podiam adentrar as portas do mundo da cultura ou do poder. Sem dúvida, durante os anos 1930 daquele mesmo século, alguns Estados “desnaturados”, como a República Soviética, haviam reconhecido a sétima arte (especialmente devido à obra de Eisenstein), ou haviam declarado a importância histórica de *Tchapaiev*; em outros países, no entanto, nem Chaplin, nem Renoir ou Rossellini tinham verdadeiramente sido reconhecidos como mestres, e menos ainda como mestres pensadores. Ora, durante os anos 1960, o grupo da *Nouvelle Vague* conseguiu impor, tanto por seus escritos quanto por seus filmes, essa ideia de uma arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras e que, por conseguinte, também era produtora de um discurso sobre a História. De fato, já se fazia cinema há muito tempo, mas esse reconhecimento, essa legitimação data daquela época. Os

³⁴ Ver PEREIRA, Walter Pinheiro. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.

³⁵ FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (orgs.). *História: novos objetos, novos problemas, novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 201-202.

festivais de Cannes e de Veneza, as publicações como os *Cahiers du cinéma* contribuíram para isso.

Assim, nas últimas décadas, a imagem fílmica (seja de ficção ou documentário) impôs-se duplamente ao historiador: como fonte para o trabalho histórico e como produtora de um discurso sobre a história que se mostra alternativo ao produzido pelo historiador. Nesse contexto, a relação entre história e cinema tornou-se intrincada e, concomitantemente, inelutável; por isso, os historiadores precisaram constituir nos últimos 40 anos uma fortaleza teórica, que se alimentou também nos estudos da filosofia, da sociologia e das teorias da comunicação, para abordar o filme como documento histórico. Para Mônica Almeida Kornis, os grandes questionamentos que se colocam ao historiador que pretende trabalhar com o cinema são, de modo geral, os seguintes: “O que a imagem reflete? Ela é expressão da realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem?”.³⁶ Tais questionamentos, conforme a autora, dimensionam a complexidade do cinema como objeto de trabalho do historiador e os cuidados específicos, em termos metodológicos e teóricos, que devem ser tomados quando se aborda o filme.

Uma das primeiras adversidades que os pioneiros das pesquisas históricas com documentos cinematográficos tiveram de enfrentar foi a comumente escassa formação que os historiadores recebem no âmbito da cultura visual. Essa situação devia-se principalmente à predominância de uma visão, associada ao positivismo, de que a história “científica” seria aquela que se sustentava em documentos escritos. Tornou-se necessário, então, aprender a ler e decodificar as imagens cinematográficas. A história realizada a partir do cinema não poderia ser elaborada com base apenas nos materiais textuais que o cinema produz: o roteiro, o discurso falado. A câmera, a ilha de edição e o contexto de produção, por exemplo, falam tanto sobre a obra audiovisual quanto o texto de seu roteiro. Concretizava-se, assim, a necessidade de aprender a ler as imagens fílmicas.

Jacques Le Goff, quando discute a noção de “documento/monumento” em sua fundamental obra *História e memória*, apresenta o modo como se conformou essa hegemonia do documento escrito no final do século XIX. O historiador francês explica que o termo documento está relacionado à ideia de “prova”, oriunda do campo legislativo e policial. Nesse período de institucionalização e autonomização da disciplina histórica,

³⁶ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237, 1992.

com o predomínio da escola positivista, o documento tornou-se o fundamento do fato histórico e, com isso, passou a ser sinônimo de prova histórica, “apesar de ser o resultado de uma escolha, de uma decisão do historiador”.³⁷ Naquele período, o estudo da história firma-se sob a égide do documento, particularmente na forma de testemunho escrito.³⁸

Na década de 1930, o grupo dos Annales, liderado por Marc Bloch e Lucien Febvre, iniciou um importante movimento de renovação do campo e de ampliação do entendimento das fontes históricas com vistas a incorporar novas ferramentas de trabalho ao ofício do historiador. Desse modo, os dois historiadores franceses abriram respeitáveis portas para a incorporação dos documentos visuais nas pesquisas históricas ao afirmarem claramente que a narrativa da história poderia ser produzida na ausência de documentação escrita. Tal posicionamento pode ser percebido na hoje célebre manifestação de Febvre em *Combates pela história*:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.³⁹

Marc Bloch foi ainda mais enfático ao oferecer o estatuto de legitimidade às fontes visuais:

[...] seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, especializado para esse uso... Que historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as recolhas de hinos? Ele sabe bem que sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos.⁴⁰

Entretanto, somente nos anos 1970 é que os documentos visuais – e, particularmente, o cinema – entrariam definitivamente no universo mental dos historiadores. Nesse período, o movimento francês de renovação historiográfica, denominado Nova História, tinha por objetivo a inclusão de novos objetos e de novas metodologias no âmbito da disciplina. Os historiadores vinculados a esse movimento

³⁷ LE GOFF, Jacques. *História e memória: memória*. Lisboa: Edições 70, p. 104.

³⁸ Idem, p. 104.

³⁹ FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. 2.ed. Tradução de Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Editorial Presença Ltda, 1985, p. 249.

⁴⁰ LE GOFF, Jacques. *História e memória: memória*. Lisboa: Edições 70, p. 108.

ampliaram significativamente a noção de documento e os métodos de crítica da documentação. Le Goff, o principal impulsionador dessa visão acerca das fontes históricas, afirma:

[...] 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 documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa [...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel ingênuo [...] É preciso começar por demonstrar, demolir essa montagem (a do monumento), desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.⁴¹

Segundo Mônica Almeida Kornis, é no âmbito da história das mentalidades que a iconografia receberia um estatuto privilegiado como fonte.⁴² Conforme já foi mencionado, havia uma profunda discrepância no modo como os historiadores lidavam com as fontes escritas e com os registros visuais. Para os textos, os profissionais da história reservam sofisticadas técnicas de análise. Porém, quando se trata de documentos visuais, nas décadas de 1960 e 1970, imperava certa ingenuidade metodológica. Ainda hoje é comum que os documentos visuais – filmes, fotografias, gravuras, pinturas, etc. – sejam utilizados apenas como ilustração nos estudos históricos. Tal situação levou Pierre Sorlin, na década de 1970, a protestar contra o fato de que, na maior parte dos trabalhos históricos, a iconografia tornava-se mero anexo da bibliografia. “Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração”.⁴³

A história das mentalidades viria a conferir um *status* privilegiado à produção artística na investigação histórica. Nesse momento, a aproximação dos historiadores aos conceitos da antropologia cultural fornece um arcabouço teórico que passa a mitigar a ideia de que ou as obras artísticas eram meros reflexos do meio social, ou estavam presas à subjetividade do artista que as elaborou.⁴⁴ Com base nos aportes de outros campos disciplinares, a história ampliou a percepção acerca dos documentos visuais, ao mesmo

⁴¹ Idem, p. 108.

⁴² KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 238, 1992.

⁴³ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 38.

⁴⁴ BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa na historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 79-109.

tempo em que se consolidava a entrada dos filmes como fonte. Assim, as obras cinematográficas passaram a ser identificadas como vias para a compreensão “dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico”.⁴⁵ Ainda conforme Kornis:

[...] Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real.⁴⁶

Enquanto o campo da história levou décadas para conformar uma discussão metodológica acerca dos filmes, a teoria do cinema avançou de maneira rápida e quase tão fulminante quanto a popularização do cinema. Assim, os meios audiovisuais, praticamente desde os seus primórdios, discutiam as características artísticas, culturais e sociais do cinema. Da mesma forma, quase desde o começo da filmografia, os temas históricos estiveram presentes no cinema. A história, portanto, como um dos temas preferidos dos cineastas, tornou-se imprescindível na produção social do imaginário sobre os eventos do passado – em especial após a difusão da televisão. Ironicamente, apesar desse impacto cultural e social, os registros fílmicos só seriam assimilados ao universo mental dos historiadores como objeto de pesquisa quando seu império na produção das imagens estava sendo sitiado e conquistado pelas produções televisivas.

Não obstante, o preconceito com relação ao audiovisual não era prerrogativa dos historiadores. O cinema, por seu caráter de produção de massa, sofreu resistência no conjunto do campo das ciências humanas. É compreensível a resistência a incorporar as artes cinematográficas, visto que teatro, literatura, dança, música e artes visuais acompanham quase todo o trajeto da civilização humana, enquanto a fotografia e o cinema ocupam um tempo histórico ínfimo se comparada com o conjunto da história da humanidade. Além disso, o filme e a fotografia são artes sustentadas pelos desenvolvimentos científicos aplicados na indústria. Não causa estranheza, portanto, que as percepções sobre as possibilidades estéticas dessas manifestações artísticas tenham sido colocadas em dúvida.

⁴⁵ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 239, 1992.

⁴⁶ *Idem*.

Não interessa aos historiadores, em princípio, as potencialidades artísticas e estéticas das obras fílmicas. Contudo, os debates sobre o caráter artístico dos filmes permitem uma melhor compreensão do significado histórico do cinema no âmbito da cultura ocidental. Assim, é importante ter em conta essas discussões sobre as características estéticas dos filmes a fim de compreender os desenvolvimentos, os usos e as apropriações sociopolíticas do cinema ao longo do último século. Além disso, é relevante considerar as discussões acerca do cinema no âmbito da arte para dar conta das diferentes categorias de produções cinematográficas, visto que há imensa diferença, por exemplo, entre as megaproduções de caráter mais comercial e os filmes experimentais que permanecem normalmente restritos ao circuito dos festivais.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, nos anos 1930, irá defender o caráter artístico do cinema. Para ele, o filme seria a primeira obra de arte industrial. Desse modo, Benjamin aponta o sentimento de superioridade aristocrática existente naquele momento no campo artístico e acadêmico, que resistia a conferir ao cinema o *status* de arte. Segundo o filósofo alemão, a possibilidade de reprodução em massa das obras cinematográficas infligiria um golpe certo nas concepções tradicionais sobre o que seriam as obras de arte, pois o filme como artefato industrial perderia irremediavelmente a “aura” e o valor de culto que conferia valor estético aos trabalhos artísticos:

Como facilmente se percebe, no fim das contas, aqui se reencontra a velha lamentação: as massas buscam diversão, mas arte exige recolhimento. É um lugar-comum. Mas cabe perguntar se ele oferece uma boa perspectiva para compreender o cinema. É preciso olhá-lo de mais perto. Para traduzir a oposição entre diversão e recolhimento, poder-se-ia dizer o seguinte: quem se recolhe diante de uma obra de arte é envolvido por ela, penetra nela [...]; no caso da diversão, ao contrário, é a obra de arte que penetra na massa.⁴⁷

Entretanto, para Benjamin, seria justamente o desaparecimento da aura que ocorreria com a obra de arte durante “a época de sua reprodutibilidade técnica”, ao contrário do que poderia pensar a maioria dos analistas daquele período, a maior virtude do fenômeno do cinema no campo artístico. Ao fazer com que a recepção ocorra em múltiplos espaços e em massa, a cada situação o receptor atualiza o que é reproduzido:

Esses dois processos conduzem a um violento abalo do que foi transmitido – um abalo da tradição, que consiste no reverso da atual crise e renovação da humanidade. Estão em estreita conexão com os movimentos de massa de nossos

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 110-111.

dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social não é concebível, inclusive e precisamente em sua forma mais positiva, sem esse lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural. Esse fenômeno é mais palpável nos grandes filmes históricos.⁴⁸

Walter Benjamin criticava as produções melodramáticas e o culto às estrelas, tão característico das produções norte-americanas, que seriam, para ele, a fonte de inspiração dos ditadores que posavam como ídolos diante das câmeras. Benjamin era entusiasta das produções de cinema russas que, ao trazerem para as telas atores não profissionais, garantiam às massas a possibilidade de ver sua realidade refletida nas telas, sem a necessidade de isso significar uma “cópia” do real, mas a sua transposição rumo ao fantástico e ao absurdo, como os surrealistas estavam fazendo naquele momento.

Hoje em dia, praticamente desapareceram as discussões sobre o *status* artístico do cinema. Consagrou-se o filme como a “sétima arte”. As diferentes formas de manifestação das obras cinematográficas são compreendidas como gêneros distintos de uma mesma prática artística.⁴⁹ O cinema conquistou, assim, um espaço privilegiado no campo artístico, caindo também no gosto popular. Para compreender o *modus operandi* das produções fílmicas, foi necessário construir um novo campo de conhecimento alimentado por um arsenal teórico advindo de várias áreas do conhecimento, em especial das humanidades.

A abordagem dos filmes realizada no âmbito da disciplina histórica naturalmente se utiliza das contribuições significativas realizadas em outras áreas do conhecimento. No entanto, os historiadores fazem aos filmes questionamentos que são próprios da história e encontram na cinematografia respostas distintas das de outras disciplinas. Por essa razão, os profissionais da história precisaram constituir um *corpus* teórico e metodológico próprio para analisar os filmes. Diante dessa discussão, resta a seguinte pergunta: tendo o cinema encravado seu espaço na disciplina, como os historiadores devem abordar os filmes? Marc Ferro ensaia uma resposta em seu texto “O filme: uma contra-análise da sociedade”:

O filme [...] está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide sobre a obra

⁴⁸ Idem, p. 23-24.

⁴⁹ Ver UROSKIE, Andrew V. Um labirinto no tempo e no espaço: “Dédale” de Coulibeuf e a arquitetura da imagem em movimento. In: FIDELIS, Gaudêncio. *Dédale*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 91-113.

em sua totalidade: ela pode se apoiar em extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.⁵⁰

Para o historiador francês, era necessário constituir um aporte metodológico próprio da história para abordar os filmes. Suas pesquisas pioneiras acerca do cinema soviético contribuíram decisivamente para a formação de um campo de investigações denominado “cinema-história”. Segundo Jorge Nóvoa e José D’Assunção Barros:

Cinema-história sempre foi, assim, uma relação complexa que poderia ser apreendida como objeto e como problemática. “Cinema e história” é uma coisa semelhante e ao mesmo tempo distinta de “cinema-história”. Cinema-história cria uma relação complexa que qualifica outro ponto dialético que não aquele do historiador que quer estudar o cinema como obra de arte (ou como sistema complexo de produção – a economia do cinema –, a evolução de suas técnicas, por exemplo), ou do cineasta que quer representar e tratar dos fenômenos histórico-sociais e dos da vida *tout court*!⁵¹

Embora haja várias possibilidades de abordagem ao cinema como fonte de pesquisa dos historiadores, há um acordo tácito entre os pesquisadores de que as obras cinematográficas, quando tratadas como documento histórico, requerem a aplicação de técnicas específicas de análise para dar conta das relações que advêm de um documento que é formado por métodos industriais. É necessário haver clareza a respeito de toda a estrutura que se coloca antes, entre e depois da câmera e da situação gravada. Partindo dessa premissa, é evidente que conceitualmente não existe diferença entre filmes documentários e filmes de ficção: mudam as estruturas narrativas, porém a captação e a edição das imagens, assim como os enredos e roteiros, são frutos da escolha dos cineastas unida à tecnologia disponível.

As obras cinematográficas, como produtos da memória e da história visual de nosso tempo, permitem adensar os modos de conhecimento da história. Os filmes podem e devem ser entendidos como produtos culturais – que estão submetidos a determinados esquemas econômicos e políticos de produção – que oportunizam discussões sobre uma miríade de aspectos das sociedades contemporâneas. Interessa aos historiadores, diante da perspectiva adotada nesta pesquisa, o cinema como produto cultural que permite a análise de representações sociais, aspectos culturais e políticos das sociedades que o produzem.

⁵⁰ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 32.

⁵¹ NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 22.

Assim, como uma primeira aproximação aos documentos filmográficos vistos a partir da história, podemos apontar, de acordo com Joán del Alcàzar Garrido, que há pelo menos quatro abordagens possíveis no âmbito das pesquisas de cinema-história: “a) o relativo à história do cinema (sua evolução, avanços, técnicas, etc.); b) o da história da utilização do cinema (como transmissor de ideologia, como fonte de análise da sociedade em que se produziu um ou vários filmes, etc.); c) o da utilização do cinema como fonte pelo historiador e, finalmente, d) o do cinema como material didático de ensino da história”.⁵²

Nesta pesquisa, interessa-nos compreender as narrativas históricas desenvolvidas nos filmes que simultaneamente contribuem para que se compreendam as relações sociais do contexto em que foram produzidas. Analisar um filme histórico, nessa perspectiva, seria um processo similar ao de apreciação de um texto. É preciso ler as imagens fílmicas e decodificá-las, tendo em conta as peculiaridades da produção cinematográfica. Há que se ler, portanto, o que está dito no texto, mas também há que se ler nas entrelinhas, observando-se os interditos e os não ditos que formam a narrativa do aparato cinematográfico (simbolizados nos processos de financiamento, produção, edição, trucagem, etc.) dos filmes históricos e dão sentido aos discursos sobre o passado apresentados nessas películas.

Dessa forma, interessa interrogar os filmes sobre a ditadura militar brasileira e chilena analisados nesta pesquisa. Entretanto, para compreender tais narrativas, é fundamental considerar o contexto de produção desses filmes, tendo em vista que, para o historiador, investigar as produções audiovisuais cinematográficas significa adentrar em um universo de produção cultural que lhe é estranho. Por isso, talvez a mais efetiva metodologia de aproximação aos filmes históricos seja similar à que foi desenvolvida pelo historiador norte-americano Robert Darnton para tentar compreender o sentido dos contos de fada na França anterior à Revolução Francesa: “Ao historiador, portanto, deveria ser possível descobrir a dimensão social do pensamento e extrair significação de

⁵² Tradução minha. Original em espanhol: “a) el relativo a la historia del cine (su evolución, avances, técnicas, etc.); b) el de la historia de la utilización del cine (como transmissor de ideología, como fuente em el análisis de la sociedad em la que se há producido uno o vários filmes, etc.); c) el de la utilización del cine como fuente por el historiador, y, finalmente, d) el de la utilización del cine como material didáctico en la enseñanza de la historia”. GARRIDO, Joan del Alcàzar. *Chile en la pantalla: cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia: Universitat de València, 2013, p. 32.

documentos, passando do texto ao contexto e voltando ao primeiro, até abrir caminho por um universo mental estranho”.⁵³

O cinema-história parte dos mesmos pressupostos metodológicos que os trabalhos desenvolvidos com outras fontes; a diferença, porém, recai sobre o fato de que as fontes audiovisuais demandariam uma abordagem específica. Uma das dificuldades na abordagem dos filmes é que eles propõem uma narrativa histórica alternativa à desenvolvida pelos historiadores. Hoje é mais comum as pessoas terem acesso a informações sobre eventos do passado através do cinema ou da televisão do que por meio dos textos de historiadores. Do mesmo modo, as relações entre história e cinematografia estão sempre marcadas pela disputa entre dois discursos sobre a história.

O historiador canadense Robert Rosenstone diz que não há como afirmar que o discurso histórico produzido no âmbito do cinema seja menos “verdadeiro” do que o produzido na disciplina histórica. Ele parte da premissa de que são discursos distintos: o cinema não organiza dados nos moldes do que se faz convencionalmente no texto histórico, pois a narrativa fílmica centra-se em um significado global – visual, emocional, dramático – dos acontecimentos históricos. Não obstante, as finalidades dos dois discursos seriam as mesmas: descrever, analisar e interpretar o passado.

Contudo, ao apropriar-se da ideia de “historiofotia” desenvolvida por Hayden White⁵⁴, Rosenstone argumenta que o discurso fílmico geraria um registro complementar ao da disciplina histórica sobre o passado. Para ele, os historiadores utilizam processos de condensação, de simbolização e de metáfora a fim de conferir uma visão sintética sobre os eventos passados, enquanto os cineastas evitam atribuir uma visão abstrata aos acontecimentos. Seriam, portanto, duas estratégias diferentes, embora não se invalidem mutuamente. Por isso, a aproximação dos historiadores para com o cinema exigiria não a diferenciação entre fatos e ficção, mas sim entre invenção adequada e invenção inadequada.⁵⁵

⁵³ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XVII.

⁵⁴ Ver WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, Chicago, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988. Nessa mesma edição do periódico, Robert A. Rosenstone publica um artigo intitulado “History in Images/History in Words”, no qual propõe discutir, com base nas premissas propostas por White, até que ponto os historiadores poderiam afirmar que haveria uma debilidade discursiva do cinema em relação à narrativa dos historiadores.

⁵⁵ Ver ROSENSTONE, Robert A. *Cine y visualidade: historización de la imagen contemporánea*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013.

Rosenstone afirma que o cinema apresenta três modos distintos de refletir sobre a história. A primeira modalidade seria o romance histórico. Esse gênero é predominante e comumente apresenta fatos do passado, seja mantendo aproximação com as superproduções, seja desenvolvendo filmes baseados na vida de pessoas importantes ou em acontecimentos históricos, utilizando para tanto extensa pesquisa e documentação. Nessa modalidade incluem-se filmes como, por exemplo, *O último imperador*, de Bernardo Bertolucci, *JFK*, de Oliver Stone, *Piaf*, de Olivier Dahan, e *O discurso do rei*, de Tom Hooper.

A segunda modalidade seria o gênero documentário, em que a história costuma ser apresentada por meio de testemunhos, com a participação de narradores, enquanto as imagens surgem como tomadas de locais onde sucederam os eventos narradas. De acordo com Rosenstone, o documentário representaria o gênero preferido pelos historiadores, pois tradicionalmente rebaixaria o nível de carga dramática em nome de um discurso que se aproximaria ao da disciplina histórica. A terceira e última modalidade abrangeria os filmes que muitas vezes projetam suas imagens históricas como experimentos vanguardistas e independentes. Essa seria a modalidade utilizada nos filmes do começo da União Soviética e a observada com maior frequência nas produções realizadas em países menos desenvolvidos. Os filmes *A greve* e *O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, seriam modelares desse tipo de abordagem.⁵⁶

Rosenstone é um entusiasta das relações entre história e cinema. Ele defende que o cinema propõe um desafio à disciplina histórica ao apresentar uma maneira alternativa de compreender o passado. O cinema não seria um substituto da história, mas se colocaria ao lado dela, tal como fez a própria história ao se estabelecer frente à tradição oral e à memória.

A longa tradição oral nos proporcionou uma relação poética com o mundo e com o passado, enquanto a história escrita, especialmente a dos dois últimos séculos, criou um mundo linear, científico, utilizando a letra impressa. O cinema muda as regras do jogo histórico ao assinalar suas próprias certezas e verdades; verdades que nascem de uma realidade visual e auditiva que é impossível de captar através das palavras. Essa nova história em imagens é, potencialmente, muito mais complexa do que qualquer texto escrito, já que na tela podem aparecer diversos elementos, inclusive textos. Elementos que se apoiam ou se opõem entre eles para

⁵⁶ Idem.

conseguir uma sensação e um alcance diferente ao da história escrita como foi aquilo que fez esta em relação à história oral.⁵⁷

Torna-se evidente, então, que a qualidade da pesquisa histórica desenvolvida não depende do tipo de fonte utilizada pelo investigador, mas sim do uso adequado dessas fontes por parte dele. Embora as discussões sobre o uso histórico do cinema remontem praticamente ao momento de invenção do cinematógrafo, a primeira grande obra que utilizou o cinema como instrumento de interpretação social foi *De Caligari a Hitler*, de Sigfried Kracauer. Nesse livro, o jornalista alemão propunha que o cinema expressionista alemão da década de 1920 refletia os desejos daquela sociedade e prenunciava as condições para a ascensão do nazismo na década de 1930.⁵⁸ Assim, a primeira abordagem historiográfica a partir do cinema foi realizada por um jornalista e apresentava uma ideia que, de algum modo, permanece vigente em muitos enfoques de pesquisa: a de que o cinema apresentava a “realidade” e, assim, seria possível proceder a uma apreensão imediata da mentalidade de uma nação com base em sua cinematografia.

Quando inicia suas pesquisas, Marc Ferro complexifica o debate. Para ele, o cinema não apresenta, como para Kracauer, um reflexo imediato do real. Ao propor que o cinema-história realizava uma “contra-análise” da sociedade, Ferro afirma que, além de um produto da história, os filmes também se convertem em agentes da história.⁵⁹ O historiador francês recorre a um questionamento de Jean-Luc Godard (“se o cinema não teria sido inventado para mascarar o real para as massas”)⁶⁰ para demonstrar como havia, entre a câmera e a imagem captada, uma gama de elementos que tornavam a imagem um importante registro, mas que não servia como reflexo imediato de uma sociedade. Ferro argumenta que, na verdade, os filmes destroem “a imagem do duplo” das instituições e formatam uma “contra-análise” da sociedade:

Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo

⁵⁷ Tradução minha. Original em espanhol: “La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos últimos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen de una realidad visual y auditiva que es imposible captar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyan se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como fue el de esta respecto a la historia oral”. In: ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Madrid: Ariel, 1997, p. 122.

⁵⁸ KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

⁵⁹ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 15-21.

⁶⁰ Idem, p. 31.

controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema acusar a inutilidade deles. [...] O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo construiu diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. As imagens, as imagens sonoras, esse produto da “natureza”, não poderiam ter, como o selvagem, língua nem linguagem. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: não significaria isso que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma *contra-análise* da sociedade?

Logo, o principal subsídio que o cinema pode aportar no âmbito da pesquisa histórica é a possibilidade de os pesquisadores verificarem aquilo não está visível nas películas, já que os filmes como produtos culturais exacerbariam sua materialidade visual, construindo um discurso visual altamente complexo. Para Ferro, portanto, as imagens cinematográficas não são mera ilustração; elas revelam aspectos sociais e culturais que permitem compreender elementos sócio-históricos importantes que ultrapassam até mesmo a vontade de cineastas, roteiristas e produtores.

Em seu texto “Coordenadas para uma pesquisa”, Marc Ferro apresenta um roteiro para a pesquisa histórica a partir do cinema. Primeiramente, aponta que se deve tratá-lo como “agente da história” e, nesse sentido, os filmes teriam interferido na história desde os primórdios da cinematografia. “Na Inglaterra, mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas”. Como agentes da história, os filmes logo se transformaram em peça política de propaganda e tentaram domesticar o cinema.

Para Ferro, a cinematografia – assim como a literatura e as demais artes – permaneceu insubmissa aos desígnios do poder: os “cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões”. Apesar disso, muitos filmes, como os de Alain Resnais e de Jean-Luc Godard, propõem “uma visão de mundo inédita”, que os colocaria em contradição com as instituições estabelecidas. Mesmo antes do surgimento dos *smartphones* e das câmaras digitais, Marc Ferro aponta para o crescente papel que o

audiovisual poderia desempenhar no futuro como um agente cada vez mais presente na história:

Hoje se vê uma nova etapa com a multiplicação das câmeras super 8: o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-*cameraman*. Outrora “objeto” para uma “vanguarda”, a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. Esse poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para os filmes militantes.⁶¹

A segunda questão a considerar, segundo Ferro, seria a linguagem fílmica. A se ver, a operação cinematográfica se processa “por meio de certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz”. Assim, os tipos de intervenção no cinema estariam ligados, em primeiro lugar, “à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona”. Nessa perspectiva, além de dispor de peculiares condições de produção frente aos demais objetos artísticos, o cinema também “dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que tem, sim, sua especificidade: os teóricos da escrita cinematográfica a estudam, de Jean Mitry a Bruce Morissette e Christian Metz”.⁶²

Em terceiro lugar, Ferro destaca que a linguagem cinematográfica produzida está relacionada com o contexto social que a produz e que a recebe. Assim, parafraseando Eisenstein, ele afirma que “toda a sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura”. Desse modo, as imagens produzidas também estão relacionadas com as possibilidades e limites de determinada cultura ou sociedade em abordar certos temas ou situações:

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados; os lucros da glória e os do dinheiro são regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não pode existir empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão tolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra.⁶³

⁶¹ Ibidem, p. 13-17.

⁶² Ibidem, p. 17-18.

⁶³ Ibidem, p. 18-20.

Por fim, Marc Ferro aponta para a necessidade de se levar em conta dois aspectos: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História.

A leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não ficção, demonstraram, como, por exemplo, no caso de Allio, que graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma História da qual a instituição a tinha despossuído, questão sobre a qual Michel Foucault teve razão em insistir outrora no *Cahiers du Cinéma*.⁶⁴ Mas, passando de um século ou dois, a distância é excessiva, e o problema é completamente outro: *Potemkin* e *Nevski* são filmes de uma substância histórica inteiramente diferente.⁶⁵

Convém salientar que Marc Ferro deu grande impulso à valorização dos filmes como documentos históricos e ao fato de seus aportes teóricos são as bases de qualquer boa análise histórica da produção cinematográfica. Não obstante, as suas análises centram-se demasiadamente na questão das imagens e, de certo modo, negligenciam o fato de que o cinema é composto por uma fusão entre imagética, sonoridade e textualidade, assim como a linguagem cinematográfica é uma composição desses elementos, os quais só podem ser bem-interpretados quando analisados como um todo. Seja como for, a perspectiva de Ferro, como pioneiro no campo do cinema-história, é plausível, visto que ele se preocupa em dar visibilidade às especificidades dos documentos cinematográficos em relação aos demais documentos da história.

Uma nova pedra no alicerce do edifício do cinema-história foi colocada por Pierre Sorlin, que definirá o estudo do cinema como um documento da história social “através da indagação de *como* indivíduos e grupos compreendem seu tempo”.⁶⁶ O historiador francês critica enfaticamente as análises que consideram o filme como reflexo da sociedade, porque resultariam em um duplo problema: “ou descrevem a sociedade e verificam a descrição nos filmes, ou analisam os filmes e encontram na estrutura social os elementos que lhes deram origem”.⁶⁷

Sorlin defende que nenhum gênero cinematográfico é plenamente objetivo, visto que a narrativa apresentada se constituiria de uma seleção por parte dos cineastas e produtores, além de um conjunto de controles prévios baseados na censura dos

⁶⁴ Para as apreciações de Michel Foucault acerca das relações entre história e cinema, ver FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura/música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

⁶⁵ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 21.

⁶⁶ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 245, 1992.

⁶⁷ Idem, p. 245.

patrocinadores, nos códigos morais da sociedade, etc. Por isso, afirma que o filme possui um texto visual que merece uma análise interna das condições e dos meios de produção, além de uma história própria que está inserida em determinado contexto social.⁶⁸

Partindo das premissas de Sorlin, as imagens fílmicas podem ser tidas como um processo reflexivo da sociedade e da cultura a que pertencem. Desse modo, a narrativa cinematográfica, longe de ser uma simples e mecânica da realidade exterior à película, é apenas uma das vias imaginárias possíveis de abordar aquele contexto.⁶⁹ Pierre Sorlin atribui maior ênfase aos aspectos internos das condições de produção e da linguagem cinematográfica em seu projeto investigativo, enquanto Ferro destaca o contexto em suas análises.

Partindo-se desse conjunto de abordagens, é possível desdobrar um modo de abordar o cinema como documento histórico. Em primeiro lugar, é necessário ter em conta que filmes são constituídos por uma miríade de discursos que se entrelaçam e que se relacionam. Assim, o texto visual produzido no âmbito do cinema deve ser analisado com base em um arsenal metodológico mais amplo que o da análise textual. Uma boa análise dos filmes parte, portanto, da compreensão de que a imagem fílmica produz seu discurso a partir da fusão de texto, som e imagem.

Segundo Marcel Martin, a linguagem cinematográfica é composta por um conjunto de características que são bastante distintas da linguagem da literatura ou mesmo da disciplina histórica: “a imagem fílmica restitui exata e inteiramente o que oferecido à câmera, e o registro que ela faz da realidade constitui, por definição, uma percepção *objetiva*”.⁷⁰ Por isso, a imagem fílmica suscitaria nos espectadores um *sentimento de realidade*⁷¹ e constituiria uma *representação unívoca*, ou seja, as imagens representadas diriam respeito somente a aspectos precisos e determinados da realidade. Além disso, as imagens estariam sempre no presente: mesmo que relatem o passado, a percepção delas sempre se dá no presente.

Outra característica das imagens produzidas nos filmes, segundo Martin, é que configuram uma realidade estética que instiga um valor afetivo com o espectador. Elas são escolhidas, compostas: “A realidade que aparece então na imagem é o resultado de

⁶⁸ SORLIN, Pierre. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Unesp, 2009.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 21.

⁷¹ Idem, p. 22.

uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma *imagem artística* da realidade, ou seja, [...] totalmente *não realista* (veja-se o papel dos primeiros planos e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente”.⁷² Marcel Martin refere ainda que as imagens também são uma realidade intelectual com valor significativo:

Embora reproduza fielmente os acontecimentos fílmicos através da câmara, a imagem não nos oferece por si mesma nenhuma indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma apenas a materialidade do fato bruto que reproduz (com a condição, evidentemente, de que não haja trucagem), mas não nos dá sua significação). [...] A imagem por si mesma é, portanto, carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido, de polivalência significativa.⁷³

Por fim, as imagens produziriam uma atitude estética. Nesse sentido, a imagem fílmica realizaria uma representação realista do real a fim de afetar os sentimentos dos espectadores, adquirindo “uma significação ideológica e moral”. Segundo Martin, “esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao movimento afetivo) e, deste, à *ideia*”.⁷⁴

É fundamental compreender, portanto, que a imagem fílmica produz seu efeito de realidade por meio de uma miríade de operações que se fundem na tela: a visualidade, os sons, os cenários, a iluminação, a tecnologia disponível e a ação dos atores, entre outras. A leitura do texto fílmico deve partir da premissa de que seu discurso é polissêmico e conformado por diversas ações de significação. Também se levar em conta o contexto de produção, a sociedade e a cultura em que se insere, bem como a abordagem artística e a possibilidade de transgressão de normas por parte dos realizadores das películas.

Por isso, com base no texto cinematográfico, o historiador poderá realizar importantes leituras historiográficas a partir de uma “descrição densa”⁷⁵ das produções fílmicas. Para tanto, é preciso ler os filmes como uma espécie de texto peculiar, composto a muitas mãos e por muitas linguagens, devendo ser lido sempre em relação ao seu

⁷² Idem, p. 24.

⁷³ Ibidem, p. 27.

⁷⁴ Ibidem, p. 28.

⁷⁵ Segundo o antropólogo Clifford Geertz, a descrição densa é uma operação interpretativa. Assim, não se trata apenas de uma narrativa, mas de toda a descrição do fato, incluindo o contexto no qual está inserido. Trata-se de interpretações de ações em um contexto específico. Entretanto, as ações nunca são isoladas; elas sempre são compostas por interações, por histórias que lhes atribuem significado. Por isso, a descrição densa é um processo de apreensão dos significados que parte de uma estratégia de entendimento do contexto das ações para assimilar as significações dos agentes caso a caso. Ver GEERTZ, Clifford. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 3-25.

contexto. É nessa realização, em que contexto e obra interpenetram-se e agem sobre si mutuamente, que o cinema produz as questões mais valiosas para os historiadores.

Portanto, como se pode perceber, as relações entre história e cinema somente se tornam perigosas quando não se considera a especificidade da linguagem cinematográfica como artefato cultural ao abordá-la como documento da história. Ao se munir de um conjunto de precauções teóricas e metodológicas, o historiador está preparado para verificar relevantes dados sobre a escrita fílmica da história e a escrever história também a partir do cinema.

3. “É tudo verdade?”: o filme como materialização da memória

E de fato minha cabeça não estava vazia, nela volteavam memórias não minhas, a marquesa saiu às cinco no meio do caminho desta vida, Ernesto Sábato e a donzelinha vêm dos campos, Abraão gerou Isaque Isaque gerou Jacó, Jacó gerou Judas e Rocco e seus irmãos, o campanário bate a meia-noite santa...

Umberto Eco em A Misteriosa Chama da Rainha Loana

Em *A misteriosa chama da Rainha Loana*,⁷⁶ Umberto Eco constrói um romance autobiográfico em que, ao invés de contar sua própria história, inventa um *alter ego*, o livreiro Yambo, que após uma doença grave perde boa parte de sua memória afetiva. A trama desenvolve-se a partir da viagem do protagonista para as montanhas da região italiana do Piemonte, onde se localizava a antiga casa de seu avô e onde ele tinha vivido grande parte de sua infância durante o período do fascismo de Mussolini e da II Guerra Mundial. Nessa autobiografia disfarçada de romance, a memória pessoal de Yambo e a própria vida de Umberto Eco tem sua chave de entendimento nos vestígios deixados na velha casa do avô. Ali os registros materiais de cultura de massa como gibis do Mickey, Flash Gordon e Dick Tracy, canções populares e hinos da juventude fascista, além de toda uma vasta camada de imagens produto da indústria cultural dos anos 1930 e 1940, permitem ao autor contar sua história e possibilitam ao protagonista encontrar-se paulatinamente com sua memória afetiva perdida.

O romance de Eco está construído quase como um ensaio que apresenta a importância da cultura visual na formação da memória coletiva contemporânea. O jogo proposto pelo italiano é claro: demonstrar como a iconografia de massa também é constituinte das memórias individuais em nosso tempo. A viagem iconográfica e até mesmo kitsch de Eco é distinta, por exemplo, da operação memorialística proposta por Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*.⁷⁷ Ali a busca pela memória também se dá na realidade material; no entanto, em Proust, as experiências sensitivas do passado estão relacionadas a um conjunto de objetos materiais bastante específicos. Umberto Eco

⁷⁶ ECO, Umberto. *A misteriosa chama da Rainha Loana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

⁷⁷ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

faz dessa operação uma explosão kitsch, uma busca afetiva, mas relativamente superficial por imagens das mais distintas origens. O registro do passado concretiza-se por meio das imagens. A ausência de memória, nesse caso, equivaleria à ausência de imagens.

Embora a intenção aqui não seja a de realizar uma análise literária da obra de Umberto Eco, sua proposta literária permite avaliar a importante dimensão que as imagens tomaram na construção contemporânea da memória coletiva. Com base em aportes artísticos, podemos pensar em como se constroem os parâmetros das narrativas sobre o passado e os discursos públicos de memória. Trata-se de verificar que distintos agentes sociais atuam na produção da memória. Quando transportamos as discussões sobre a memória para contextos pós-traumáticos, como o processo de ressignificação das violações de direitos humanos cometidas pelas ditaduras no Cone Sul nas décadas de 1960, 1970 e 1980, é essencial ter em mente que a construção desse discurso coletivo – essa produção da narrativa sobre o passado – também passa pelas imagens.

A produção de iconografias sobre os acontecimentos do passado é parte fundamental de um imbricado processo de construção da memória sobre os regimes ditatoriais. Desse modo, a construção das memórias coletivas a respeito das ditaduras é formatada por meio de tensões e disputas entre os mais distintos agentes que se habilitam a discutir sobre ações pretéritas. O discurso público é produzido nos interstícios de uma disputa entre os resistentes que ganham espaço social e político no contexto democrático e as vozes que defendem o autoritarismo. Mesmo entre os que propõem uma mesma perspectiva, há divergências sobre as abordagens relativas aos eventos ocorridos. Portanto, a construção da memória coletiva, seja a memória oficial desenvolvida sob o auspício dos governos, seja a memória de grandes grupos sociais, configura-se a partir da competição de relatos. Os relatos, por sua vez, são produzidos nos mais diferentes suportes: testemunho de sobreviventes, escrita literária e ensaística e, na contemporaneidade, inevitavelmente através dos meios visuais, sobretudo pelo audiovisual.

Toda essa miríade de narrativas entra em concordância e, muitas vezes, em concorrência pela legitimidade da narrativa sobre o passado. As falas memorialísticas, de fato, são construídas por diversas camadas de relatos. Nos países do Cone Sul, após o final das ditaduras, vários grupos de defensores de direitos humanos e de vítimas das violências políticas praticadas pelos Estados organizaram-se em torno das consignas de

“memória, verdade e justiça” com vistas à reparação moral e à punição legal dos responsáveis pelas violações de direitos. A reivindicação de memória dos grupos organizados impulsionou a criação de políticas públicas que pretendem a revisão do passado, privilegiando-se a ótica dos “vencidos”.

No Brasil e no Chile, nossos objetos de estudo, os Estados privilegiaram abordar a construção da narrativa oficial sobre esse passado traumático por meio da criação de “comissões da verdade”⁷⁸ que têm por fito elaborar uma narrativa oficial a respeito das ditaduras. Na esteira desses processos, os Estados também constituíram processos de musealização e de monumentalização, ambos formados de uma imagética da narrativa oficial proposta. Entretanto, a construção pública da memória coletiva não se faz apenas através de esforços dos meios oficiais e governamentais. O resultado das propostas estatais nunca é capaz de dar conta da gama de experiências que a vivência do terrorismo de Estado engendrou. Apesar dos relatórios apresentados pelas comissões da verdade, parte da memória dos grupos segue não contemplada pelo discurso público e pelas propostas oficiais de construção da memória coletiva, permanecendo invisibilizada socialmente. Contudo, por meio da solidariedade de grupo e de outros instrumentos como as manifestações artísticas, é possível que essas memórias alternativas ganhem espaço no debate público e causem tensão aos discursos hegemônicos no sentido de produzir maior porosidade.

Percebe-se que a construção da memória coletiva é um processo que ocorre sempre no presente e que se encontra constantemente sujeito a contestação e a revisão. Sendo assim, é importante situar as discussões acerca da memória para que possamos avaliar como o uso de estratégias de intervenção nas narrativas sobre os acontecimentos passados constituem-se em temas políticos, avaliando também como a arte e, em especial, o cinema age nesse contexto.

⁷⁸ No Chile, uma vez restituída a democracia em 1989, o presidente Patricio Aylwin constituiu a primeira comissão da verdade no ano de 1990, chamada Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação, a qual se tornou conhecida como Comissão Rettig (devido ao nome de seu presidente, o jurista Raul Rettig), com o objetivo de avaliar as violações de direitos humanos cometidas pela ditadura de Pinochet. Em 2003, o presidente Ricardo Lagos instituiu uma segunda comissão, a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura, conhecida como Comissão Valech (devido ao nome de seu presidente, Monsenhor Sergio Valech), que entregou seu relatório no ano de 2011. Nesse mesmo ano, a presidente Dilma Rousseff instituiu a primeira comissão nacional da verdade brasileira, que trabalhou durante três anos e entregou seu relatório em 2014. Para ter acesso aos relatórios e dados oficiais das comissões da verdade chilenas, consultar: <<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/comisiones-de-verdad/>>. Para ter acesso ao relatório e aos dados oficiais sobre a comissão nacional da verdade brasileira, consultar: <<http://www.cnv.gov.br/>>.

A memória surge como uma preocupação central nos âmbitos da política e da cultura nos anos que se seguem à II Guerra Mundial. A catástrofe da guerra total, os horrores dos campos de concentração e a revelação dos crimes do stalinismo constituíram o estopim de uma ruptura das sociedades ocidentais com a perspectiva da cultura modernista.⁷⁹ Tal rompimento se solidificaria na década de 1970, após a desilusão com a virada conservadora que se sobrepôs aos movimentos libertários da década de 1960. Dessa forma, o modernismo, que desde o século XIX havia sido a força motriz da cultura e que se caracterizava como um privilégio dado ao futuro, perdeu a capacidade de mobilizar política e culturalmente. Segundo Andreas Huyssen, os “futuros presentes” da utopia modernista foram cada vez mais abrindo espaço para a emergência dos “passados presentes”⁸⁰ na contemporaneidade. Em outras palavras, a experiência da vivência da temporalidade deslocou-se atualmente do futuro em direção ao passado e, conseqüentemente, à memória e à história.

Pierre Nora, em seu já clássico texto *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*, afirma que o presente, em nosso tempo, foi invadido pela memória. Sua tese assenta-se na premissa de que a “aceleração da história” produzida pelo movimento frenético dos fluxos de informação engendraria “uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida”.⁸¹ Partindo desse diagnóstico de que a fugacidade da experiência dos acontecimentos solaparia as bases de relação entre presente e passado, o historiador francês aponta para a emergência com a preocupação social com os *lugares de memória* como uma reação social a esse processo de extermínio da tradição. Para ele, esses seriam espaços físicos ou simbólicos que se configuram como um refúgio para comunidades submetidas a uma ruptura “unilateral” com a tradição e com o costume, as quais necessitavam de referentes. Nesse sentido, a noção de continuidade e conexão temporal que outrora havia sido dada pelos referentes da tradição em nossa época ficaria restrita ao *lugar de memória*.⁸²

⁷⁹ É importante que se faça a seguinte ressalva: afirmar a existência de uma ruptura das sociedades ocidentais com os paradigmas da *cultura modernista* não equivale (ao menos nesta pesquisa) a afirmar que houve uma ruptura dessas sociedades com a *modernidade*.

⁸⁰ HUYSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁸¹ NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7, dez. 1993.

⁸² Idem, p. 8.

Mesmo havendo diferentes avaliações sobre as motivações da emergência da memória como uma preocupação social fundamental, a maioria dos estudiosos desse tema apontam para o final da década de 1970 e o início da década de 1980 como o momento definitivo em que houve essa transformação no modo com a sociedade relaciona-se com o tempo. Alguns especialistas enfatizam os processos de destruição da tradição, tal como Pierre Nora; outros associam essa virada aos vestígios dos processos de descolonização e de emergência do movimento feminista; outros ainda reivindicam a construção de narrativas históricas alternativas e/ou revisionistas. Segundo Andreas Huyssen, os discursos sobre memória passaram a ocupar com maior intensidade a cena pública nos anos 1970:

[...] impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto (iniciado com a série de TV “Holocausto” e, um pouco mais adiante, com o movimento testemunhal, bem como por toda uma série de eventos relacionados à história do Terceiro Reich fortemente politizados e cobrindo quadragésimos e quinquagésimos aniversários): a ascensão de Hitler ao poder em 1933 e a infame queima de livros, lembrada em 1983; a *kristallnacht*, o pogrom organizado em 1938 contra os judeus alemães, objeto de uma manifestação pública em 1988; a conferência de Wansee, de 1942, que iniciou a “Solução Final”, lembrada em 1992 com a abertura de um museu na vila de Wansee onde a conferência tinha sido realizada; a invasão da Normandia em 1944, lembrada com um grande espetáculo realizado pelos aliados, mas sem qualquer presença russa em 1994; o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, lembrada em 1985 com um emocionado discurso do presidente da Alemanha e, de novo, em 1995 com uma série de eventos na Europa e no Japão.⁸³

Percebe-se, assim, a relevância da presença das efemérides germânicas ligadas à II Guerra Mundial e, por consequência, ao Holocausto para a construção dos discursos de memória contemporâneos, bem como a relevância que as produções audiovisuais adquiriram nesse processo. Segundo Huyssen, a política de extermínio dos judeus praticada pelos nazistas passou a perder ao longo tempo “sua qualidade de índice do evento histórico específico e passa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias”.⁸⁴ Segue o autor:

O Holocausto, como lugar-comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio. O global e o local da memória do Holocausto têm entrado em novas constelações que pedem para ser analisadas caso a caso. Assim como pode energizar retoricamente alguns discursos de memória traumática, a comparação com o Holocausto também pode servir como uma falsa memória ou simplesmente bloquear a percepção de histórias específicas. [...] Em

⁸³ HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 10.

⁸⁴ Idem, p. 13.

se tratando de passados presentes, no entanto, a memória do Holocausto e seu lugar na reavaliação da modernidade ocidental não contam toda a história. Há também muitas tramas secundárias, que constroem a memória narrativa atual no seu escopo mais amplo, distinguindo de forma bastante clara o nosso tempo das primeiras décadas desse século.⁸⁵

Diante disso, cabe sinalizar os mecanismos que organizam essa nova maneira de se relacionar com a temporalidade em nosso tempo. Segundo Pierre Nora, tal distinção em relação ao passado deve-se ao fato de que, na contemporaneidade, o presente deixou de se constituir em uma ponte entre o passado e o futuro. O presente tornou-se um espaço dilatado que engloba praticamente tudo. Em outras palavras, teria acontecido um encontro daquilo que Reinhart Koselleck chama de “horizonte de expectativa” (que designa todas as expectativas com relação ao futuro) com o “campo de experiência” (que exprime a persistência do passado no presente).⁸⁶

A experiência histórica da relação social com o tempo afastou-se tanto da concepção de *historia magistra vitae*,⁸⁷ que consistia basicamente em uma visão calcada na repetição mítica do exemplo (a metáfora de “anões apoiados sobre os ombros de gigantes” é bastante elucidativa desse caso), quanto da crença no futuro (ou futurismo) característica do modernismo. Atualmente, a experiência do tempo tem-se caracterizado por uma desconfiança com relação às possibilidades de um futuro positivo e, ao mesmo tempo, por uma percepção de que o passado está permeado por uma zona de opacidade e fragmentação, dadas as condições de “aceleração do tempo histórico”, nas palavras de Pierre Nora. Por tais motivos, o historiador francês defende que a relação entre presente e passado transmutou-se em nosso tempo para uma relação presente-memória.⁸⁸

François Hartog afirma que mudamos o nosso “regime de historicidade”. Tal conceito parece ser uma boa chave de compreensão para a experiência da temporalidade, tornando-se uma noção valiosa para o entendimento teórico das razões que explicam a preponderância dos discursos de memória na contemporaneidade. Conforme Hartog, “um regime de historicidade abre e circunscreve um espaço de trabalho e de pensamento. Ele ritma a escritura do tempo, representa uma ‘ordem’ do tempo, a qual se pode subscrever ou, ao contrário (e mais frequentemente), querer escapar, procurando elaborar um

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

⁸⁷ Em latim, significa “história mestra da vida”.

⁸⁸ NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

outro”.⁸⁹ Nesse sentido, um regime de historicidade nada mais é do que um conjunto de referências sobre os modos como as sociedades lidam com a temporalidade. Contudo, de acordo com o autor, um regime de historicidade não deve ser compreendido como algo absoluto, uma vez que a preponderância social de determinado regime não excluiria a sua coexistência com outras formas de percepção da temporalidade na sociedade:

Um regime de historicidade não é uma entidade metafísica, descida do céu, mas um quadro de pensamento de longa duração, uma respiração, uma rítmica, uma ordem do tempo que permite e proíbe certas coisas. Contestado tão logo instaurado, um regime de historicidade reformula, “recicla” elementos anteriores com relação ao tempo, para fazê-los dizer outra coisa de maneira diferente (tal como a *historia magistra* retomada pelo cristianismo e historiadores medievais). A passagem de um regime a outro conduz a períodos de cruzamentos: o período revolucionário é um bom exemplo disto. Um regime, enfim, não existe jamais em estado puro.⁹⁰

Desse modo, o regime de historicidade ora em vigência é definido pelo historiador francês como *presentismo* e estaria associado à prevalência do presente sobre o passado da tradição e o futuro do modernismo. Segundo Hartog, os slogans “tudo imediatamente”, “esquecer o futuro” e “no future” que os estudantes de 1968 empunhavam em seus protestos e que marcavam à tinta nos muros das cidades eram provavelmente como uma premonição da dilatação do espaço reservado ao presente que ocorreria nos anos seguintes. Ali se demonstrava o desencanto com as promessas do “futuro radiante” do socialismo real e com as inesgotáveis perspectivas de crescimento econômico e melhoria das condições de vida prometidas pela economia capitalista no período pós-II Guerra.

O esmagamento da Primavera de Praga no mundo comunista e a crise do Petróleo em 1973, que se desdobraria em uma imensa crise do mundo capitalista, teriam sido os estopins finais para “respostas, mais ou menos, desesperadas ou cínicas que, em todo caso, apostaram no presente, somente nele e em nada além”.⁹¹ Nesse contexto, o horizonte teria sido invadido por um presente hipertrofiado, exigência de uma sociedade de consumo que, com a velocidade cada dia maior dos acontecimentos e das informações, transformaria objetos e pessoas em coisas obsoletas em um piscar de olhos.

O *presentismo* marcaria, então, uma ruptura com o privilégio que a modernidade concedia ao futuro no século XIX e no início do século XX. A relação com o tempo passaria a dar, no final do século XX, um privilégio ao presente, o qual se tornaria sua

⁸⁹ HARTOG, François. O tempo desorientado: tempo e história. “Como escrever a história da França?” *Anos 90*, Porto Alegre, n. 7, p. 8, jul. 1997.

⁹⁰ Idem, p. 12.

⁹¹ Ibidem, p. 15

própria perspectiva. Trata-se de um tempo presente que precisaria ser reconstruído cotidianamente, organizando novas percepções sobre passado e futuro, transformando-se em um presente infundável, que demandaria uma reconstrução constante do passado. Por tal motivo é que haveria essa necessidade de recordação, de reconstrução constante de um passado fraturado que levará a um inédito processo de “musealização”. Nessa nova relação com a temporalidade estaria a chave para a prevalência da memória.

Para Andreas Huyssen, “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e de que todos nós representamos nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse uma recordação total”.⁹² Nos anos 1980, intensificou-se a busca por raízes identitárias de indivíduos, grupos e nações, marcadas pela emergência desses novos discursos de memória. Foi a época em que cresceram as comemorações (1980 foi decretado o Ano Internacional do Patrimônio), assim como a restauração e a conservação substituíram o espaço que a modernização detinha nas políticas urbanas, por exemplo. Também foi o período de consolidação do movimento ambientalista e de uma nova perspectiva nas artes visuais, capitaneada por artistas como Joseph Beuys⁹³, marcada por temáticas políticas cada vez mais associadas com a preservação da natureza e com a memória. Assim, toda preocupação pareceu deslocar-se para a preservação das marcas de um passado que parecia desvanecer com rapidez em um presente amplificado e sedento por referências. Pierre Nora salienta que “identidade, memória e patrimônio” são “as três palavras-chave da consciência contemporânea, as três faces do novo continente da cultura”.⁹⁴ As comemorações, o tombamento de áreas urbanas, o surgimento de novos museus e o sucesso contemporâneo das biografias, por exemplo, são meios de oferecer coerência e pontos de apoio para identidades ameaçadas pela aceleração dos acontecimentos e dos fluxos de informação.

A década de 1990 foi o momento em que as preocupações com a memória e o esquecimento extrapolaram o eixo do Atlântico Norte e mundializaram-se. A queda do muro de Berlim e o fim dos regimes comunistas fizeram com que a memória se tornasse uma das questões políticas predominantes dos países do leste europeu. O fim do

⁹² HUYSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 15.

⁹³ Joseph Beuys (1921-1987) foi um dos artistas visuais alemães mais influentes do século XX. A característica fundamental de seu trabalho artístico é a crença de que a arte pode intervir politicamente na sociedade. Maiores informações: FARKAS, Solange de Oliveira. *Joseph Beuys: A revolução somos nós: 2010-2011*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

⁹⁴ NORA, Pierre. *Leslieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1992, p. 1010.

Apartheid e a democratização da África do Sul representaram um modo de lidar com as feridas do passado traumático de segregação racial e passaram a ser um dos principais elementos da agenda pública daquele país. Na América do Sul, o fim das ditaduras militares ou de conflitos civis com o seu legado de violações de direitos humanos contra os grupos opositores tornou-se tópico essencial ao debate político em países como Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Paraguai, Peru e Uruguai, abrangendo discussões sobre responsabilidades e reparação tanto simbólica quanto judicial.

Contudo, a difusão mundial da cultura da memória trouxe em seu bojo as mais diversas possibilidades de uso político dos discursos de memória. Segundo Andreas Huyssen, os “usos políticos” da memória são variados:

[...] indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas na Argentina e no Chile para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo.⁹⁵

Convém igualmente destacar, de acordo com Huyssen, que “embora os discursos sobre memória possam parecer, de certo modo, um fenômeno global, no seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e Estados específicos”.⁹⁶ Dessa maneira, o espaço político no qual se travam as batalhas pela hegemonia sobre os discursos públicos de memória ainda é o do Estado-Nação. Em geral, as disputas giram em torno de eventos relacionados a histórias vividas em um território nacional específico, ainda que aos poucos surjam questões transnacionais que atravessam os discursos de memória, como é o caso, por exemplo, das experiências relativas à Operação Condor nos países do Cone Sul.

Por isso, é imprescindível que se compreendam os mecanismos que formatam a construção da memória coletiva para entender os modos e meios a partir dos quais se estabelecem os discursos públicos de memória. O estabelecimento de um discurso de memória é um processo de disputa simbólica pela legitimidade sobre a interpretação e a representação do passado. A memória coletiva, portanto, é fruto de uma série de interferências sociais, tais como o patrimônio, os monumentos, o legado artístico, a

⁹⁵ HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 17.

⁹⁶ Idem, p. 17.

geografia, a herança material, os testemunhos, a literatura e a iconografia, entre outros. Todos esses elementos concorrem para a formação dos relatos que acabam sendo incorporados majoritariamente pela coletividade como uma versão legitimada do passado. Logo, o desenvolvimento dessa narrativa memorialística não se impõe sem omissões ou disputas simbólicas pelas versões sobre o passado nem sem o alienamento de perspectivas alternativas ou contrárias.

A mais clássica análise da construção social da memória é o estudo *A memória coletiva*, do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Nesse livro, a memória coletiva é apresentada como um dado positivo da construção da identidade nacional. A preocupação de Halbwachs, seguindo a perspectiva durkheimiana, que em linhas gerais consiste em tratar os fatos como coisas, é de demonstrar a perenidade, ou seja, a continuidade da memória da coletividade no âmbito nacional. Embora aponte para o caráter “negociado” da produção da memória coletiva, a narrativa é construída com base em uma concepção positiva sobre essa memória. O recordar da coletividade, para Halbwachs, seria constituído por meio de uma malha de solidariedades múltiplas, de pontos em comum, de uma identidade dos depoimentos acerca das experiências do passado. Assim, ao utilizar o termo “comunidade afetiva” para designar os efeitos “mágicos” da narrativa urdida pela memória coletiva, o sociólogo francês pretende demonstrar a relevância dessa memória para a construção da coesão social por meio da adesão ao grupo, e não simplesmente por meio da coerção.⁹⁷ Michael Pollak parte da análise de Halbwachs para invertê-la e afirmar:

Numa perspectiva construtivista, não se trata de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.⁹⁸

A perspectiva sobre a produção da memória coletiva passa das continuidades e dos laços afetivos para uma análise dos processos de exclusão que são conformadores do discurso público de memória hegemônico. Portanto, antes de laços afetivos, fatores como a violência simbólica, o poder para silenciar, a omissão de testemunhas e o predomínio de determinadas concepções ideológicas também são considerados elementos fundantes

⁹⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

⁹⁸ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3, 1989.

da memória coletiva. Segundo Pollak, a ênfase transfere-se para o “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional”.⁹⁹

A própria construção da memória coletiva torna-se um processo violento e traumático. Entretanto, Pollak argumenta que, por mais impiedoso que seja o trabalho de construção da memória oficial, este nunca consegue eliminar outras memórias. As memórias que não logram adentrar no espaço público permanecem subterrâneas em sua maioria; porém, devido à sua perenidade em diferentes grupos sociais que as mantém, elas se configuram como possibilidades alternativas do discurso de memória, ameaçando a hegemonia de determinada perspectiva memorialística.

Um exemplo do processo de permanência dessas memórias subterrâneas é o relato apresentado pelo italiano Alessandro Portelli em seu texto “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944)”.¹⁰⁰ Nesse artigo, Portelli aborda a história da comunidade de Civitella Val di Chiana, que sofreu um terrível massacre cometido pelo exército alemão contra seus cidadãos no final da II Guerra Mundial. O morticínio ocorrido em Civitella teria sido uma retaliação a uma ação cometida pela Resistência Italiana nas redondezas da cidade. A ação dos *partisans* teria ocasionado a morte de três soldados alemães, e o exército nazista praticava a retaliação das ações dos resistentes, a modo de terror, sobre a população civil. Mesmo anos após o massacre, a comunidade ainda sentia que havia sofrido uma terrível punição por uma ação da qual não havia participado.

A perversidade da atitude dos nazistas gerou uma situação em que grande parte da comunidade não culpava os alemães pela tragédia, mas sim os membros da resistência. Entretanto, com a derrota do nazifascismo, os *partisans* acabaram ganhando o poder político no país e também na região da Toscana. Assim, a construção pública da memória dos ocorridos em Civitella sempre se deu pela perspectiva da celebração da Resistência e, com isso, boa parte das memórias dos que sofreram o massacre acabou alienada do discurso público oficial. De acordo com Portelli:

Esses acontecimentos geraram o que Giovanni Contini muito bem descreveu como uma “memória dividida”. Contini identifica, por um lado, uma memória “oficial”, que comemora o massacre como um episódio da Resistência e compara as vítimas a mártires da liberdade; e, por outro lado, uma memória criada e preservada pelos sobreviventes, viúvas e filhos, focada quase que exclusivamente

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína Gomes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

no seu luto, nas perdas pessoais e coletivas. Essa memória não só nega qualquer ligação com a Resistência, como também culpa seus membros de causarem, com um ataque irresponsável, a retaliação alemã: “Hoje, toda a culpa recai sobre os alemães... Mas nós culpamos os membros da Resistência, porque, se não tivessem feito o que fizeram, aquilo não teria acontecido. Eles mataram em retaliação”.¹⁰¹

Obviamente, nesse texto, o historiador oral italiano está trabalhando fundamentalmente com os dilemas teóricos e metodológicos dos testemunhos orais e busca apresentar a necessidade de que o profissional da história busque deixar o máximo possível de lado suas posições pessoais acerca dos acontecimentos para lograr estabelecer um processo de análise efetivo das histórias de vida. No entanto, tal abordagem também nos permite demonstrar como, mesmo diante de um intenso processo de construção da memória oficial, as memórias de outros grupos podem permanecer ao longo do tempo e, inclusive, gerar formas alternativas de celebração das memórias subalternizadas. Assim, pode-se verificar de modo bastante claro que a construção pública das memórias não acontece somente por meio de solidariedades afetivas, mas também por meio de uma forte disputa simbólica pelo poder de emitir um discurso autorizado publicamente.

Michael Pollak dirá que a formação das memórias constrói-se por meio de verdadeiras “batalhas pela memória” travadas entre dominadores e marginalizados em uma luta simbólica pela instituição de sua versão sobre os acontecimentos do passado. É através da luta e da disputa que se estabelece na arena pública quais discursos de memória terão visibilidade e quais discursos serão relegados ao esquecimento ou ao silenciamento. Os maiores embates pela memória são fruto, em geral, de processos históricos traumáticos, como o fascismo na Itália, o franquismo na Espanha, o stalinismo na ex-União Soviética e as ditaduras civil-militares na América do Sul.

Pollak abordará, a título de exemplo, o processo de “desestalinização” da União Soviética, que, segundo ele, havia começado com a denúncia dos crimes cometidos no período do stalinismo pelo líder Nikita Krushev, mas que ganharia força no período do governo de Gorbachev, que organizou um imenso debate sobre a versão legítima dos eventos do passado e pela construção da memória coletiva. Segundo o autor, a maior liberalização do período de Gorbachev gerou um movimento de reabilitação de lideranças perseguidas no passado, principalmente nos meios da intelectualidade e da cultura. Em suas palavras:

¹⁰¹ Idem.

Esse fenômeno, mesmo que possa “objetivamente” desempenhar um reforço à corrente reformadora contra a ortodoxia que continua a ocupar importantes posições no partido e no Estado, não pode porém ser reduzido a esse aspecto. Ele consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir politicamente. Essa memória “proibida” e, portanto, “clandestina” *ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura*, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica.¹⁰² [grifos meus]

Novamente se percebe que a construção de um discurso oficial de memória não significa a anulação dos discursos alternativos sobre o passado. As memórias que não logram tornar-se parte do discurso oficial, segundo Pollak, passam a ser transmitidas e preservadas em um circuito privado, ou seja, através de redes de sociabilidade afetivas, como os amigos e a família, ou de pequenos grupos, como associações e partidos políticos. Todavia, dependendo da conjuntura política e social do presente, pode surgir um contexto mais favorável para que as memórias subterrâneas reapareçam na arena pública, causando fraturas no discurso oficial de memória e provocando uma alteração na percepção da sociedade sobre os acontecimentos passados.

Entre os meios pelos quais memórias alternativas ou mesmo um discurso oficial podem ser fixados no imaginário e disputar a arena pública, ocupa um espaço privilegiado a arte e, particularmente, o cinema devido às suas características. Assim, o audiovisual pode converter-se em um lugar de disputa pela memória. As ficções cinematográficas constituem uma das formas de produção de sentido sobre os acontecimentos do passado. O cinema é um meio de se recordar experiências violentas e traumáticas. A cinematografia é, enfim, um dos espaços de materialização da memória.

É evidente que, sendo uma representação artística, ficcional e sujeita a limites e possibilidades oferecidos pela indústria cultural, a entrada do cinema nas batalhas pela memória não é isenta de controvérsias. A possibilidade de recriação ficcional dos acontecimentos, somada a todo o efeito de realidade que o filme produz, é geradora de uma representação do passado de imensa potência. A experiência do cinema ficcional precipita uma apreensão da narrativa que se deve mais à filiação emotiva dos espectadores do que a processos analíticos.

¹⁰² POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 5, 1989.

Portanto, para tomar os filmes como interferentes e construtores dos debates sobre a memória pública, é necessário compreender que as releituras do passado propostas pelo cinema são sempre motivadas por um conjunto de processos de construção da matéria fílmica que está direcionado para a distribuição de massa. Como todo produto cultural de massa, engendra a possibilidade de suscitar amplos debates sociais e tem o poder de inscrever versões da história no imaginário social.

É justamente pelas características que fazem das reconstruções cinematográficas do passado algo limitado e problemático (afinal, quais narrativas a seu modo também não o são?) que o cinema e, particularmente, as obras fílmicas que abordam eventos traumáticos são boas estratégias para se pensar sobre os processos de construção da memória desses acontecimentos. Por exemplo, Andreas Huyssen ressalta a importância da série “Holocausto”, da TV NBC, tanto para que as discussões referentes à tragédia do extermínio dos judeus pelos nazistas se tornassem uma importante agenda pública alemã quanto para que a memória emergisse como uma agenda política contemporânea no conjunto das sociedades ocidentais. Contudo, essa recriação fílmica do Holocausto, já no momento de sua exibição, gerou imensa polêmica entre os sobreviventes do extermínio.

O poder da peça televisiva de um evento traumático como a *Shoá* tem para estabelecer sua versão sobre o acontecimento é imensa e afronta o poder da transmissão do testemunho oral ou mesmo escrito. Dentre as mais conhecidas polêmicas, está o artigo de Elie Wiesel¹⁰³ publicado no jornal *The New York Times*, em 1978, intitulado “A trivialização do Holocausto: semiacontecimento e semificção”.¹⁰⁴ Nesse texto, o autor contesta frontalmente a possibilidade ética de se reconstruir o Holocausto como série de televisão. A preocupação estava centrada na possibilidade da destruição do acontecimento real, isto é, da memória dos sobreviventes perante a força do aparato de representação midiática desse evento.

Nessa perspectiva, a recriação audiovisual no âmbito dos discursos de memória, sobretudo em contextos pós-traumáticos, está sempre sujeita à crítica e à negação da representação proposta. Trata-se de uma intervenção travada em um campo de batalha onde diversos atores disputam pela legitimidade do discurso em virtude do processo

¹⁰³Escritor e sobrevivente dos campos de concentração nazistas. Em 1986, Elie Wiesel recebeu o Prêmio Nobel da Paz pelo conjunto de sua obra literária dedicada à memória do Holocausto.

¹⁰⁴ WIESEL, Elie. The trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction. In: *From the Kingdom of Memory*. Nova York: Schocken Books, 1990.

dinâmico que engendra a memória pública. Os filmes constituem-se em uma possibilidade de revisão da narrativa oficial, mas também guardam a capacidade de reafirmar ou contradizer determinados testemunhos ou, ainda, de se tornar mera propaganda das versões dominantes ou domesticadas da memória. Percebe-se, portanto, o enorme poder das narrativas fílmicas no processo de construção da memória coletiva. Por exemplo, é praticamente inegável que o imaginário atual sobre diferentes épocas do passado, em especial sobre a II Guerra Mundial e o Holocausto, sejam fruto das produções cinematográficas.

O historiador Robert Rosenstone argumenta que o cinema, ao privilegiar o visual e o emocional em relação ao analítico, altera nosso modo de ver o passado, mesmo que de maneiras que ainda não possam ser plenamente descritas. Marc Ferro, por sua vez, parte do princípio de que todo filme é documento e agente da história, convertendo-se em objeto cultural tanto da sociedade que o produz quanto da sociedade que o recebe. Já Maria Luiza Rodrigues de Souza fala nos filmes que abordam as ditaduras e outros processos traumáticos como “filmes-arquivo”. Ela explica:

Ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação *do e para* o presente. Nessa perspectiva, proponho tratar os filmes que têm como tema o passado ditatorial como filmes-arquivo, no sentido dado à noção de arquivo proposta por Derrida: material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode “pôr em questão a chegada do futuro”. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política.¹⁰⁵

Nunca é demais dizer que os filmes são documentos do presente, são vestígios do seu contexto e tempo de produção. Servem para pensar sobre como se refletiu sobre o passado em determinado momento, sobre quais versões estavam em voga e quais foram os processos de exclusão que ocorreram na produção de relatos para o passado. Ali não encontraremos os dados sobre as sociedades ditatoriais, pois não existe a possibilidade de encontrar os desaparecidos ou de verificar informações concretas e duras sobre outros crimes cometidos em nome do Estado. Nos filmes, veremos o modo como as sociedades reelaboraram o legado dessa violência, quais estratégias de reconstrução do passado foram postas em marcha e quais memórias não tiveram lugar na cena pública. Eles são

¹⁰⁵ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 51, jan./jun. de 2008.

um referente simbólico para analisar as distintas formas como a sociedade relaciona-se com o passado.

Segundo Maria Luiza Rodrigues Souza, os filmes-arquivo abordam a memória, que sempre é elaborada no presente. Tal capacidade de intervenção do cinema nos discursos de memória e de história pode ser observada em um caso narrado pelo historiador norte-americano Robert Darnton sobre as controvérsias que permearam o lançamento do filme *Danton*, do cineasta polonês Andrej Wajda. No ano de 1983, quando a França começava a se preparar para as comemorações do bicentenário da Revolução Francesa, o cineasta polonês propôs uma reabilitação da personalidade de Danton. Toda a trama aborda a rixa entre Danton e Robespierre durante o período da Revolução Francesa conhecido como Terror. A narrativa elaborada por Wajda consiste em apresentar a luta e a impotência de Danton para fazer parar o Terror que ele mesmo havia ajudado a instaurar. Tal abordagem estava em contraposição com a visão dessa personagem construída pelo imaginário da esquerda francesa e pela vertente historiográfica a ela alinhada – particularmente pela historiografia de cunho marxista.

Naquele momento, os franceses estavam sob o governo socialista de François Mitterrand e, segundo o relato de Robert Darnton, a esquerda francesa teria ficado perplexa com a narrativa histórica proposta por Wajda, pois ela confrontava frontalmente seu mundo simbólico. A situação ainda se agravaria pelo fato de que a produção cinematográfica deveria ter sido programada pelo governo socialista como um dos marcos de abertura dos festejos oficiais do bicentenário da Revolução Francesa. O Ministério da Cultura de Mitterrand, conforme indica Darnton, teria financiado 3 milhões dos 24 milhões que teria custado o filme. Assim, a transformação de Robespierre no vilão da história contada por Wajda teria sido o pivô para o começo de uma controvérsia nacional sobre a interpretação da Revolução Francesa, mas que também estava profundamente relacionada com os debates políticos do presente.

Desse modo, um filme que falava sobre um passado razoavelmente distante foi capaz de produzir abalos sísmicos na política contemporânea francesa, dada a capacidade simbólica que a Revolução Francesa exerce sobre aquela sociedade, somada à referência a questões contemporâneas por ela suscitada. A origem nacional de Andrej Wajda abria a possibilidade de que tivesse usado a Revolução Francesa para construir uma alegoria segundo a qual Danton seria Lech Walesa, líder do Sindicato Solidariedade que fazia

oposição ao regime comunista, e Robespierre seria Jaruzelski, então líder comunista polonês. Esse fato foi negado com veemência pelo cineasta.

O texto de Darnton aponta justamente para o fato de que o significado concretiza-se no contexto de produção e, sobretudo, a partir das suas referências. De fato, são as controvérsias de uma aliança entre socialistas e comunistas na França, em um momento em que o governo dava uma guinada para posturas econômicas moderadas, que produziram as condições para o terremoto político gerado pela apresentação de uma visão simpática e heroica de Danton. A situação foi tão drástica, que o resultado foi uma reforma curricular do ensino francês, em que a história ganhou novo protagonismo.¹⁰⁶

Esse duplo sentido entre a recriação do passado e o contexto presente permeia as produções fílmicas que abordam o passado e acaba sendo-lhe constituinte. As ficções cinematográficas são um dos meios de construção de novos significados para as experiências pretéritas. Os filmes passam a atuar, de algum modo, como elaboradores de uma memória suplementar, que se refere igualmente ao passado, como também aponta para o presente e o futuro. Em nosso caso, a filmografia sobre as ditaduras brasileira e chilena são uma via de acesso para a compreensão de como esses países têm reelaborado suas experiências traumáticas. Os filmes representam uma alternativa de colocar em questão o modo como se contam os acontecimentos do passado e como a sociedade relaciona-se com eles. Em tal perspectiva, a análise de parte dessa produção permite-nos destacar alguns pontos relevantes do desenvolvimento do trabalho de memória a respeito das ditaduras nos países sul-americanos.

Convém ter em mente – pensando-se nas categorias propostas por Marc Ferro, por exemplo – que os filmes são agentes da história, isto é, são agentes de seu tempo de produção. Por isso, é essencial categorizar detidamente os processos de construção da memória e situar as possibilidades de intervenção das produções cinematográficas nessas narrativas. Tudo o que é fixado na película (res)significa o passado, produz um trabalho de memória no sentido proposto por Pollak e projeta questões sobre o presente, vindo a interferir de algum modo nas visões futuras acerca dos acontecimentos a que se referem por sua característica massiva de produto da indústria cultural. Além disso, sua condição de “filmes-arquivo” transforma-os em objetos de intervenção política,

¹⁰⁶ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

independentemente de suas estruturas narrativas serem mais ou menos vinculadas a formas tradicionais, como as que hegemonomizam o cinema comercial, por exemplo.

Ao abordar o período em que estavam em vigência as ditaduras militares do Brasil e do Chile, a filmografia procura, portanto, reproduzir a experiência social do passado por meio do aparato que constitui sua linguagem. No entanto, quando o cinema recria esses eventos, também dissemina determinados pontos de vista sobre as etapas de transição e de todas as vivências pós-ditatoriais. Assim, intervêm no debate para permitir que experiências sejam repensadas e reavaliadas, principalmente as dos grupos de resistência, que durante as ditaduras foram negativadas e duramente reprimidas. Trata-se de uma imbricada relação entre o passado e o presente que sempre será permeada por muitas disputas e tensões. As próprias escolhas das temáticas que predominam em uma ou outra cinematografia estão relacionadas aos contextos das sociedades em que elas são produzidas, tanto no que se refere aos modos de transição para a democracia quanto aos ânimos políticos, com as distintas configurações sociais no presente.

Inevitavelmente, quando se aborda o cinema, é necessário atentar para a multiplicidade de relações envolvidas na produção fílmica que afetam sua recriação do passado. Os filmes sobre a ditadura constroem histórias que interpelam a memória coletiva, pois estão relacionados não só ao contexto filmográfico, ou seja, estão em relação com outras películas, mas também estão em diálogo com uma série de outros relatos, discursos e histórias que são produzidos em outros espaços sociais e em diferentes áreas do conhecimento.

Os filmes estão sempre sujeitos à contestação, embora também tenham imenso poder de fazer com que seu discurso seja impregnado nos mais diversos setores da sociedade. Por isso, pensar sobre a construção das memórias sobre as ditaduras que ocorreram no Cone Sul, em um contexto social de predominância das instâncias midiáticas e da cultura de massas, deve passar em algum momento por verificar as narrativas construídas sobre esse período no âmbito do cinema. Considerando-se a incidência da produção audiovisual em que estamos submersos, trata-se de verificar como ela contribui para instituir determinada percepção dos eventos do passado.

Portanto, as histórias contadas nas telas do cinema acabam por se converter em objeto de materialização de determinadas memórias sobre o passado. Afinal, nem tudo é “verdade” no cinema. Aliás, ao pé da letra, no cinema tudo é recriação e representação;

porém, essas releituras inequivocamente guardam um imenso poder de interferir no presente sobre a percepção do passado.

4. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão?": políticas culturais cinematográficas no Brasil e no Chile

“A crítica nunca entendeu – a crítica brasileira menos que a internacional – que a dialética do cinema é justamente a proliferação de estilos individuais dentro de uma estratégia econômica e política global.”

“Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de filmes, sentido natural de minha vida.”

Glauber Rocha

O cinema é produto de um complexo sistema industrial que permite sua produção. A célebre frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, de Paulo Cézard Sarraceni, que se tornou o mote profissional do cineasta Glauber Rocha, tornando-se também uma bandeira do movimento Cinema Novo,¹⁰⁷ carrega uma boa dose de idealismo, embora a produção de um filme cinematográfico realmente dependa de elementos que estão além do desejo dos realizadores. Um longa-metragem, mesmo que de baixo custo, depende de estruturas de financiamento, dada a cadeia de ações que envolvem a produção fílmica.

Por esse motivo, a análise das filmografias deve ser sempre acompanhada pela verificação das condições de produção do cinema em determinada sociedade. Os modos de financiamento disponíveis e as relações por eles implicadas podem definir a escolha dos temas e os enfoques narrativos. É evidente que a produção artística não pode ser vista como simplesmente determinada pelo sistema de produção de que uma sociedade dispõe, tendo em vista que há um amplo conjunto de fatores que vai desde a tecnologia disponível até as opções estéticas e ideológicas dos realizadores, entre outros. Contudo, quando se fala em considerar a situação de viabilidade produtiva do cinema, significa configurá-lo como um objeto industrial, mas que também deve ser compreendido como um exercício

¹⁰⁷ O “Cinema Novo” foi um movimento cinematográfico que nasceu em 1952 durante o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Inspirado pelo neorealismo dos cineastas italianos e pela “Nouvelle Vague” francesa, inaugura uma perspectiva crítica em relação ao cinema então produzido no Brasil por estúdios como os da Vera Cruz. Seus diretores, críticos e teóricos procuraram contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominada por interesses industriais. Ver ROCHA, Ava. *Glauber Rocha: delhambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: MALBA – Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.

político – tanto em seu resultado artístico final (como obra de arte) quanto em relação à complexa estrutura que deve viabilizar para a sua realização.

Parto da premissa de que o cinema constitui um campo cultural que está organizado em um emaranhado de relações de forças oriundas de diferentes estratos da sociedade. O resultado final, a obra fílmica, é resultado da movimentação que acontece entre os diversos atores sociais envolvidos em sua produção. Logo, conhecer a estrutura das relações políticas, sociais e culturais que compõem o campo cinematográfico é um dos pontos de partida para qualquer trabalho de análise e significado da produção. Um filme tem duas histórias: a primeira é a de seu enredo, que está disponível para o espectador; a segunda é a da sua produção que, quando surge na “telona”, geralmente está escrita nas linhas miúdas dos créditos finais, que recebem pouca atenção por parte do público.

Para o historiador que se aventura a analisar filmes, essas “duas histórias” contribuem em graus distintos para compreender os significados do que se passa na tela. Walter Benjamin já apontava para as questões de natureza econômica e política que conformam a produção cinematográfica.¹⁰⁸ Os governos e os políticos também logo compreenderam o potencial das imagens em movimento, inclusive como propaganda ideológica.¹⁰⁹ Diante disso, bastante cedo os países começaram a organizar um conjunto de políticas que tinham por objetivo regulamentar e facilitar a produção audiovisual.

No Brasil, a primeira legislação a tratar sobre cinema remonta ao ano de 1932. As políticas públicas para a cultura iniciaram no período do primeiro governo de Getúlio Vargas com a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública. A legislação para o audiovisual organizada na época tinha uma visão sobre o cinema como instrumento auxiliar nos processos educativos, servindo para a construção da integração e a promoção da identidade nacional. Sendo um instrumento bastante amplo, tratava desde o cinema educativo até o comercial, abordava as motivações para a censura e ainda instituía os órgãos governamentais responsáveis pela fiscalização da área. A principal marca dessa legislação, no sentido de criar um mercado para o cinema nacional, foi a obrigatoriedade de todas as salas de cinema exibirem ao menos um filme educativo para cada programa

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

¹⁰⁹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.

exibido. Assim, o Estado varguista incorporou o cinema em seu projeto nacional como parte da política industrial e, sobretudo, como instrumento de formação pedagógica.¹¹⁰

Diante desses marcos legais, e com a invasão do cinema de Hollywood na década de 1940, um grupo de empresários paulistas promove a primeira grande experiência industrial no cinema brasileiro: o surgimento dos estúdios da Vera Cruz. Essa foi a grande tentativa de industrialização do cinema brasileiro, embora não tenha logrado resolver a questão da distribuição de seus filmes e tenha perdurado durante apenas uma década. O problema devia-se às limitações para a cooperação internacional na área, já que nesse período, conforme explica Anita Simis, a distribuição dependia da possibilidade de o produtor nacional associar-se a distribuidoras estrangeiras.¹¹¹ Apesar disso, o estilo de seus filmes (particularmente as chanchadas¹¹²), que adaptavam a estética norte-americana, gerou uma reação no âmbito cinematográfico nacional que desembocaria no movimento do Cinema Novo.

O panorama das políticas para a produção audiovisual no Brasil sofre uma transformação durante a ditadura militar, com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) em 1966, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) em 1969 e do Conselho Nacional de Cinema (Concine) em 1976. O Estado, que já intervinha desde os anos 1930 no mercado com o objetivo de criar uma obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais, amplia sua atividade nesse período com vistas a estimular a produção cinematográfica no país. Não obstante, a grande novidade no âmbito do fomento à produção audiovisual foi a Embrafilme, pois foi a partir dela que o Estado passou a financiar diretamente a produção cinematográfica. A fonte de financiamento da empresa provinha da taxação dos lucros das distribuidoras de filmes estrangeiros no país.¹¹³

¹¹⁰ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao começo do século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009, p. 20-40.

¹¹¹ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 87-88.

¹¹² As chanchadas, gênero de filme brasileiro, tiveram seu auge entre as décadas de 1930 e 1950. Tratava-se de comédias musicais, misturadas com elementos de filmes policiais e de ficção científica. Esse tipo de humor, porém, não pode ser considerado como uma invenção brasileira, visto que essas fitas também eram comuns em países como Itália, Portugal, México, Cuba e Argentina. Quando o gênero chegou por aqui, a crítica nacional considerava-o um espetáculo vulgar, razão pela qual foi apelidado de chanchada: palavra de origem controversa, mas que pode ter surgido na língua espanhola, significando “porcaria”. A aversão dos críticos, no entanto, não prejudicou o sucesso de bilheteria desses filmes. Ver LYRA, Bernadette. A emergência dos gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 141-159, jan./jun. 2007.

¹¹³ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 251-253.

Segundo Anita Simis, havia grande centralização na repartição dos recursos da Embrafilme entre os cineastas, pois a maior parte do dinheiro disponibilizado acabava sendo alocada em produções cariocas. Porém, essa distribuição financeira muitas vezes escapava às posições ideológicas do governo; por exemplo, os custos de produção de *Pra Frente, Brasil* foram oriundos dos cofres da Embrafilme, embora não tenha escapado à censura governamental após seu lançamento.¹¹⁴ Desse modo, as décadas de 1970 e 1980 foram os períodos de maior sucesso de mercado do cinema nacional, em que a participação das produções brasileiras nas bilheteiras chegou a 14% do montante total de espectadores.¹¹⁵

Contraditoriamente, será com o primeiro presidente eleito pelo voto direto que o cinema nacional sofrerá seu maior revés. Fernando Collor de Melo, eleito em 1989, introduz um radical programa de liberalização da economia e, na esteira desse processo, extinguiu-se a Embrafilme e todo o conjunto de políticas de fomento à produção cinematográfica. A drástica retirada do sistema de financiamento nacional fez com que o número de longas-metragens produzidos no país tivesse seu mais baixo índice registrado nesse período – tal situação explica a inexistência de longas-metragens que abordem a experiência ditatorial, por exemplo.

Após o impeachment de Fernando Collor e com a posse do vice-presidente Itamar Franco, as políticas para o audiovisual começam a ser rearticuladas, embora ainda sob o paradigma liberalizante que perduraria desse momento em diante no fomento ao cinema. Itamar Franco nomeou a Antônio Houaiss como Ministro da Cultura, e este criou a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Por meio desse órgão, novamente começam a fluir recursos para o recomeço da produção cinematográfica no país. É instituído o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e elaborada a Lei do Audiovisual, que será a partir daí o grande marco estrutural do financiamento do cinema no país.¹¹⁶

O novo esquema de fomento ao audiovisual formado nos anos 1990 irá privilegiar mecanismos de incentivos fiscais como instrumento fundamental do financiamento. Os mecanismos propostos conseguem efetivamente reativar a produção

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Ibidem, p. 255-256.

¹¹⁶ ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Revista Aurora*, São Paulo, n. 5, p. 120-130, 2009.

nacional, embora nunca tenham conseguido fazer com que o cinema nacional ocupasse um espaço na distribuição e exibição tal como nas décadas de 1970 e 1980.¹¹⁷

A reativação da produção cinematográfica brasileira na década de 1990 ganhou o nome “cinema da retomada”.¹¹⁸ A filmografia nacional paulatinamente passou a receber reconhecimento internacional, a marcar presença em diversos festivais e a receber premiações. No mercado nacional, passa a haver um sistema de cotas que obrigava a exibição de uma porcentagem de filmes nacionais por sala ou complexo de cinema. Nesse período, também há o fenômeno da entrada da Rede Globo de Televisão no mercado cinematográfico.

Aproveitando-se dos mecanismos de financiamento de mercado instituídos nos governos de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso, a empresa constituiu uma produtora cinematográfica – a Globo Filmes. No início dos anos 2000, a produtora do conglomerado chegou a obter 90% da receita nacional das bilheterias do país. A fusão entre o aparato televisivo, que possibilita uma publicidade de alto alcance, e os recursos para a produção explicam por que dois dos filmes que abordam a ditadura e conquistaram maior êxito de público – *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias* – tenham sido produções da Globo Filmes.

Em 2001, surge a Agência Nacional do Cinema (Ancine) como órgão fiscalizador, regulador e mediador do fomento ao cinema. A sua criação nos moldes de agência reguladora estava de acordo com a política “desestatizante” levada a cabo pelo governo Fernando Henrique, que buscava com isso uma mediação entre suas políticas e as demandas do setor audiovisual brasileiro. Em 2003, o governo de Luiz Inácio Lula da Silva vincula a Ancine ao Ministério da Cultura.¹¹⁹

Durante o governo Lula, há uma tentativa de ampliar o escopo de ação da Ancine para todo o domínio do audiovisual, o que incluiria as produções televisivas, por exemplo, transformando o nome da agência reguladora para Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav) no ano de 2004. Contudo, a proposta sofreu grande oposição dos

¹¹⁷ GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Campinas, 2005. 357f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

¹¹⁸ ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Revista Aurora*, São Paulo, n. 5, p. 120-130, 2009.

¹¹⁹ *Ibidem*.

organismos de comunicação e acabou não prosperando.¹²⁰ No período após 2003, começa também a haver algum aporte financeiro direto da Ancine para a produção de filmes, embora o montante disponível nessa modalidade nunca tenha se comparado com os valores disponibilizados por meio da isenção fiscal.

Em função de todo esse complexo sistema de produção, os filmes produzidos no Brasil têm orçamentos muito variados. Por isso, alguns longas-metragens contam com orçamentos muito enxutos, enquanto outros dispõem de valores bastante significativos para a sua produção.

As produções de Lúcia Murat, que são nosso objeto de análise desta pesquisa, fizeram uso dos instrumentos de fomento governamentais para se viabilizarem financeiramente. A cineasta é também produtora, e todos os seus filmes são produzidos pela Taiga Filmes, da qual é proprietária. *Que bom te ver viva* contou com o apoio dos fundos governamentais disponíveis na época. *Quase dois irmãos* foi financiado pela Lei do Audiovisual, sendo que o maior volume de patrocínio veio da Petrobras.¹²¹ *Uma longa viagem* foi financiado por meio de um edital de produção audiovisual promovido pela TV Brasil. *A memória que me contam* foi financiado por meio de edital da Ancine promovido em conjunto com o programa Ibermedia.^{122,123}

No Chile, a estrutura dos sistemas de fomento à produção audiovisual é ainda mais precária do que a brasileira. Embora vários fatores tenham levado a essa situação, Valentina Riveri Manzur destaca que o reduzido mercado doméstico, a pequena população do país e a limitação do poder aquisitivo dos cidadãos explicam as dificuldades

¹²⁰ FORNAZARI, Fábio Kobol. *Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo à produção de cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav*. *Revista de Administração Pública (RAP)*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 647-677, jul./ago. 2006.

¹²¹ Analisando-se os patrocinadores dos filmes que abordam a ditadura, pode-se afirmar que a maioria é apoiada por empresas estatais. Tal análise escapa às possibilidades desta pesquisa, mas é possível verificar que os filmes que abordam o período ditatorial sofrem resistência no meio privado, dependendo, dessa forma, de aportes institucionais do Estado, sejam eles diretos (via editais de financiamento), sejam indiretos (via aporte das empresas estatais). Mesmo nas produções da Globo Filmes, o principal patrocinador é a Petrobras, ou seja, uma estatal.

¹²² Em função do Ibermedia, *A memória que me contam* é uma coprodução entre Brasil e Chile. O programa Ibermedia é fruto de um acordo entre dezenove países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Trata-se de um programa de incentivo às coproduções cuja missão é trabalhar para a criação de um espaço audiovisual ibero-americano através de apoios financeiros e concursos abertos a todos os produtores de cinema independentes dos países-membros da América Latina, da Espanha e de Portugal. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

¹²³ Todas as informações sobre o financiamento dos filmes de Lúcia Murat estão disponibilizadas no site da produtora Taiga Filmes: <<http://www.taigafilmes.com/>>.

da criação de uma estrutura mais industrial para o cinema chileno. Por isso, durante boa parte de sua história, a produção cinematográfica do país esteve mais associada aos circuitos de arte.¹²⁴ Desse modo, a produção de filmes no Chile foi uma atividade que sempre esteve, devido às características mencionadas, bastante vinculada ao circuito universitário e aos cineclubes. A desconexão com os padrões de mercado impostos pela indústria cultural do entretenimento é uma das causas para que a temática social seja predominante na filmografia chilena.¹²⁵

A primeira grande iniciativa nacional para impulsionar a produção fílmica foi a criação da Chilefilms em 1942. Tratava-se de uma iniciativa da política industrial do governo de Arturo Alessandri Palma, que visava à produção de filmes não só para o mercado chileno, mas para toda a América Latina. A empresa atuou nos anos que antecedem ao golpe de Estado de 1973. Entretanto, na década de 1950, acabou sendo privatizada e, na década seguinte, voltou às mãos do Estado devido à sua baixa rentabilidade.¹²⁶

As produções da Chilefilms revestiam-se de um caráter mais comercial e aproximavam-se bastante do estilo das chanchadas brasileiras nas décadas de 1940 e 1950. Na década de 1960, durante o governo do democrata-cristão Eduardo Frei Montalva, surge o Festival de Cinema de Viña del Mar. Esse evento torna-se emblemático para o contexto chileno, pois possibilitou uma aproximação da produção nacional com a estrangeira e abriu uma porta para a internacionalização do cinema produzido no Chile.

A década de 1960 também é marcada pelo surgimento do Nuevo Cine Chileno. Os movimentos culturais ocorridos no âmbito cinematográfico novamente se aproximam no Brasil e no Chile, já que o Nuevo Cine Chileno é um movimento com propostas estéticas e políticas muito assemelhadas àquelas que propunham os adeptos do Cinema Novo brasileiro. No entanto, os chilenos que participam desse movimento desenvolvem sobretudo filmes do gênero documentário, enquanto os brasileiros produzem majoritariamente ficção. Os principais nomes desse movimento são Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Raul Ruiz, Pedro Chaskel e Patricio Guzmán, sendo que vários deles

¹²⁴ MANZUR, Valentina Riveri. *Industria cinematográfica en Chile: caracterización y perspectivas*. Santiago do Chile, 2008. 258f. (Tese de Doutorado) – Facultad de Economía y Negocios, Universidad de Chile.

¹²⁵ Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3376.html#presentacion>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

¹²⁶ Idem.

se tornariam cineastas fundamentais para a recriação da experiência ditatorial na filmografia chilena pós-ditadura.

Esse impulso ao cinema chileno aconteceu durante os períodos dos governos de Eduardo Frei e de Salvador Allende. Durante o período de Frei, a Chilefilms foi reativada, tendo sido concedidas liberações de impostos para a produção cinematográfica. No governo de Salvador Allende, impulsionou-se a produção cinematográfica com incentivos estatais, sobretudo para o desenvolvimento de documentários. Os anos entre 1970 e 1973 são considerados como o período áureo do cinema militante do país,¹²⁷ tendo produzido algumas das obras mais importantes do gênero no plano mundial, como é o caso da trilogia de documentários *La batalla de Chile*,¹²⁸ de Patricio Guzmán.

O período da ditadura de Augusto Pinochet foi dramático para a história da produção e do fomento ao cinema no país. Se no Brasil a ditadura criou instrumentos de fomento ao desenvolvimento do audiovisual, ainda que tenha prejudicado fortemente os desenvolvimentos estéticos e as propostas artísticas com o advento da censura, no Chile o regime pinochetista acabou com todas as legislações de fomento criadas no governo de Frei Montalva, além de ter fechado muitas escolas de cinema e aplicado uma forte censura de conteúdo. Devido a todos esses fatores, o Chile apresenta uma peculiaridade dramática na história de seu cinema nacional: como boa parte dos cineastas ligados ao Nuevo Cine Chileno foi expulsa do país depois do golpe de Estado, a produção cinematográfica chilena desse período foi praticamente produzida no exílio.¹²⁹

O retorno da democracia significou uma melhora qualitativa nas condições de desenvolvimento do cinema no Chile. A cineasta Tatiana Gaviola aponta que a principal mudança conjuntural desse momento deve-se à “transformação de um Estado agressor em um Estado participativo”,¹³⁰ destacando-se especialmente o fim das estruturas de vigilância e censura que penalizaram imensamente o cinema daquele país. A eliminação dos mecanismos de repressão e censura permitiu a abordagem de novos temas, tanto morais quanto políticos, que não eram permitidos sob o regime de Pinochet. Essa medida

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Em função do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, a finalização dos documentários aconteceu no exílio do diretor. A estreia na França ocorreu em 1975 e no Chile somente em 1996, ou seja, cinco anos depois do restabelecimento da democracia.

¹²⁹ Memoria chilena – Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3376.html#presentacion>> Acesso em: 02 fev. 2015.

¹³⁰ ESTÉVEZ, Antonella. *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago de Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005.

não significou, porém, total liberação artística e temática, visto que o clima político pós-transição seguia bastante pesado no país e “impunha aos cineastas uma prudência similar à que tinha a transição política”.¹³¹

Dado nível de repressão impingido pela ditadura, os cineastas chilenos depositavam grande expectativa sobre o novo governo democrático quanto à possibilidade de restabelecimento de políticas de fomento. O governo do concertacionista Patricio Aylwin criou uma primeira política de financiamento para o cinema através de linhas de crédito concedidas aos produtores pelo Banco do Estado. Contudo, depois da desarticulação institucional produzida durante o autoritarismo, as redes de distribuição e divulgação da cinematografia estavam completamente desarticuladas e a maior parte dos filmes não obteve bilheteria, o que deixou a maioria dos cineastas endividados e levou a política de créditos ao fracasso.¹³²

Foi nesse vazio de políticas eficazes para o audiovisual que os chilenos migraram para um sistema de produção independente e apostaram fortemente em coproduções com o apoio de distribuidoras ou agências de fomento internacionais – principalmente espanholas – que permanece como um dos esquemas de produção predominantes até os dias de hoje.¹³³ Nesse contexto, o segundo governo da Concertação criou o Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), que tinha por objetivo distribuir recursos para a realização de peças artísticas. O cinema acabou recebendo os maiores aportes, embora os recursos disponíveis fossem relativamente modestos.¹³⁴ Além disso, no período pós-ditadura, a produção cinematográfica chilena esteve novamente centrada nas universidades. Essas instituições, que têm desenvolvido políticas de bolsas para a direção de filmes e a produção de roteiros, contribuíram para o desenvolvimento de muitos longas-metragens.¹³⁵

¹³¹ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago do Chile: Uqbar Editores, 2007, p. 23.

¹³² Idem, p. 30

¹³³ Segundo Octavio Getino, dos filmes chilenos que tiveram distribuição internacional produzidos entre 2000 e 2010, praticamente todos usaram a estratégia da coprodução, sendo que 60% das coproduções cinematográficas chilenas são estabelecidas com a Espanha. Ver GETINO, Octavio (coord.). *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. La Habana: **Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano**, 2011, 344p.

¹³⁴ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago: Uqbar Editores, 2007, p. 31.

¹³⁵ Idem, p. 32.

Apesar disso, a grande transformação nas políticas para a produção audiovisual foi o surgimento do Fondo del Audiovisual e do Conselho do Audiovisual durante o governo de Ricardo Lagos em 2004. Essa foi a política mais efetiva, já que garantiu o financiamento amplo e direto para a produção de filmes. No ano de 2000, entra em vigor a Ley de Donaciones Culturales, que pretendia instituir o conceito de mecenato cultural no país. A lei oferecia a possibilidade de abatimento de 50% em impostos do valor doado a produções culturais e artistas. A legislação teve, porém, impacto limitado. Segundo Manuel Antonio Garreton, grande parte da produção cinematográfica chilena passou a ser financiada pelo Estado após o advento do Fondo del Audiovisual.¹³⁶

A exemplo de Lúcia Murat, Pablo Larraín também possui sua própria produtora, chamada Fabula Films. Dois de seus filmes aqui em análise – *Tony Manero* e *Post Mortem* – foram financiados praticamente em sua totalidade pelos fundos chilenos de fomento. A importância desses recursos é tamanha que, em 2011, Larraín declarou: “Sem os fundos governamentais, seria impossível produzir esses filmes”.¹³⁷ No também fez uso dos fundos estatais, embora tenha sido produzido com o apoio de distribuidoras de cinema espanholas.¹³⁸

Portanto, podemos destacar que o cinema, como um produto artístico que demanda grande investimento financeiro, depende diretamente das possibilidades de fomento para se desenvolver. Ainda que não se possa dizer que as produções cinematográficas sobre as ditaduras dos dois países sejam produtos estatais ou que os diretores tenham compromisso com as memórias oficiais, os filmes dependem diretamente das estruturas criadas pelos governos. Nesse contexto, as estruturas democráticas de financiamento criadas nos diversos países após a redemocratização configuram os meios de que os artistas dispõem para desenvolver suas recriações filmográficas sobre o trauma histórico.

¹³⁶ GARRETON, Manuel Antonio. *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile*. Disponível em: <http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/politicas28_07.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹³⁷ Declaração feita por Pablo Larraín no programa de televisão *Filmografias*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iug8wpI17U8>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

¹³⁸ Todas as informações sobre o financiamento dos filmes de Pablo Larraín podem ser encontradas no site da sua produtora Fábula Filmes: www.fabula.cl

5. Morel revisitado: filmografia e as ditaduras

Queda el más increíble: la coincidencia, en un mismo espacio, de un objeto y su imagen total. Este hecho sugiere la posibilidad de que el mundo este constituido, exclusivamente, por sensaciones.

Adolfo Bioy Casares em *A invenção de Morel*

A invenção de Morel é uma das obras-primas literárias do argentino Adolfo Bioy Casares. O livro estrutura-se como se fosse o diário de um perseguido político venezuelano que foge para uma ilha remota onde, no ano de 1924, um milionário construiu uma capela, um hotel-museu e uma piscina. Na obra, o personagem principal não tem nome. Ele é apenas mais um perseguido político dos regimes ditatoriais implantados na América Latina. A misteriosa ilha onde se desenrola a trama é famosa pela lenda de que fora abandonada por abrigar uma estranha moléstia que “mata de fora para dentro”. O autor faz o uso constante das imagens como estratégia narrativa. As imagens são descritivas, tal como no começo, em que o protagonista faz uma breve descrição de como ele fora parar naquele local e das coisas que vê. Na sequência, ele apresenta as pessoas que lá encontra: um homem (Morel), uma mulher (Faustine, por quem se apaixona perdidamente) e os demais habitantes do local.

A trama, em estilo de suspense, desenvolve-se colocando sempre o leitor em dúvida: o que está sendo relatado é realidade ou fruto da imaginação do perseguido? Nessa linha tênue entre o real e o imaginário, o exilado organiza seu relato em torno dos estranhos movimentos dos habitantes da ilha. O momento em que o *thriller* atinge o limite do enigma entre a realidade e a loucura é quando o protagonista resolve falar com sua amada e a moça parece não percebê-lo. Por mais que ele se esforce em chamar sua atenção, tentando falar com ela e expressando-se por gestos, ela segue ignorando-o.

Morel, acompanhante de Faustine, é a chave de todo o mistério. O foragido é completamente invisível aos olhos de qualquer pessoa da ilha, mas os animais o sentem. O clímax da narrativa acontece quando o protagonista observa um jantar que acontece no museu. Durante a refeição, Morel informa aos presentes sobre sua invenção: uma máquina de eternizar o tempo. Conta aos convivas a verdade sobre a ilha e sobre a semana durante a qual ele e seus amigos haviam passado lá. Havia criado uma “supervitrola”, capaz de gravar em disco os movimentos, formas, sons e cheiros, reproduzindo com

perfeição a realidade. O discurso informa que as coisas que o perseguido político via eram na verdade projeções, fantasmagorias com um impressionante efeito de realidade.¹³⁹

A *invenção de Morel* funciona como uma antecipação do poderio que as representações e reproduções visuais ganhariam na contemporaneidade, tendo sido escrita em uma época em que o cinema havia acabado de ganhar o recurso da sonorização – e quando a internet e a realidade virtual eram impensáveis ou pensáveis apenas como obra de ficção científica. Contudo, entre tantas questões que nos apresenta o livro de Bioy Casares, o tema referente a como as imagens podem fixar o passado torna-se um gancho para pensarmos sobre o papel que a filmografia é capaz de desempenhar como relato de seu tempo. Os filmes de algum modo testemunham seu tempo e deixam um registro da sociedade que os produziu, das tecnologias disponíveis e das convenções sociais em vigência. Ainda assim, o cinema tem insistentemente busca recriar o tempo passado com suas histórias. A cinematografia a partir desse reiterado movimento de reconstrução do passado, então, revisita e amplia o projeto de Morel: não basta fixar o presente; há que se presentificar também o passado.

No que tange à memória das ditaduras na América do Sul, os filmes têm sido, como já mencionamos, um dos veículos sociais de construção e reelaboração dos eventos traumáticos ocorridos naquele período. No Brasil e no Chile, os golpes de Estado que redundaram em anos de autoritarismo e violência política são fatos revestidos de grande carga dramática, que marcaram ambas as sociedades de diferentes modos. Analisar filmografias produzidas nesses países ajuda a compreender as ênfases temáticas e os modos de inserção da produção cinematográfica nas estratégias de releitura do passado ditatorial.

Partindo da contribuição analítica de Maria Luiza Rodrigues Souza, é possível considerar que as filmografias nacionais sobre as ditaduras militares têm uma estrutura muito particular de um tipo de arquivo, a qual se encontra umbilicalmente ligada aos processos de produção massiva de imagens, discursos de memórias e distintas narrativas acerca da ditadura. São igualmente objetos artísticos que contribuem para a construção do imaginário sobre a nação. De acordo com a pesquisadora:

As escolhas feitas em cada obra, o que e como filmar, fazem do roteiro, da direção e da produção dos filmes tipos especiais de “arquivistas”. Aquilo que é fixado em película (res)significa o passado, trabalha em memória de, coloca em tela

¹³⁹ BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madri: Editorial Alianza, 2012.

decisões que privilegiam sentidos sobre o passado – tanto o sentido como significação quanto o sentido como aquilo que se sente sensorialmente –, que afetam o presente e implicam o futuro, pois o que está no arquivo (filme) é parte de uma seleção prévia, foi organizado a partir de opções que se ligam, por sua vez, a esquemas político-narrativos especiais.¹⁴⁰

A filmografia sobre a ditadura não deve ser compreendida, portanto, como um *arquivo da repressão* política, mas sim como um *arquivo sobre a repressão*. As produções cinematográficas funcionam com outros acervos produzidos por variadas fontes – grupos de direitos humanos, associações de ex-resistentes, academia e literatura, artes visuais, entre outros – que formam os arquivos da experiência pós-traumática no Brasil e no Chile. Entretanto, a leitura desses registros depende da verificação dos ditos e dos não ditos, das reiterações temáticas, das personagens presentes e da ausência de outras, etc. Não falar sobre e silenciar sobre determinadas questões pode ser uma atitude tão relevadora de determinadas características das narrativas nacionais, que acaba por solidificar determinadas versões sobre os acontecimentos passados. As filmografias, ao constituírem um arquivo sobre as ditaduras, funcionam como uma memória política suplementar sobre o período.¹⁴¹

¹⁴⁰ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: *Batismo de sangue* como filme-arquivo. *Revista Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 6, p. 78-92, 2009.

¹⁴¹ A importância dos arquivos cinematográficos para a construção da memória política pode ser identificada pelo projeto organizado pelo grupo argentino Memoria Abierta, que elaborou um catálogo sobre toda a produção cinematográfica referente à ditadura em seu país. Sobre o projeto, os organizadores afirmam: “Para manifestarse y construirse como arte, el cine recoge elementos del trauma personal y social, del drama institucional y político, que pasan entonces a constituir contenidos de la memoria y de la cultura colectiva de una sociedad. Los argentinos también nos explicamos lo que pasó y basamos una parte de nuestro conocimiento de los hechos e nesos films donde el material de época, la alegoría y la ficción se entremezclan, y así mixturados, nos ofrecen perspectivas, versiones y representaciones de ese tiempo reciente. [...] Memoria Abierta organiza su trabajo en torno a la identificación, ordenamiento, producción y catalogación de documentos de variada naturaleza (escritos, imágenes, testimonios, material audiovisual, audio, dibujos, planos, objetos) con los que generamos un acervo abierto a la consulta del público. La elaboración de materiales para la educación, el diseño de exhibiciones y la formación de guías jóvenes para recorrerlas, la asesoría a dependencias del Poder Judicial y la propuesta de líneas de políticas públicas que contribuyan a proteger los avances conseguidos en materia de verdad, de justicia y de memoria como caminos para la reparación del daño individual y social que produjo el terrorismo de Estado, son algunas de nuestras tareas cotidianas. [...] La reflexión a partir de esos documentos y los trabajos de pensar, acompañar y asesorar múltiples iniciativas de memorialización en nuestro país y en la región latinoamericana nos impulsa a buscar formas siempre nuevas de poner contenidos a disposición de los múltiples actores que trabajan por la memoria. Nuestra propia tarea de emprendedores de memoria es una fuente constante de inspiración para identificar soportes y vehículos que aseguren la transmisión siempre significativa para pensar el presente y para reflexionar sobre las motivaciones y los efectos que la violencia tuvo entre nosotros. [...] E nese marco, el cine es un lenguaje y un vehículo de transmisión privilegiado. Y por eso este catálogo —La Dictadura en el Cine— que tiene el propósito de ofrecer a un público múltiple el acceso a la información sobre más de 440 películas que abordan la dictadura a manera de un prisma. No imaginamos que la elaboración del catálogo en los últimos dieciséis meses, nos pondría en contacto con un número tan elevado de films ni con la riqueza temática y la multiplicidad de abordajes que encontramos y que hacen parte de su contenido. Disponible em: <<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

Nos espaços de construção de memória (principalmente naqueles locais relacionados à memória dos resistentes) nas situações pós-ditatoriais, as recordações emergem em manifestações variadas e, nesse sentido, a arte é um dos veículos que permite que os discursos dos derrotados possam emergir e ocupar espaço na cena pública. No Brasil e no Chile, por exemplo, as filmografias abordam constantemente a ideia de derrota: derrota política, derrota de um projeto de nação, derrota individual com o desmoronar das utopias e o trauma da violência. As “alegorias da derrota”, como diz Idelber Avelar, são imagens persistentes nas produções artísticas pós-ditatoriais que possibilitam uma reelaboração cultural do luto da sociedade causado pelos efeitos traumáticos do autoritarismo.¹⁴² Ao reinscrever e organizar os “textos” das memórias que permanecem subterrâneas, os filmes atuam como uma espécie de arquivos suplementares aos arquivos político-institucionais. As filmografias são, de fato, um acervo organizado de modo disperso pelas sociedades pós-ditatoriais.

Retomando a abordagem proposta por Maria Luiza Rodrigues Souza,¹⁴³ o conceito de filmes-arquivo que formam a concepção aqui adotada das filmografias como um tipo de acervo é oriunda de discussões propostas pelo filósofo francês Jacques Derrida. A filmografia, entendida como arquivo, trata de experiências traumáticas, sendo uma recriação das memórias da violência e da brutalidade praticadas como política de Estado. É nesse processo de reelaboração que se criam as prevalências temáticas e discursivas que em sua versão ao passado aludem ao contexto do presente. Em *Mal de arquivo*, Derrida demonstra a importância do papel dos arquivos na imbricada relação entre memória, política e história que constitui parte da noção de filmes-arquivo. O filósofo francês fala sobre o poder que todo arquivo possui e dissemina: seu princípio com base na história e com base na lei, já que existe tanto uma eleição naquilo que se arquiva quanto uma determinação política em constituir um arquivo.¹⁴⁴

Ao longo dos processos de transição para a democracia, diversos grupos articularam formas de resistência a fim de dar visibilidade a suas memórias, enquanto os arquivos oficiais sobre os crimes e violações de direitos humanos ocorridas durante as ditaduras permaneciam com restrições de acesso público. A própria luta pela abertura dos

¹⁴² AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción post dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

¹⁴³ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 50-60, jan./jun. 2008.

¹⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

arquivos da repressão política, articulados por agrupamentos de resistentes e organizações internacionais, como a Anistia Internacional, por exemplo, formaram diferentes arquivos de sua luta por informações sobre os assassinatos e desaparecimentos forçados. São arquivos de resistência aos movimentos oficiais de construção da memória – ou de propagação do esquecimento – que explicitam os conflitos existentes nos processos de elaboração das versões nacionais de seu passado recente.

As filmografias atuam no desenvolvimento desse arquivo de memória suplementar desenvolvido pela sociedade. Trata-se de uma memória suplementar porque ela adiciona elementos, ou seja, os filmes-arquivo agregam uma forma específica de evocação dos acontecimentos passados. Além disso, desempenham o papel de construtores de uma experiência ficcional que reporta aos eventos traumáticos e, assim, atuam como uma memória complementar ao conjunto de discursos de memória existentes no meio social. Nesse sentido, as produções cinematográficas, como arquivos, questionam politicamente no presente a construção das narrativas sobre o passado e os projetos de futuro. O filme-arquivo realiza uma intervenção nos processos de construção do passado e questiona o futuro. Cabe salientar que o conceito de “arquivo”, conforme empregado neste estudo, requer que se evidencie seu elemento político constituinte.

Segundo Derrida, para além das decisões políticas, o conteúdo dos arquivos também é determinado pela maneira como ele se organiza tecnicamente.¹⁴⁵ As filmografias, por serem frutos da cultura de massa, organizam uma produção imagética de discursos de memória sobre as ditaduras brasileira e chilena que se relacionam não só com os eventos ocorridos nos tempos pretéritos, mas também com o contexto de produção no presente de sua realização. Desse modo, todo o tipo de escolhas que determinam a construção das produções cinematográficas, desde o roteiro até os *takes*, *close-ups*, trilhas sonoras, personagens, entre outros, constituem tecnicamente as características do arquivo a ser formado. Tudo o que está no filme é parte de uma seleção anterior, que se organiza em torno de esquemas político-narrativos especiais. Além disso, o produto final, o longa-metragem na tela, está sujeito a diferentes interpretações por parte do variado público que a ele tem acesso. Por esse motivo, a análise das filmografias deve levar em conta as múltiplas possibilidades que a ficção possibilita para abordar a experiência da dor, da violência e do trauma.

¹⁴⁵ Idem, p. 28.

É de se esperar, portanto, que definir os contornos da filmografia brasileira e chilena sobre as ditaduras militares que viveram não seja uma tarefa fácil. Essa tarefa implica primeiramente selecionar, visto que os limites desta pesquisa impediriam realizar um inventário completo de todas as modalidades cinematográficas. Por isso, para fins de seleção, resolvemos enfatizar os longas-metragens produzidos no Brasil e no Chile a partir de seus processos de abertura política e redemocratização. Para fins de análise, elegemos para o Brasil a data de 1980, época em que, após a promulgação da lei de anistia e do fim da censura oficial, houve um contexto de liberalização que permitiu o surgimento de um conjunto de obras cinematográficas que abordavam o regime. No caso do Chile, os marcos da transição política para a democracia são mais definidos, tendo como balizas para análise da produção fílmica o plebiscito de 1988 que rejeitou a continuidade de Pinochet no poder e a eleição de Patricio Aylwin Azocar para a presidência da república em 1989.

O cinema, quando reconstrói tal período da história recente desses países, tentando recriar pela fusão de imagens e sons a experiência vivida no passado, contribui decisivamente nas etapas pós-ditatoriais para pensar outras experiências políticas, especialmente as vivências que foram reprimidas e silenciadas pela repressão. Ao analisarmos as obras cinematográficas de um ou outro país, percebemos que os filmes e as abordagens estão “formatados” para responder a questões que as duas sociedades precisam responder no presente pós-ditadura.

Apresento agora, em termos bastante amplos e gerais, os modos de abordagem sobre a ditadura brasileira e chilena em suas respectivas cinematografias nacionais. É uma miragem do contexto, uma tomada panorâmica da paisagem cinematográfica na qual se insere a produção que analisaremos. Convém salientar, inclusive, que há diversas formas de se apresentar o passado no cinema e, devido às limitações de uma pesquisa, sempre se corre o risco de homogeneizar uma produção bastante diversa nos dois países. Por isso, preferimos focar determinados recortes de assunto que são recorrentes nas filmografias. Digamos que, tal qual uma fotografia aérea, esse esforço permite mapear o terreno, mas igualmente é através da imagem não é possível conhecer a fundo seus detalhes. Trata-se, então, de um primeiro exercício de apresentação de determinadas ênfases de abordagem temáticas que nos possibilitam começar a situar as escolhas de Lúcia Murat e Pablo Larraín em seu trabalho de produção fílmica diante de seus respectivos locais de realização.

BRASIL

A ditadura brasileira provocou situações de ruptura no campo político, econômico e social. Entretanto, fatores como o longo período de transição para a democracia e a presença na nova república de agentes políticos ligados à ditadura fizeram com que as discussões sobre o passado ditatorial demorassem a ganhar espaço na esfera pública e nos meios políticos. Assim, as memórias dos resistentes ao período ditatorial permaneceram subalternizadas no espaço público durante muito tempo, tendo em vista a complicada conjuntura política da transição para a democracia, sendo que a arte e o cinema serão um dos importantes artifícios utilizados na batalha contra as políticas de esquecimento da violência de Estado protagonizada pela ditadura.

Em virtude de tais aspectos, há de se compreender que filmografia sobre a ditadura brasileira passa por distintas fases e corresponde a ditames tanto da situação política quanto de situações relativas à possibilidade de financiamento da produção, por exemplo. Observa-se uma peculiaridade da cinematografia brasileira com relação à produção de cinema sobre as demais experiências ditatoriais no espaço sul-americano, qual seja: o Brasil começa a ter – em função do complexo e arrastado processo de abertura política – filmes que refletem sobre a ditadura ainda sob a vigência desse regime. A filmografia do começo da década de 1980, por exemplo, aborda a experiência autoritária. Nesse grupo de películas, inclui-se *O evangelho segundo Teôtonio*, de Vladimir Carvalho, e *Pátria amada*, de Tizuka Yamasaki, ambos de 1984, assim como *Céu aberto*, de João Batista Andrade, e *Muda Brasil*, de Oswaldo Caldeira, ambos de 1985.

Sobre esse contexto da abertura, o filme *Pra frente, Brasil!*, de Roberto Farias, lançado no ano de 1982, é provavelmente o primeiro longa-metragem que abordou diretamente o tema da repressão política e da tortura nos porões das polícias da ditadura militar.¹⁴⁶ Esse é um filme emblemático nas disputas políticas pela abertura, pois foi censurado após a sua exibição no Festival de Cinema de Gramado e a sua liberação pelos meios de comunicação na época. Alguns anos mais tarde, o diretor Roberto Farias lembrou o modo como teve de conceber a produção ainda sob o governo ditatorial:

Eu estava certo de que o governo militar não encontraria razão para mexer comigo. Havia concebido meu filme para se equilibrar no fio da navalha. Para os

¹⁴⁶ Ver LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 14.

mais informados, deixara uma pista aqui e outra ali na narrativa: um adesivo “Ame-o ou deixe-o” na patama usada pelos torturadores, como as usadas pela polícia da ditadura; no local onde Jofre, personagem interpretado por Reginaldo Faria, era submetido a toda sorte de torturas, ouvia-se o som de um jato que passava de vez em quando, lembrando a proximidade com o aeroporto do Galeão. Era como se eu pudesse esmurrar o adversário sem ele reclamar, porque tudo poderia ser resultado de simples coincidência. Apesar de óbvio, não se podia garantir que os torturadores no filme fossem militares. Eu acreditava sinceramente que a Censura não teria como justificar a interdição de “Pra frente, Brasil”.¹⁴⁷

A situação de *Pra frente, Brasil!* apresenta uma das peculiaridades da filmografia brasileira: suas produções começam a refletir sobre a ditadura, aproveitando as brechas da abertura política, com esta ainda no poder. Muitos dos temas que depois serão explorados no cinema pós-ditatorial têm seus precursores nessa cinematografia da abertura.

Outra peculiaridade desse cinema da abertura política é a existência de um gênero “erótico-político”. Tal estilo, que se poderia alinhar a uma espécie de derivativo político da chamada “pornochanchada”¹⁴⁸ – bastante em voga na época na produção cinematográfica nacional sobre a ditadura. São exemplos desse gênero os filmes *E agora, José? Tortura do sexo* e *A freira torturada*.

A filmografia brasileira sobre a ditadura apresenta um repertório temático relativamente restrito, que prioriza determinados aspectos da experiência autoritária, embora as perspectivas venham paulatinamente se ampliando. Caroline Gomes Leme indica que as ênfases de abordagem giram em torno dos seguintes tópicos: a tortura e a violência política, a experiência da clandestinidade, o apoio da sociedade civil ao golpe militar e a vivência da derrota de uma geração.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/roberto-farias-filme-expressara-que-aquele-publico-queria-ver-11956957#ixzz3SFIIA000>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

¹⁴⁸ *Pornochanchada* é a denominação que se dá a boa parte dos filmes brasileiros produzidos no final dos anos 1960 e durante a década de 1970, os quais se notabilizaram pelo ar debochado, pelos personagens caricatos, pelas situações divertidas, pelas piadas de duplo sentido, pela presença de mulheres sem roupas e por muitas insinuações de sexo. Essas comédias apimentadas misturavam a proposta da chanchada, mas com orçamentos bem mais modestos do que os desse gênero típico do cinema nacional que fez enorme sucesso nos anos 1950, com elementos leves do cinema erótico. As primeiras pornochanchadas brasileiras surgiram na segunda metade da década de 1960 e as produções concentraram-se no eixo Rio-São Paulo, com os filmes cariocas geralmente centrados na Cinelândia e os paulistanos na Boca do Lixo. Embora tenham adquirido conotações pejorativas, as pornochanchadas foram responsáveis por uma das fases mais lucrativas do cinema nacional, ao reconciliar a sétima arte com o público, que esteve afastado das salas de exibição de filmes brasileiros durante o período do Cinema Novo. Entre os principais cineastas da pornochanchada, cita-se David Cardoso, Neville D'Almeida, Sílvio de Abreu, Reginaldo Faria e José Miziara. Ver SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, ano 8, n. 9, p. 37-40, 2003.

¹⁴⁹ LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

Nesse contexto, a tortura é uma das temáticas recorrentes em tais produções cinematográficas: “A ditadura é apresentada como inerentemente ligada à tortura, e mesmo filmes que abordam tangencialmente o contexto sócio-histórico, como *Besame mucho* e *Eu me lembro*, parecem ter a necessidade de denunciar, por meio de seus personagens, a existência da tortura, ainda que seja em breves referências verbais”.¹⁵⁰

Desse modo, há uma constante vinculação nos filmes da tortura como sendo uma ação política institucionalizada pelo regime. É possível acompanhar uma evolução na apresentação dos agentes da tortura conforme as produções aproximam-se mais do tempo presente, conforme ressalta Caroline Gomes Leme: “Nos filmes lançados no início dos anos 1980, observa-se uma invisibilidade dos militares, seja em *Pra frente, Brasil* e *O bom burguês*, nos quais a tortura é desvinculada dos órgãos oficiais em geral, seja em *Paula* e *E agora, José* e *A freira e a tortura*, que comprometem policiais civis, mas não envolvem militares”. Essa situação já seria diferente em filmes mais recentes, como *Zuzu Angel* e *Batismo de sangue*, por exemplo.

Na década de 1990, conhecida como o período do “cinema da retomada”,¹⁵¹ as histórias que se passam no período da ditadura tiveram forte presença na filmografia. *Lamarca*, de Sérgio Rezende, e *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, tratam em primeiro plano da guerrilha e da vida na clandestinidade, tendo alcançado grande sucesso de público. Por serem recriações de episódios verídicos, provocaram debates acirrados pela verossimilhança com o acontecido. As questões estéticas também entraram na discussão pelo fato de muitos associarem a linguagem artística desses filmes ao estilo dos filmes de ação norte-americanos.¹⁵² Outros filmes, que fizeram menos sucesso, abordaram igualmente a questão da clandestinidade, como *Ação entre amigos*, de Beto Brant, e *Dois córregos*, de Carlos Reichenbach. A produção continuou intensa nos anos 2000: *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, e *Cabra-cega*, de Toni Venturi, estrearam em 2005.

¹⁵⁰ Idem, p. 29.

¹⁵¹ A expressão “cinema da retomada” diz respeito ao processo de retorno da produção cinematográfica brasileira após sua maior crise durante o Governo Collor, que fechou a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilmes) e não criou qualquer outro órgão para substituí-la. Trata-se, portanto, de um termo que prioriza o setor produtivo (distintamente do Cinema Novo, por exemplo), já que não havia unidade estética entre os filmes lançados. Ver BUTCHER, P. *Cidade de Deus, Cidade dos Homens e a nova relação entre cinema e TV no Brasil*. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (orgs.). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 87-93.

¹⁵² SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da história. *História*, São Paulo, n. 22, p. 176-178, 2003.

Outro aspecto relevante da filmografia brasileira é o modo como a direita e os membros da ditadura são retratados. De acordo com Caroline Gomes Leme, os filmes tendem a retratar de forma maniqueísta os membros da direita que sustentou o golpe militar com relação à oposição de esquerda. Em geral, os militares e seus sustentáculos civis são apresentados como a fonte de todo mal cuja violência é parte intrínseca de sua personalidade. A direita, como personificação do mal, impõe ao espectador a decisão moral, prévia, de torcer contra seus membros.

A autora também destaca que a direita é representada nos filmes como uma personificação da ordem. É recorrente por parte das personagens defensoras da ditadura militar o emprego das palavras “baderna”, “bagunça” e “desordem” para designar as atividades políticas da população, principalmente as manifestações de rua. Entretanto, essa tentativa de apresentar o ideário ideológico da direita nas telas – ainda que de modo estereotipado – torna-se mais mitigado na produção cinematográfica mais recente. Na década de 1980, filmes como *Besame mucho* e *Cabra marcado para morrer* procuravam demonstrar referências às posições políticas dos direitistas e aos embates políticos existentes. Já nos anos 2000, filmes como *Batismo de sangue*, *Zuzu Angel* e *O que é isso, companheiro?* fazem referências muito mais sutis aos conflitos políticos, representando a ditadura mais como um poder opressor – um grande Leviatã. Esta aparece quase que desligada das conexões políticas que permitiram a derrubada da democracia em 1964.¹⁵³

Outro elemento temático do cinema brasileiro é a visão da derrota. Os filmes apresentam a imagem de uma geração interrompida (a maior parte deles retrata a oposição estudantil com um papel central no enfrentamento ao arbítrio) pela ruptura política do golpe de Estado. Esse rompimento abrupto é percebido na filmografia como uma quebra dos sonhos de construção de um país socialmente justo que embalsamaram a chamada “geração de 68”.¹⁵⁴ Por isso, as ações armadas no Brasil são representadas com certo ar de romantismo, o que as aproxima da estética das representações do “maio de 1968” francês no cinema. Essa prioridade à oposição armada nos filmes brasileiros é o justo ao contrário do que acontece no cinema do Chile, onde as representações cinematográficas da oposição armada são muito escassas.

¹⁵³ LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 79-118.

¹⁵⁴ VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

A visão da derrota é apresentada de distintas formas, predominando uma caracterização da esquerda armada em torno de suas ações aventureiras e, muitas vezes, desastrosas ou com fim trágico. Isso demonstra o idealismo dos militantes somado à falta de preparo para o enfrentamento com as forças de repressão. A imagem mais recorrente na caracterização da oposição armada é a do assalto ao banco. Filmes como *Lamarca, O que é isso, companheiro?*, *Ação entre amigos* e *Zuzu Angel* trazem para suas narrativas as imagens de “expropriações aos bancos”: na falta de outros elementos da ação guerrilheira, essa passa a ser uma “ação-síntese” das guerrilhas urbanas brasileiras.¹⁵⁵

Ao longo do tempo, houve uma transformação no modo como se relata a experiência da derrota, conforme aponta Márcia de Souza Santos.¹⁵⁶ Na produção mais recente, os personagens apresentam uma pluralidade maior de perspectivas sobre a experiência da resistência e da repressão política. *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias*, por exemplo, exibem as consequências familiares do desaparecimento e do exílio respectivamente. Assim, as personagens principais não são mais aqueles que perpetraram os atos de reação à ditadura, mas seus familiares.

A sociedade civil nos filmes que retratam a oposição ao regime ditatorial aparece como figurante. Há usualmente nos filmes uma oposição entre os engajados, que enxergam – e sofrem na pele – os horrores do autoritarismo, e as pessoas “comuns”, que seguem sua rotina diária, alienada do que ocorre nos porões da repressão política. Aliás, esse confronto entre o militante engajado e o cidadão alienado é uma das cenas recorrentes na filmografia brasileira sobre o período. Esse modo de representação da sociedade civil aparece particularmente em *Cabra-cega*, *O beijo da mulher aranha*, *Quase dois irmãos* e *Batismo de sangue*.

Todo esse conjunto de abordagens está disperso em uma variada filmografia. O Quadro 1 reúne os filmes de longa-metragem que abordam a ditadura militar brasileira, com informações sobre a direção e o ano de lançamento.

Quadro 1. Filmes de longa-metragem que abordam a ditadura militar brasileira

FILME	DIREÇÃO	ANO
-------	---------	-----

¹⁵⁵ LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 119-120.

¹⁵⁶ SANTOS, Márcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. Brasília, 2009. 199f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

<i>E agora, José? Tortura do sexo</i>	Ody Fraga	1980
<i>Paula – A história de uma subversiva</i>	Francisco Ramalho Jr.	1980
<i>A idade da Terra</i>	Glauber Rocha	1980
<i>Deu pra ti, anos 70</i>	Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil	1981
<i>Eles não usam black-tie</i>	Leon Hirszman	1981
<i>O torturador</i>	Antônio Calmon	1981
<i>Memórias do medo</i>	Alberto Graça	1981
<i>Pra frente, Brasil!</i>	Roberto Farias	1982
<i>Filhos e amantes</i>	Francisco Ramalho Jr.	1982
<i>A próxima vítima</i>	João Batista de Andrade	1983
<i>Ao sul do meu corpo</i>	Paulo César Sarraceni	1983
<i>O bom burguês</i>	Oswaldo Caldeira	1983
<i>Cabra marcado para morrer</i>	Eduardo Coutinho	1984
<i>A freira e a tortura</i>	Ozualdo Candeias	1984
<i>O evangelho segundo Teotônio</i>	Vladimir Carvalho	1984
<i>Jango</i>	Silvio Tandler	1984
<i>Nunca fomos tão felizes</i>	Murilo Salles	1984
<i>Verdes anos</i>	Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil	1984
<i>Céu aberto</i>	João Batista Andrade	1985
<i>Muda Brasil</i>	Oswaldo Caldeira	1985
<i>Pátria amada</i>	Tizuka Yamasaki	1985
<i>Tensão no Rio</i>	Gustavo Dahl	1985
<i>O beijo da mulher aranha</i>	Hector Babenco	1986
<i>A cor do seu destino</i>	Jorge Durán	1986
<i>O homem da capa preta</i>	Sérgio Rezende	1986
<i>Besame mucho</i>	Francisco Ramalho Jr.	1987
<i>Leila Diniz</i>	Luiz Carlos Lacerda	1987
<i>O país dos tenentes</i>	João Batista de Andrade	1987
<i>Banana Split</i>	Paulo Sérgio Almeida	1988
<i>Feliz ano velho</i>	Roberto Gervitz	1988
<i>Tanga (Deu no New York Times?)</i>	Henfil	1988
<i>Kuarup</i>	Ruy Guerra	1989

<i>Primeiro de abril, Brasil</i>	Maria Letícia	1989
<i>Que bom te ver viva</i>	Lúcia Murat	1989
<i>Corpo em delicto</i>	Nuno César Abreu	1990
<i>Alma corsária</i>	Carlos Reichenbach	1993
<i>Lamarca</i>	Sérgio Rezende	1994
<i>As meninas</i>	Emiliano Ribeiro	1996
<i>O velho – A história de Luiz Carlos Prestes</i>	Toni Venturi	1997
<i>O que é isso, companheiro?</i>	Bruno Barreto	1997
<i>Ação entre amigos</i>	Beto Brant	1998
<i>Caminho dos sonhos</i>	Lucas Amberg	1999
<i>Dois córregos – Verdades submersas no tempo</i>	Carlos Reichenbach	1999
<i>A terceira morte de Joaquim Bolívar</i>	Flávio Cândido	2000
<i>Barra 68, sem perder a ternura</i>	Vladimir Carvalho	2000
<i>Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa</i>	Lula Buarque de Hollanda	2003
<i>Vale a pena sonhar</i>	Stela Grissotti e Rudi Bohn	2003
<i>A dona da história</i>	Daniel Filho	2004
<i>Benjamin</i>	Monique Gardenberg	2004
<i>Voo cego rumo ao sul</i>	Hermano Penna	2004
<i>Tempo de resistência</i>	André Ristum	2004
<i>Araguaya – A conspiração do silêncio</i>	Ronaldo Duque	2005
<i>Cabra-cega</i>	Toni Venturi	2005
<i>Quase dois irmãos</i>	Lúcia Murat	2005
<i>Vlado – 30 anos depois</i>	João Batista de Andrade	2005
<i>O ano em que meus pais saíram de férias</i>	Cao Hamburger	2006
<i>Dom Helder Câmara – O santo rebelde</i>	Erika Bauer	2006
<i>Eu me lembro</i>	Edgard Navarro	2006
<i>1972</i>	José Emílio Rondeau	2006
<i>Meteoro</i>	Diego de la Texera	2006
<i>O sol – Caminhando contra o vento</i>	Tetê Moraes	2006
<i>Sonhos e desejos</i>	Marcelo Santiago	2006
<i>Três irmãos de sangue</i>	Angela Patricia Reiniger	2006
<i>Zuzu Angel</i>	Sérgio Rezende	2006

<i>Batismo de sangue</i>	Helvécio Ratton	2007
<i>Caparaó</i>	Flávio Frederico	2007
<i>Hércules 56</i>	Silvio Da-Rin	2007
<i>Memória para uso diário</i>	Beth Formaggini	2007
<i>Condor</i>	Roberto Mader	2008
<i>Os desafinados</i>	Walter Lima Jr.	2008
<i>Corpo</i>	Rubens Rewald e Rossana Foglia	2009
<i>Cidadão Boilesen</i>	Chaim Litewski	2009
<i>Perdão, Mister Fiel</i>	Jorge Oliveira	2009
<i>Em teu nome</i>	Paulo Nascimento	2009
<i>Simonal – Ninguém sabe o duro que dei</i>	Cláudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal	2009
<i>Diário de uma busca</i>	Flávia Castro	2010
<i>Lula, o filho do Brasil</i>	Fábio Barreto	2010
<i>Uma longa viagem</i>	Lúcia Murat	2011
<i>Hoje</i>	Tata Amaral	2011
<i>Marighela</i>	Isa Grinspum Ferraz	2011
<i>Cara ou coroa</i>	Ugo Giogetti	2012
<i>Repare bem</i>	Maria de Medeiros	2012
<i>O dia que durou 21 anos</i>	Camilo Tavares	2013
<i>Dossiê Jango</i>	Paulo Henrique Fontenelle	2013
<i>Tatuagem</i>	Hilton Lacerda	2013
<i>A memória que me contam</i>	Lúcia Murat	2013

CHILE

O golpe de Estado, ocorrido em 11 de setembro de 1973, é indubitavelmente o episódio mais traumático da recente história chilena. A dramaticidade com que se deu a intervenção dos militares no mundo político civil, derrubando o governo de Salvador Allende e seu projeto de transição democrática para o socialismo, transformou o golpe

em um momento que marca um antes e um depois na visão da sociedade sobre a história de seu país. Além disso, as violações cometidas pelo Estado nos 17 anos de ditadura produziram – e ainda produzem – um contexto marcado por intensas disputas pela memória.

O bombardeio do Palácio de La Moneda, com todo o poder do registro imagético do palácio de governo em chamas, tornou-se a mais icônica representação da derrubada da democracia pela força das armas militares. Imediatamente após a instauração do governo ditatorial, os militares no comando do Estado e “iluminados” pela doutrina de segurança nacional, que influenciaria os demais governos autoritários da América do Sul naquele momento, decretaram um estado de “guerra interna” que lhes permitia institucionalizar a perseguição aos adversários políticos, além de uma série de crimes (como prisão, exílio, tortura, assassinato e desaparecimento) contra os opositores.¹⁵⁷

A transição chilena para a democracia tem início com a perda do plebiscito de 1988 – que definiria pela permanência ou não de Pinochet por outros oito anos à frente do governo – e oficialmente se encerra com a posse de Patricio Aylwin na presidência do país em 11 de março de 1990. Não obstante, muitos consideram que a transição política perdura até o final do governo de Eduardo Frei Tagle, visto que até 1998 Augusto Pinochet manteve-se como comandante em chefe das Forças Armadas e depois foi designado senador vitalício.¹⁵⁸ Diante da continuidade da figura do ditador e de grande parte de seu *staff* político na cena pública, houve pouco espaço para a formulação oficial de críticas ao legado da ditadura, assim como as políticas de memória, justiça e reparação das violações de direitos humanos evoluíram de modo muito tímido no Chile dos anos 1990.¹⁵⁹

Nos primeiros momentos da democracia, havia um espaço limitado para o confronto das narrativas oficiais sobre o golpe de Estado de 1973 e os subsequentes anos de autoritarismo. A ditadura comandada por Pinochet procurou desde o começo constituir uma versão da história que justificasse suas ações para a população. Em *No*, filme de Pablo Larraín, pode-se perceber, por exemplo, uma perspectiva sobre o modo como a

¹⁵⁷ Ver COLLIER, Simon; SATER, William. *História de Chile (1808-1994)*. Madri: Cambridge University Press, 1999 e ILLANES, Maria Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo: Chile 1900- 2000*. Santiago: Planeta, 2002.

¹⁵⁸ Ver RAMÓN, Armando. *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2001, p. 255-270.

¹⁵⁹ MATUS, Alejandra. *El libro negro de la justicia chilena*. Santiago: Planeta, 1999.

ditadura chilena tentou articular um discurso oficial cuja versão do passado recente a absolvía dos crimes cometidos pela repressão política, os quais eram justificados sob o prisma da “guerra interna”. Diante de tal cenário, a filmografia chilena entra nessa batalha pela memória buscando construir uma narrativa que questione as posições históricas apresentadas pelos militares e reabilite as vivências dos reprimidos e perseguidos durante a ditadura. Entretanto, em meio a narrativa de reabilitação das experiências de vida dos militantes de oposição ao regime, são muito escassas as representações da oposição armada. Provavelmente, essa situação se deve à forte presença desse discurso oficial de “guerra interna” que ganhou bastante força na sociedade chilena. Nos primeiros anos da década de 1990, havia um temor disseminado de que a ditadura pudesse ser restabelecida. Por isso, os diversos agentes sociais (jornalistas, políticos, artistas, cineastas, acadêmicos, etc.) atuaram cuidadosamente, com vistas a não romper o frágil equilíbrio que sustentava as pactuações políticas que encaminharam o país novamente para o rumo da democracia.¹⁶⁰ Mesmo com toda a cautela, o cinema já havia ocupado, desde o princípio da democratização, o espaço de construção das narrativas sobre a ditadura. Tal é a relevância dessa temática no cinema chileno que, segundo a cinemateca chilena, quase metade das produções cinematográficas desenvolvidas nos anos 1990 no Chile abordava o período da ditadura de Pinochet.¹⁶¹

De modo geral, quando se pensa na cinematografia do país sobre a ditadura, pode-se dividir essa produção em dois momentos: inicialmente, na década de 1990, há um “cinema de transição” e posteriormente, nos anos 2000, ocorre a emergência do “novíssimo cinema chileno”.¹⁶² Em relação às temáticas que essa filmografia irá enfatizar acerca das memórias do golpe de Estado e da experiência da ditadura militar, Freddy Vilches Meneses, em seu estudo sobre o a representação histórica no cinema daquele país, irá apontar a prevalência das seguintes abordagens: a desapareição, a tortura e o assassinato de perseguidos políticos; as relações entre a memória e o esquecimento; o golpe de Estado

¹⁶⁰ MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones Sur*, Santiago, n. 25, p. 25-33, 1994.

¹⁶¹ CINECHILE. *Enciclopedia del cine chileno*. Disponível em: <<http://cinechile.cl/>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

¹⁶² CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar editores, 2007.

e a visão da ruptura política; o desencanto com os acordos da transição e com as políticas de “reconciliação nacional”.¹⁶³

As distintas abordagens sobre a ditadura desenrolam-se em uma produção cinematográfica bastante vasta, dadas as dimensões demográficas, econômicas e sociais do país. O Quadro 2 elenca os filmes que, segundo a cinemateca chilena, abordam a de modo direto a ditadura.

Quadro 2. Filmes que abordam a ditadura militar chilena

FILME	DIREÇÃO	ANO
<i>Vereda tropical</i>	Pablo Lavín	1990
<i>La frontera</i>	Ricardo Larraín	1991
<i>Archipelago</i>	Pablo Perelman	1992
<i>Johny 100 pesos</i>	Gustavo Graef-Marino	1993
<i>Los naufragos</i>	Miguel Littin	1994
<i>Amnesia</i>	Gonzalo Justiniano	1999
<i>Cicatriz</i>	Sebastián Alarcón	1999
<i>I love Pinochet</i>	Marcela Said	2001
<i>Chile, los heroes estan fatigados</i>	Marco Enríquez-Ominami	2002
<i>Estadio Nacional</i>	Carmen Luz Parot	2002
<i>Actores secundários</i>	Pachi Bustos	2004
<i>Mi mejor enemigo</i>	Alex Bowen	2004
<i>Machuca</i>	Andrés Wood	2004
<i>Malditos, la historia de los Fiskales Ad Hok</i>	Pablo Insunza	2004
<i>Salvador Allende</i>	Patricio Guzmán	2004
<i>La ciudad de los fotógrafos</i>	Sebastián Moreno	2006
<i>Calle Santa Fe</i>	Carmen Castillo	2007
<i>Fiesta pátria</i>	Luis R. Vera	2007
<i>Busqueda en el silencio</i>	Andrés Lubert	2007
<i>Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward</i>	Andrés Bignardello Valvidia	2007
<i>Tony Manero</i>	Pablo Larraín	2008

¹⁶³ MENESES, Freddy Vilches. Memoria del trauma en el cine chileno contemporáneo. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Denver, v. 8, p. 45-62, out. 2010.

<i>El diario de Agustín</i>	Ignacio Aguerro	2008
<i>Dawson Isla 10</i>	Pablo Littín	2009
<i>Nostalgia de la luz</i>	Patricio Guzmán	2010
<i>Blokes</i>	Marialy Rivas	2010
<i>Post mortem</i>	Pablo Larraín	2010
<i>El mocito</i>	Marcela Said e Jean de Certeau	2011
<i>La muerte de Pinochet</i>	Bettina Perut e Iván Osnovikoff	2011
<i>Carne de perro</i>	Fernando Guzzoni	2012
<i>No</i>	Pablo Larraín	2012
<i>La pasión de Michelangelo</i>	Esteban Larraín	2013

Dessa maneira, os filmes produzidos nos primeiros anos da redemocratização apresentam uma via para discussões de memória que se encontravam interdidas no âmbito político nacional. Nos primeiros anos, houve a contabilização do número de mortos e desaparecidos e também a criação de políticas de apoio às milhares de pessoas que retornavam do exílio.¹⁶⁴ Diante disso, o espaço do cinema foi uma das janelas para a discussão pública sobre o legado e os traumas advindos da ditadura. Por isso, é provável que, nesse primeiro momento, tenha havido uma predominância do gênero documentário nas recriações ficcionais.

Do ponto de vista estético, pode-se dizer que a linguagem do documentário, com todo o seu ampliado efeito de veracidade, ocupa um lugar de destaque na cinematografia chilena. No âmbito ficcional, a estética do documentário também será muito utilizada na construção dos filmes, sendo a estratégia de mesclar a recriação ficcional com o testemunho de perseguidos de uso bastante corrente entre os cineastas chilenos – essa é, aliás, uma opção estética e narrativa bastante comum também no cinema brasileiro. Essa mistura se faz presente, por exemplo, nas películas *La ciudad de los fotógrafos* e *Actores secundarios*, que organizam suas tramas em torno de depoimentos.

As ficções chilenas produzidas no âmbito do cinema de transição apresentam narrativas que retratam o trauma chileno quase sempre a partir de situações ou ambientes

¹⁶⁴ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia. Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999. Santiago: Uqbar Editores, 2007, p. 19.

extremos. Quase todos os enredos desenvolvem-se em ambientes geográficos inóspitos do país, ou abordam desastres climáticos como terremotos e tsunamis, ou ainda se desenrolam em torno de questões não resolvidas em um passado distante. Em *La frontera*, *Archipelago* e *Los naufragos*, a água desempenha um papel fundamental para dar o tom de afastamento, enquanto a natureza impiedosa do Chile serve como uma espécie de contrapoder em relação aos desmandos políticos a que estão submetidos seus protagonistas – todos eles vítimas da repressão política.

Outro elemento bastante característico desse cinema de transição chileno (que se assemelha a situação dos filmes produzidos no Brasil da década de 1980) é o de não apontar diretamente os responsáveis pelos desmandos de que são vítimas as personagens. Assim, os primeiros filmes não falam sobre Pinochet, nem tampouco nomeiam a ditadura ou (ao contrário do Brasil) denunciam a tortura.¹⁶⁵ Nesse período, a menção aos desaparecidos também é pouco abordada. Em síntese, a ditadura aparece de modo implícito nesses primeiros filmes, embora a sua leitura como a força que inflige sofrimento aos personagens seja bastante evidente.

Por outro lado, nas produções posteriores, a ditadura aparecerá de modo bem mais explícito, tornando-se inclusive o tema central de vários enredos. O longa-metragem de ficção *Machuca*, de Andrés Wood, é visto como o ponto em que termina essa virada rumo a uma abordagem sem rodeios e metáforas a respeito da ditadura no âmbito do cinema. Esse filme, que aborda o acirramento político na sociedade chilena às vésperas do golpe de Estado a partir da visão de dois meninos, apresenta o naufrágio do sonho de construir uma nação com menos desigualdades (simbolizado na experiência escolar de misturar crianças oriundas de diferentes estratos sociais) a partir da ruptura política. Meneses dirá que esse tipo de filme trata de “uma ruptura não resolvida”,¹⁶⁶ já que o golpe de Estado é tido como um divisor de águas da história chilena. As experiências de personagens reais e fictícios são, assim, coletivizadas.

Em muitas películas também aparece uma disputa entre duas narrativas que geram um confronto interpretativo sobre a ditadura chilena. De um lado, a memória ligada aos que sustentaram e defendem a ditadura percebe o golpe como “salvação”, como uma

¹⁶⁵ BOSSAY, Claudia. El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia. *Comunicación y Medios*, Santiago, n. 29, p. 113, 2014.

¹⁶⁶ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago: Uqbar Editores, 2007, p. 51

verdadeira vitória das “forças da ordem” sobre o “caos” a que supostamente o governo da Unidade Popular estava submetendo o país. De outro lado, a memória dos militantes encara a ditadura como o fim abrupto de um período idílico da construção da história da nacional, como o fim dramático do sonho da utopia socialista. A percepção de um confronto civil de opiniões e visões sobre a ditadura é, portanto, uma característica da construção das memórias no âmbito da cinematografia chilena.

Outra temática bastante difundida é a do confronto entre a necessidade de rememoração e o desejo de determinados setores pelo apagamento ou pelo esquecimento dos acontecimentos passados. Esse tema é abordado por Meneses como “memória da caixa fechada” e seria uma das abordagens predominantes no cinema dos anos imediatos ao final do regime pinochetista.¹⁶⁷ Por exemplo, em *La frontera*, filme dirigido por Ricardo Larraín, retrata-se o exílio interno a que foi submetido um professor que questionava a ditadura. A fronteira que retrata o longa-metragem é a antiga delimitação que separava a área de colonização espanhola do espaço habitado pelos índios mapuches. Trata-se de um território marcado por vários conflitos referentes à formação da identidade cultural chilena e ali o professor é submetido a uma separação de seus entes queridos, mergulhando em um encontro com os grotões de seu país. É nesse espaço que o filme questiona as políticas de apagamento como possibilidade de construir o futuro, ou seja, o objetivo seria escapar dessa política de esquecimento.

Um aspecto emblemático da reconstrução das memórias sobre a ditadura no cinema é o enfoque dado ao momento do golpe de Estado. Filmes como *Machuca*, de Andrés Wood, e *Post Mortem*, de Pablo Larraín, usam o imediatamente antes e o imediatamente depois do dia 11 de setembro de 1973 para compreender as perdas (no caso de *Machuca*) e as consequências (em *Post Mortem*) da ruptura política. Além disso, ao contrário do caso brasileiro, o golpe chileno teve a força de um ícone imagético: o bombardeio ao Palácio de La Moneda, ao qual se faz referência em ambos os filmes citados.

São igualmente abordados os custos envolvidos em processo de acordos que constituíram as políticas da transição chilena para a democracia. Há um conjunto de filmes que abordam o alto preço cobrado pelas políticas implementadas de modo autoritário durante a ditadura e mantidas na democracia. Essa é uma temática que reflete

¹⁶⁷ Idem, p. 55.

a dramaticidade da reconstrução da democracia sobre os escombros de milhares de pessoas mortas, desaparecidas, torturadas e exiladas durante a ditadura, mas que não obtiveram do novo regime democrático a reparação que consideravam como devida. A busca pelo paradeiro dos desaparecidos e o reconhecimento de sua luta fazem parte dessa abordagem que se apresenta em filmes como *Estadio Nacional* e *Busqueda en el silencio*.

A filmografia chilena, aqui apresentada em largos traços, organiza-se em torno de uma variante de formas e estratégias estéticas para abordar a tragédia da ditadura. Há, porém, um predomínio da percepção da ditadura como derrota de um projeto democrático utópico e como uma ruptura histórica drástica e mal resolvida no país em toda a sua produção fílmica.

6. Divã: a produção fílmica de Lúcia Murat e Pablo Larraín

6.1. Lúcia Murat: o olhar militante

“Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de por que sobrevivemos, seria como sobrevivemos?”

Fala de *Que bom te ver viva* (1988)

Lúcia Murat nasceu no Rio de Janeiro em 1948. Tinha 16 anos quando aconteceu o golpe de Estado de 1964 que derrubou o governo do presidente João Goulart. É oriunda de uma família de classe média alta. Seu pai era médico e ela foi criada na praia de Copacabana. Diferentemente da história de vida de Pablo Larraín, Murat conta que desde cedo viveu em um ambiente politizado e de esquerda:

Meu pai era uma pessoa aberta, liberal. Tinha vários amigos comunistas, vários foram presos, os melhores amigos do meu pai faziam parte de um grupo que meio como o primeiro grupo discutia saúde pública no Brasil; estou vendo agora, meu irmão, quando fez a tese de mestrado, ele a dedicou a esse grupo de amigos que a gente chamava de Pachê da Medicina. Eles tinham visão social.¹⁶⁸

Em 1967, a cineasta ingressou no curso de economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Segundo ela, a opção pelo curso deveu-se ao fato de que “gostava de matemática, de escrever e porque tinha a ver com política”.¹⁶⁹ Essa reiteração da opção pela militância política é uma tônica dos relatos de vida de Lúcia Murat, o que confere a importância e o peso desse elemento em sua narrativa autobiográfica. Já no ano de 1968, quando se intensificam os protestos contra a ditadura, em um momento no qual o movimento estudantil tem grande participação, a cineasta já atuava no Diretório Acadêmico da Faculdade de Economia da UFRJ e acabou sendo presa no congresso

¹⁶⁸ Entrevista de Lúcia Murat para o WFD Projekte por ocasião do Festival de Berlim em 29 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.wfd-projekte.de/wp-content/uploads/2014/08/L%C3%BAcia-Murat-Endfassung-port-adapt.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

¹⁶⁹ MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Thalita. Que bom te ver viva: memória das mulheres. *O Olho da História*, Salvador, n. 14, jun. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/angela.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

clandestino da União Nacional dos Estudantes (UNE), realizado no município de Ibiúna (estado de São Paulo).¹⁷⁰

A sensação de pertencimento à “geração de 68” está muito presente em todos os relatos e entrevistas de vida dados por Lúcia Murat a diferentes veículos de comunicação. Seus relatos sempre se assemelham à recriação romantizada do espírito daquela geração realizada por Zuenir Ventura em *1968: o ano que não terminou*. Trata-se de uma geração questionadora da ordem estabelecida e para a qual o engajamento político parecia ser o leito natural de suas inquietações. Segundo Ventura, era um grupo de jovens que defendia a discussão sobre sexo nas salas de aula; que vivenciava o avanço da moda; que se convertia em um elemento de reconhecimento e liberação do corpo (principalmente feminino) e da rebeldia daquela geração; que conheceu a revolução do uso da pílula anticoncepcional, o que provocava mudanças no comportamento da mulher; que viu tornar-se corrente o uso da maconha pela classe média alta, inclusive como ato de confronto ideológico. Enfim, era uma geração inquieta, que construía sua utopia a partir da leitura de autores com uma visão revolucionária: Karl Marx, Trotsky, Che Guevara.¹⁷¹ Em uma entrevista para a *Revista Época*, pode-se ver claramente a adesão de Lúcia Murat a essa percepção sobre os jovens de 68:

Discutíamos muito a revolução e seus desdobramentos. O ano de 68 foi a utopia em andamento. Fui eleita vice-presidente do diretório. Éramos muito jovens, víamos muito cinema e acreditávamos que íamos mudar o mundo. A diferença do 68 parisiense é que vivíamos sob uma ditadura. Diante das manifestações crescentes, a ditadura começa a se organizar para responder. Alguns estudantes são mortos, começamos a ser presos com mais frequência.¹⁷²

Quando saiu de sua primeira prisão por motivos políticos, Lúcia Murat aderiu à Frente Operária, ligada ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), adotando o codinome de “Margô”. Nessa organização, ela atuou em diversas ações de suporte da guerrilha urbana, como panfletagem em fábricas, expropriações de veículos e levantamento de informações para o grupo. Nessa época, casou-se com o militante Claudio Torres, um guerrilheiro que, entre várias ações, participou do sequestro do embaixador norte-americano em 1969. Após o sequestro do embaixador, Lúcia (Margô) entrou definitivamente para a clandestinidade. Ela acabou presa novamente no simbólico

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

¹⁷² Entrevista com a cineasta Lúcia Murat. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

dia 31 de março de 1971¹⁷³ – data em que os militares comemoram o golpe de Estado perpetrado na madrugada de 1º de abril.

A cineasta permaneceu presa durante dois anos e meio. Enquanto esteve nas dependências do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do Rio de Janeiro, foi barbaramente torturada. A experiência da tortura vai marcar posteriormente a sua filmografia sobre a ditadura militar. Em depoimento à Comissão Nacional da Verdade, Lúcia Murat narra essa terrível experiência:

A tortura era uma prática da ditadura, e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é indescritível. [...] Quando cheguei ao DOI-CODI, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o quartel do Exército localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. Rapidamente me levaram para a sala de tortura. Fiquei nua, mas não lembro como a roupa foi tirada. A brutalidade do que se passa a partir daí confunde um pouco a minha memória. Lembro como se fossem *flashes*, sem continuidade. De um momento para outro, estava nua apanhando no chão. Logo em seguida me levantaram no pau de arara e começaram com os choques. Amarraram a ponta de um dos fios no dedo do meu pé enquanto a outra ficava passeando nos seios, na vagina, na boca. Quando começaram a jogar água, estava desesperada e achei num primeiro momento que era para aliviar a dor. Logo em seguida os choques recomeçavam muito mais fortes. Percebi que a água era para aumentar a força dos choques. Isso durou horas. Não sei quantas. Mas deve ter se passado mais de dez horas.¹⁷⁴

Essa experiência chocante com a tortura marca uma decisão que contribui para explicar as motivações de seus projetos fílmicos sobre aquele período histórico. No mesmo depoimento, ela fala sobre a necessidade de imposição da memória frente o esquecimento:

Restaram pequenas cicatrizes no meu corpo, um problema de sensibilidade na minha perna direta e essa história. Uma história que compartilho com vocês não por desejo de vingança ou masoquismo, mas porque acredito que a única maneira de fortalecermos a democracia nesse país é conhecendo nosso passado. A única maneira de combater aqueles que ainda torturam por esse país afora, é mostrar que esse é – e sempre foi – um crime de lesa-humanidade. Depois de três anos e meio de prisão, fui solta. É verdade que, depois de tudo isso, reconstruí minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim. Há dois anos, pedi licença ao Exército para filmar as celas onde estive presa. O pedido foi negado. Sem

¹⁷³ MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Thalita. Que bom te ver viva: memória das mulheres. *O Olho da História*, Salvador, n. 14, jun. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/angela.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹⁷⁴ Depoimento de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

explicações. Como se pode avançar em direção ao futuro se não se pode reconstruir o passado? Até quando vão esconder nossa história?¹⁷⁵

Essa experiência traumática mobilizará grande parte do projeto artístico de memória da cineasta. A reconstrução de sua vida fora da prisão passa por tentativas de atuação como jornalista. Em 1974, ela consegue trabalho no *Jornal do Brasil*, porém acaba sendo demitida por pressão do Sistema Nacional de Informação (SNI). Depois disso, trabalhou na revista semanal *Opinião*, mas segue sofrendo ameaças de organismos vinculados à repressão política.¹⁷⁶

É interessante notar como em suas narrativas autobiográficas, e mesmo em entrevistas, a opção de Lúcia Murat pelo cinema não é questionada. Parece que a trajetória de vida militante deságua no leito natural das reconstruções de memória em seus filmes, praticamente todos de caráter político. Há um constante reforço, não só por parte da cineasta, como também de jornalistas e acadêmicos que analisam sua biografia em não examinar o hiato de escolhas diversas entre a saída da prisão em 1974 e o lançamento de seu primeiro filme em 1984. Assim sendo, a construção dos caminhos de vida e trajetória da cineasta¹⁷⁷ pode muitas vezes fazer com que colidamos com a “ilusão biográfica”, a respeito da qual nos alertou Pierre Bourdieu, que pressupõe que a reconstrução das narrativas de vida costuma ser perpassada por uma noção ilusória de coerência de projeto e trajetória.¹⁷⁸

As recriações da ditadura militar nos filmes de Lúcia Murat têm sido marcadas por um forte conteúdo testemunhal. Tanto em suas ficções – como *Quase dois irmãos* (2004) e *A memória que me contam* (2013) – quanto em seus semidocumentários como – *Que bom te ver viva* (1988) e *Uma longa viagem* (2010) –, o centro de suas histórias está

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Thalita. Que bom te ver viva: memória das mulheres. *O Olho da História*, Salvador, n. 14, jun. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/angela.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹⁷⁷ Como o objetivo desta pesquisa não é o de construir uma biografia da cineasta, o que seria um projeto deveras interessante, não me pareceu necessário – além de apontar a necessidade de observar o cuidado – detalhar a exaustão as informações sobre a trajetória profissional e pessoal de Lúcia Murat nesses anos além daquelas que permitem um aprofundamento das análises de sua filmografia que realizo adiante.

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu afirma que as narrativas de vida são construídas *a posteriori* o que leva a uma reconstrução racionalizada das escolhas realizadas pelos agentes históricos. A construção do relato que pressupõe determinadas visões filosóficas sobre a individualidade e sobre a história geralmente reorganizam a vida dos indivíduos como um projeto pré-determinado, como um enredo com um começo, meio e final de uma trajetória coerente. Para Bourdieu, essa coerência de projeto é ilusória. Ver BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína Gomes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

no período de recrudescimento da ditadura militar brasileira, ou seja, entre os anos de 1978 e 1974.¹⁷⁹

Outra característica da sua filmografia é a centralidade da temática de gênero. Essa peculiaridade distingue sua produção cinematográfica da maioria dos filmes brasileiros sobre a ditadura, visto que quase todos adotam a representação de figuras masculinas como protagonistas, restando às mulheres o papel auxiliar. Nos filmes de Lúcia Murat, a figura da mulher militante aparece como protagonista ou com grande destaque – com exceção de *Quase dois irmãos*. Em *Que bom te ver viva*, as memórias de oito mulheres militantes que dialogam com o *alter ego* da cineasta é que organizam toda a narrativa. Em *Uma longa viagem*, é a própria Lúcia que, em diálogo com o seu irmão, torna-se personagem central e definidor do destino de seu irmão mais moço. Em *A memória que me contam*, a protagonista é uma ex-militante inspirada na história da ativista política Vera Silva Magalhães.

A presença da cineasta em suas histórias é um dado de grande relevância em conjunto com a opção estética de realizar seus documentários entremeados de recriação ficcional. Em *Que bom te ver viva*, as percepções e vivências de Lúcia Murat são representadas na interpretação de Irene Ravache. A mesma atriz aparecerá como a personagem cineasta de *A memória que me contam*, nos dois casos Ravache aparece nos filmes como uma projeção ficcionada de Murat, marcando, desse modo, a presença testemunhal e autobiográfica pungente nos filmes da cineasta carioca.

Por essa razão, também podemos considerar os filmes de Lúcia Murat como filmes-arquivo. São ressignificações de um passado vivido, ao contrário do que acontecerá com as obras fílmicas de Pablo Larraín, que são fruto da reelaboração de experiências de outros. Não obstante, ambos são arquivos porque significam sobretudo seleção, escolhas, construção de uma perspectiva sobre o passado que está solidificada na produção cinematográfica.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Nesse período, há a promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que fechou temporariamente o Congresso Nacional, revogou grande parte das liberdades, instituiu a censura prévia nas redações e eliminou o instituto do *habeas corpus*, fazendo com que os presos políticos ficassem desamparados de recursos jurídicos para a sua proteção, enquanto a tortura passou a integrar definitivamente os métodos do regime. Ver FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 263-270.

¹⁸⁰ RODRIGUES SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 51, jan./jun. de 2008.

Há, portanto, uma substancial diferença entre a trajetória de Lúcia Murat e a Pablo de Larraín, como ficará evidente a seguir, o que se reflete de diferentes modos na construção e nos compromissos que ambos estabelecem com o passado recente de seus países. Enquanto o cineasta chileno é membro de uma geração que nasceu durante a ditadura e que não vivenciou experiências de resistência ou mesmo de apoio pessoal ao regime, ainda que seja proveniente de uma família rica de apoiadores atuantes da direita chilena, a cineasta brasileira é da geração de jovens da classe média urbana que atuaram diretamente na luta contra a ditadura no Brasil, inclusive se engajando na luta armada. Tal situação conforma as condições para outra preocupação memorialística quando Lúcia Murat aborda o tema da ditadura brasileira em seus filmes. Essa experiência carrega a sua produção de um forte teor testemunhal, de reelaboração de suas experiências traumáticas vividas nos porões da repressão.

6.2. QUE BOM TE VER VIVA¹⁸¹

O enredo de *Que bom te ver viva* (1988) aborda a história de mulheres que experienciaram a prisão e a tortura durante a ditadura militar nos anos 1970. A construção narrativa do filme envolve a mescla entre os depoimentos de oito militantes, com delírios e fantasias de uma personagem anônima interpretada pela atriz Irene Ravache, que funciona como *alter ego* da própria diretora. Em entrevista para Lúcia Nagib, a cineasta conta que a concepção do filme deve-se em grande parte a suas vivências:

Certo dia, acordei com a ideia do que viria a ser *Que bom te ver viva*, uma possibilidade de trabalhar com documentário e ficção, ego e superego, intimidade e distanciamento. Acordei com a estrutura do filme, sobre mulheres torturadas na época da repressão, que depois fui depurando. A estreia de *Que bom te ver viva* foi muito profunda, emocionante, não só para mim como para todos os que participaram do filme. Foi uma sensação prazerosa; pela primeira vez, depois de tanta violência sofrida, podíamos falar. A repercussão do filme foi enorme.¹⁸²

De fato, o longa-metragem teve uma repercussão bastante significativa, particularmente nos circuitos dos festivais de cinema. Tratou-se do primeiro filme que abordou claramente a temática da tortura no Brasil, apresentando-a como uma prática criminal do Estado contra seus cidadãos. Embora tenha sido aclamado pelo público em Gramado, foi no Festival de Cinema de Brasília de 1989 que recebeu o maior

¹⁸¹ Cartaz de divulgação do filme em anexos (Figura 1)

¹⁸² NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 324.

reconhecimento, tendo recebido todas as premiações que disputou: Melhor Filme do Júri Oficial, do Júri Popular e da Crítica; Melhor Montagem e Melhor Atriz para Irene Ravache. Também obteve boa circulação fora do país, participando de vários festivais internacionais: *Festival of Festivals* em Toronto (1989), *Festival de Mujeres* em Buenos Aires (1990), *San Francisco Film Festival* (1990), *Muestra Internacional del Nuevo Cine* da cidade italiana de Pesaro (1990), *Manheim Festival* na Alemanha (1990), *Human Rights Festival* em Nova York (1990) e *Yamagata Film Festival* no Japão (1990).¹⁸³

Em *Que bom te ver viva*, o foco da abordagem de Lúcia Murat é o processo de sobrevivência e de retomada da vida das militantes torturadas. O processo de significação da experiência traumática é reelaborado pelas oito mulheres, que tentam estabelecer uma conexão entre o passado e o presente, entre a experiência limite e a reconstrução de suas vidas na sequência do trauma pessoal. A estratégia estética elaborada para estabelecer um campo de diferenciação entre ficção e documentário é a mudança de enfoque nas gravações. Os depoimentos das militantes são todos filmados com um enquadramento semelhante ao das fotos 3x4¹⁸⁴ – o que, de certo modo, também mimetiza a forma de enquadramento da figura humana nos documentos oficiais. Nas filmagens da vida das mulheres, Lúcia Murat optou por gravar com luz natural, “representando assim a vida aparente”. A luz teatral está reservada para a parte ficcional desempenhada nos monólogos de Irene Ravache.¹⁸⁵¹⁸⁶

As imagens de arquivo são outra estratégia narrativa utilizada pela cineasta. Na tela surgem recortes de jornais da década de 1970 que servem como “chaves de memória” para as lembranças das militantes tanto sobre as ações dos grupos engajados na luta armada quanto sobre o processo de recrudescimento da repressão que explica a prisão e o sofrimento vivido pelas militantes. As imagens dos jornais funcionam, dessa forma, como um arquivo da memória coletiva que aciona as memórias traumáticas individuais no filme. Como um corte, as gravações contemporâneas das mulheres em geral apresentam imagens de tranquilidade e paz. No entanto, essas imagens comuns são uma

¹⁸³ MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Thalita. Que bom te ver viva: memória das mulheres. *O Olho da História*, Salvador, n. 14, jun. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/angela.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹⁸⁴ Ver figura 2 em anexos.

¹⁸⁵ Informações disponíveis no site do filme: <<http://www.taigafilmes.com/quebomte.html>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹⁸⁶ Ver figura 3 em anexos.

evocação ao estilo neorrealista italiano e de todo o cinema das décadas de 1940, 1950 e 1960, que pretendiam construir um cinema “a partir dos de baixo”. A própria Lúcia diz:

Eu sou geração dos 60 e minha formação se faz com a *nouvelle vague*, o cinema novo e o neorrealismo italiano. Devo a eles minha escola de cinema. Estes foram os filmes que me formaram. Depois é o depois. Como eu disse, as coisas estão no ar. E você faz parte delas.¹⁸⁷

A chave de compreensão do filme é a ideia de sobrevivência e toda a carga de alívio e de culpa que as militantes carregam pelo fato de terem sobrevivido aos horrores sofridos nos porões da ditadura militar brasileira. Em uma das primeiras aparições de Irene Ravache na tela, ela diz: “Acho que devia trocar pergunta. Ao invés de por que sobrevivemos, seria como sobrevivemos?”. Já no início do filme, um texto destaca a ênfase nessa dimensão da experiência traumática:

Em 31 de março de 1964, um golpe militar derrubou o governo civil no Brasil. Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional Nº 5, que suspendeu os últimos direitos civis que ainda vigoravam no país. Era o golpe dentro do golpe. A partir daí, a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime. *Este é um filme sobre os sobreviventes desses anos.* [grifo meu]

É a partir dessa busca das razões íntimas, da força pessoal que permitiu às mulheres permanecerem vivas, que somos levados a conhecer a história das militantes sobreviventes. O sistema visual de apresentação remete ao mesmo tipo de formulário que os órgãos de repressão da ditadura utilizavam para cadastrar as informações de suas vítimas, ou seja, por meio de fichas somos apresentados às histórias de vida das personagens. Dessa maneira, Lúcia Murat subverte a linguagem policial e conduz a criação de um arquivo fílmico das resistentes, de sua experiência que se contrapõe à memória oficial, com o registro público construído pela ditadura. E, ao mesmo tempo, reivindica acesso público a essa informação arquivada, que é negada pelo Estado em uma tentativa política de forçar o esquecimento no final da década de 1980. As fichas das depoentes são apresentadas do seguinte modo:

1. Maria do Carmo Brito: comandante da organização guerrilheira Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi presa em 1970 e torturada durante dois meses. Trocada pelo embaixador alemão, ficou 10 anos no exílio. Casada com dois filhos. Trabalha como educadora.

¹⁸⁷ Entrevista com a cineasta Lúcia Murat. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

2. Estrela Bohadana: militante da organização clandestina do Partido Operário Comunista (POC), foi presa e torturada em 1969, no Rio de Janeiro, e em 1971, em São Paulo. Filósofa, casada, teve dois filhos.
3. Maria Luzia G. Rosa (Pupi): militante ligada ao movimento estudantil, foi presa e torturada quatro vezes nos anos 1970. Separou-se, tem dois filhos e é médica sanitaria.
4. Rosalina Santa Cruz (Rosa): militante da esquerda armada, foi presa e torturada duas vezes. Tem um irmão que desapareceu em 1974. Professora universitária, teve três filhos.
5. Anônimo: militante de organização guerrilheira, ficou quatro anos na clandestinidade e quatro anos na cadeia. Depois passou a viver em uma comunidade mística.
6. Criméia de Almeida: sobrevivente da guerrilha do Araguaia, foi presa quando estava grávida, em 1972, e teve um filho na cadeia. Enfermeira, vive sozinha com o filho.
7. Regina Toscano: militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), foi torturada e ficou um ano na cadeia em 1970. Tem três filhos e trabalha como educadora.
8. Jesse Jane: foi presa durante o sequestro de um avião em 1970. Foi torturada durante três meses e ficou nove anos na cadeia. Casada, tem uma filha, historiadora.

Lúcia Murat estabelece a experiência da tortura e da prisão como o corte comum na trajetória de vida de todas as militantes. Seu interesse é o de saber as estratégias pessoais de superação do trauma da tortura para poder compreender como as vidas das depoentes foram alteradas após a vivência dessa experiência. No começo do filme, é apresentada uma citação de Bruno Bethelheim que serve de instrumento para entender a sobrevivência ou a luta pela vida como essencial no contexto limite, já que a tortura empurraria as militantes para uma condição de ou lutar pela sobrevivência ou perder-se na insanidade. A frase do psicanalista que serve de epígrafe para *Que bom te ver viva* é: “A psicanálise explica por que se enlouquece, não por que se sobrevive”¹⁸⁸.

O filme pretende compreender, então, o que a psicanálise não seria capaz de explicar, ou seja, através de quais mecanismos psicológicos essas mulheres lograram sobreviver às sevícias e como isso afetou a sua constituição como cidadãs na recente democracia brasileira. É importante lembrar que o longa-metragem foi exibido em um momento no qual ainda não havia sido constituída nenhuma política de memória e o

¹⁸⁸ É importante ter em mente, conforme foi relatado acima, que Lúcia Murat encontrou na psicanálise uma das vias de superação do trauma da prisão e da tortura.

Estado orientava-se pela perspectiva de apagamento de seus crimes do passado. Diante disso, falar sobre a tortura é uma tarefa complicada e encontra um espaço limitado de expressão na sociedade da época.¹⁸⁹ A arte, dessa maneira, torna-se um desses espaços de reelaboração das memórias.

Parece-me, porém, que a mais importante intervenção que esse filme realiza no plano das memórias da resistência à ditadura brasileira é o resgate do papel das mulheres na militância política do período. O cinema produzido por Lúcia Murat é marcado pelas questões políticas e de gênero.¹⁹⁰ A geração que viveu os anos 1960 passou pelo rompimento de uma série de padrões sociais por parte das mulheres, situação que conformou uma posição muito mais ativa da mulher na política. Além disso, com o fortalecimento do feminismo e das teorias feministas, as mulheres passaram também a questionar elementos dos programas políticos. Segundo Céli Pinto:

A década de 1960 é particularmente importante para o mundo ocidental: os Estados Unidos entravam com todo o seu poderio na Guerra do Vietnã, envolvendo um grande número de jovens. [...]surgiu o movimento *hippie*, na Califórnia, que propôs uma forma nova de vida, que contrariava os valores morais e de consumo norte-americanos, propagando seu famoso lema: "paz e amor". Na Europa, aconteceu o "Maio de 68", em Paris ;[...]. Foi também nos primeiros anos da década que foi lançada a pílula anticoncepcional, primeiro nos Estados Unidos e logo depois na Alemanha. A música vivia a revolução dos Beatles e Rolling Stones. Em meio a essa efervescência, Betty Friedan lança em 1963 o livro que seria uma espécie de "bíblia" do novo feminismo: *A mística feminina*. Durante a década, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe –, a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias.¹⁹¹

Essas mulheres que se organizam em luta por mais liberdade não encontraram eco na situação de quebra institucional imposta pelo golpe de Estado e pela subsequente

¹⁸⁹ Sobre o processo de construção de consenso e de legitimação para o esquecimento pós-ditadura, sugiro a leitura de ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX [Brasil e América Latina]*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

¹⁹⁰ Sobre o modo como observo o conceito de gênero, indico a leitura de SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Sobre as transformações da condição feminina no Brasil durante a década de 1960, ver GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

¹⁹¹ PINTO, Céli R.J. Feminismo, história, poder. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 16, jun. 2010.

ditadura. Tal situação fez com que muitas mulheres acabassem engajando-se na militância de esquerda e nas guerrilhas armadas nos países do Cone Sul nesse período.¹⁹² O filme de Lúcia resgata a história dessas mulheres que estiveram na linha de frente do enfrentamento político e que, muitas vezes, sofreram ainda mais brutalmente a tortura pela dupla subversão da ordem que sua militância significava: a política socialista e um papel protagonista para a mulher.

Nelly Richard, quando discute as marchas femininas contra Allende e o seu retorno às ruas do Chile após a prisão de Augusto Pinochet na Inglaterra, acusado de crimes contra a humanidade pelo juiz espanhol Baltasar Garzón, afirma que o fascismo sempre tentou imputar um papel definido para a mulher na organização social. Segundo ela:

Sabemos que, historicamente, o discurso fascista jogou com os desejos, as pulsões e as fantasias sexuais das mulheres (a sublimação viril do mando, a erotização do princípio de autoridade) apoiando-se na ideologia dominante familiarista, católico-moralista da burguesia capitalista que ativa a subordinação feminina ao paradigma do Estado e da Nação com seus estereótipos de obediência da mulher-esposa ao Pai, ao chefe de família e ao chefe da Pátria.¹⁹³

Concordando-se ou não com todo o aparato psicanalítico da análise de Nelly Richard, ela é importante porque contribui para entendermos o grau de subversão que, aos olhos da repressão política, era praticado por essas mulheres militantes ao participarem da luta armada. Nesse sentido, a intervenção de Lúcia Murat é importante no contexto das memórias sobre a ditadura porque coloca a luta das mulheres em um papel protagonista e antecipa muitas das discussões sobre o papel da militância das mulheres nas organizações de esquerda das décadas de 1960 e 1970.¹⁹⁴ O papel protagonista do enfrentamento ao autoritarismo sempre foi reservado aos homens, enquanto as histórias das mulheres não logram ocupar papel central – ou mesmo equivalente ao masculino – nem mesmo na produção artística.

Assim, o filme de Lúcia Murat é uma afirmação social da identidade das mulheres guerrilheiras – embora reforce dados clássicos da “feminilidade”, como a maternidade que perpassa todo o filme, por exemplo –, reconstruindo através da construção da

¹⁹² Idem.

¹⁹³ RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, p. 59.

¹⁹⁴ Sobre a reavaliação do papel da militância das mulheres nesse período, ver GARCIA, Marco Aurélio. O gênero da militância: notas sobre a possibilidade de uma outra história da ação política. *Cadernos Pagu*, Campinas (SP), n. 8/9, p. 319-342, 1997.

memória sobre esse período um processo de retomada de suas lembranças e, com elas, reorganizando suas identidades, tornando o processo mnemônico uma via de realização e alívio do trauma pessoal e de busca da cidadania perdida. Carlos Nelson Coutinho afirma:

A cidadania é a capacidade conquistada por alguns indivíduos, ou (no caso de uma democracia efetiva) por todos os indivíduos, de se apropriarem dos bens socialmente criados, de atualizarem todas as potencialidades de realização humana abertas pela vida social em cada contexto historicamente determinado.¹⁹⁵

Por meio dos depoimentos das mulheres e da projeção de si mesma, Lúcia Murat contribui para um processo de ativação da construção de um espaço na memória nacional para os relatos e as experiências dessas mulheres, oferecendo, assim, continuidade e expansão a um processo de resgate de identidades e cidadanias. Nesse contexto, as militantes surgem como agentes históricos e sociais que têm como referência a vivência de grupo, a participação em determinado projeto coletivo que não encontra expressividade no meio social. Trata-se de pessoas com biografias em processo de construção que fizeram escolhas políticas e sofreram suas consequências no passado recente, mas que não encontram suficiente espaço de acolhida na esfera pública.

6.3. QUASE DOIS IRMÃOS¹⁹⁶

Em *Quase dois irmãos* (2004), Lúcia Murat retoma o contexto da ditadura militar para abordar o tema da violência no presente. O filme parte da história de dois presos: Miguel (Caco Ciocler), preso por motivação política, e Jorginho (Flávio Bauraqui), preso por assalto a banco. A experiência da prisão é que novamente irá nortear a construção fílmica da cineasta. O argumento sustenta-se nas trocas entre os dois presos e seus mundos nesse contexto limite.

Na década de 1970, devido aos assaltos a banco estarem listados na Lei de Segurança Nacional, os assaltantes de banco cumpriam pena juntamente com os presos políticos. O cenário principal do filme é o presídio da Ilha Grande, localizado no estado do Rio de Janeiro.¹⁹⁷ De acordo com a sinopse do filme:

¹⁹⁵ COUTINHO, Carlos Nelson. *Contra a corrente: ensaios sobre democracia e socialismo*. São Paulo: Cortez, 2008, p. 50-51.

¹⁹⁶ Ver cartaz de divulgação de *Quase dois irmãos* em anexos (Figura 4)

¹⁹⁷ O presídio de Ilha Grande foi implodido no ano de 1994. Ver: <<http://www.ilhagrande.org/presidio-ilha-grande>>.

Quase dois irmãos mostra como essa relação se desenvolveu e o conflito estabelecido entre eles. Entre o conflito e o aprendizado, nasceu o Comando Vermelho, que mais tarde passou a dominar o tráfico de drogas.¹⁹⁸

O filme pretende realizar um panorama da história política nacional a partir dos anos 1960 e, assim, compreender os desdobramentos da questão da violência na atualidade. Para tanto, a narrativa ocorre em dois tempos: o da prisão durante a ditadura e o do presente. Miguel é um jovem intelectual preso pela militância política que, depois de libertado, torna-se deputado federal. Jorginho é filho de um sambista – a música converte-se praticamente em um personagem do filme e constitui um elemento de compreensão dos contextos culturais e políticos narrados – que se tornaria um dos líderes da organização criminosa Comando Vermelho. O ponto de ligação entre esses mundos, que no passado é dado pelo confinamento compartilhado na prisão de Ilha Grande, é oferecido pela música. No passado pelo samba que pobres e ricos apreciavam na prisão¹⁹⁹. No presente pela filha adolescente de Miguel, que é fascinada pela favela e pelo funk, envolvendo-se amorosamente com um traficante de drogas.

Essa divisão entre dois mundos já aparece na abertura do filme, quando o personagem Miguel cita uma conhecida frase de Fernando Pessoa: “Todos temos duas vidas. Uma que sonhamos e a outra que vivemos”.²⁰⁰ Em toda a narrativa, as experiências compartilhadas por Miguel e Jorge surgem como metáfora das brutais desigualdades sociais existentes no Brasil. Em tudo há oposição. Miguel é branco e Jorge negro. Miguel é oriundo da classe média e Jorge é pobre. A construção imagética e narrativa faz com que se torne evidente que as diferenças sociais também são compostas por clivagens raciais.²⁰¹ Assim, o ponto de aproximação entre esses dois mundos é a produção artística, mais especificamente a música popular. De acordo com Lúcia Murat:

Não, acho que a música é o ponto de união em todos os momentos. Porque é ela que permite ao jovem de classe média ter uma real relação de respeito com o outro, e não apenas um discurso ideológico que o outro – o iletrado – deve ser protegido. É claro que

¹⁹⁸ Sinopse de *Quase dois irmãos*. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html>. Acesso em: 16 fev. 2015.

¹⁹⁹ Ver figura 5.

²⁰⁰ Na verdade, a frase é uma adaptação muito difundida do poema “Dactilografia”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, que diz o seguinte:

*Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,
E que continuamos sonhando, adultos num substrato de névoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,
Que é a prática, a útil,
Aquele em que acabam por nos meter num caixão.*

²⁰¹ É importante lembrar que o filme é produzido no momento em que tomam força no Brasil as discussões acerca da adoção das políticas de ação afirmativa nas universidades.

nos 70 esta relação se dá dentro de um local fechado, sem aparentes separações de classe. E aí tudo poderia acontecer, inclusive o encontro, que aliás num momento existiu. Hoje, a história se repete. A menina sobe o morro atrás do baile funk.²⁰²

A temática da violência tornou-se muito presente no cinema brasileiro da retomada. Segundo Esther Hamburger, a favela e a violência aparecem frequentemente nas produções audiovisuais brasileiras do final da década de 1990 e início dos anos 2000.²⁰³ Contudo, Lúcia Murat realiza um giro na abordagem quase naturalista e espetacular da violência exibida nessa produção. Seu filme, ao conectar o contexto da violência com o legado da ditadura militar, visa a estabelecer uma explicação para a espiral de violência que o país convive. Além disso, ao construir uma personagem (Jorge) que se converte em um líder de facção criminosa, depois das trocas intelectuais com um militante político de esquerda dos anos 1970 (Miguel), aponta para uma tentativa de crítica às dificuldades dessa esquerda intelectualizada da classe média em se conectar politicamente com os códigos do povo simples.

Essa dificuldade em se conectar com o mundo dos pobres pode ser exemplificada claramente pelo alto grau de moralismo do personagem de Caco Ciocler no período de sua prisão. Ali ele entra em conflito com os demais presos “comuns”, pois pelas regras de convivência instituídas pelos presos políticos “o baseado estava proibido” de ser consumido na galeria, por exemplo. Em outro diálogo, quando explica para Jorge sobre as regras de sua organização política, Miguel afirma que a guerrilha e a luta armada são coisas de “macho” e que, por isso, não haveria espaço para “pederastia no movimento”. Lúcia Murat apresenta novamente uma dura crítica ao tipo de liderança masculina que se impôs nas organizações armadas da época e no contexto da prisão, demonstrando a desconexão desses princípios com as concepções do próprio povo que queria revolucionar. Em suas palavras:

Me parece que são situações bem diferenciadas. O que trato é de dois mundos sob uma mesma pressão, sob um mesmo regime ditatorial, que num primeiro momento conseguem se agregar. Miguel, o personagem, consegue salvar Jorginho da porrada. Esta era a nossa utopia, de que conseguiríamos sempre. Mas, por outro lado, tínhamos também a pretensão de falar em nome deles e, por isso, determinar outras regras – nossas regras. Acho que trato nesse momento também da nossa incompreensão do outro. Por outro lado, o outro

²⁰² Entrevista com a cineasta Lúcia Murat. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

²⁰³ Essas produções trabalham no seguinte sentido: “Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea”. HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 78, p. 113-128, jul. 2007.

num determinado momento rompe também com a ética que pregávamos. Não é uma questão de regras de convivência. É de saber ou não olhar o outro. É de se perguntar se é possível olhar o outro. É de diferenças e de ética que falo. A ditadura é o pano de fundo da história.²⁰⁴

Desse modo, muitos dos temas explorados pela cineasta são reiterados e reaparecem de diferentes maneiras em sua produção fílmica, permitindo uma avaliação múltipla de sua posição sobre a ditadura militar brasileira e seu legado. Nesse filme, ela traz para a discussão um elemento que é bastante incômodo para a narrativa de memória dos resistentes: a visão parcial que esses militantes possuíam do conceito de libertação e também a não reflexão sobre esse processo de liberação em relação às questões étnicas, de gênero e sexualidade que compõem, junto com os parâmetros econômicos, o dramático quadro de desigualdade social do país, o que será posteriormente explorado de modo ainda mais evidente pela cineasta em *A memória que me contam*.

Portanto, é evidente o aporte das memórias de Lúcia Murat, que permaneceu dois anos presa, na tessitura da narrativa – cujo roteiro ela divide com Paulo Lins – ao concentrar nesse espaço do confinamento a caixa das respostas para a manutenção das desigualdades no presente democrático sob o comando dos opositores ao regime ditatorial²⁰⁵. Miguel Pereira destaca:

A ruptura entre favela e asfalto não está apenas no cárcere entre presos comuns e presos políticos. Essa discriminação aumenta à medida que a narrativa avança. Ela tem fundamento no âmbito jurídico e se justifica por isso. No entanto, o que o filme mostra é que, em se tratando de presos políticos com uma base ideológica que pregava a igualdade de direito para todos, as reivindicações de tratamento especial e diferenciado soavam no mínimo estranhas e incoerentes. Isto é, invocavam privilégios que as leis lhes davam, deixando de lado suas crenças e ideologias. A partir do ingresso na prisão dos presos comuns, que, segundo os políticos, não deveriam ir para o mesmo cárcere, as regras de convivência são por eles anunciadas como obrigatórias naquele ambiente. Essa atitude revela-se tão autoritária quanto o autoritarismo imposto pela ditadura militar.²⁰⁶

Entendo que Lúcia Murat no filme procura dar sentido ao fracasso do projeto da luta armada e à incapacidade daqueles militantes de esquerda em organizar um projeto capaz de se conectar com o povo que eles julgavam representar em sua luta contra a ditadura. Essa interferência coloca novos ingredientes na construção do processo de memória da resistência, uma vez que os militantes políticos não são concebidos

²⁰⁴ Entrevista com a cineasta Lúcia Murat. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

²⁰⁵ Esse presente conectado à proeminência na república de figuras ligadas à oposição a ditadura militar nos governos de Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, ambos opositores ao regime autoritário.

²⁰⁶ PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: memória, política e representação. *Significação*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 196, 2009.

exclusivamente pela via heroica. A visão dos militantes brancos e de classe média da esquerda armada é percebida como reprodutora, em muitos aspectos, da mesma lógica de mundo de seus algozes, tornando a luta política pelo poder nos anos 1970 não uma luta popular, mas sim uma luta brutal entre diferentes setores das classes dominantes.

6.4. UMA LONGA VIAGEM²⁰⁷

Uma longa viagem (2011) é o filme mais biográfico de Lúcia Murat. Com base na história do irmão caçula (Heitor), que parte para Londres no ano de 1969, enviado pelos pais para que não se envolvesse na militância política e na guerrilha armada tal como a irmã, a cineasta reconstrói a partir de suas histórias familiares um mapa das opções da juventude de classe média daquela época.

A trama é dividida entre a entrevista de Lúcia com seu irmão²⁰⁸ e a recriação fílmica das viagens dele pelo mundo, realizada pelo ator Caio Blat, a partir das cartas que enviava aos pais no Brasil. Aqui teremos a reiteração de outro tema que esteve presente em *Que bom te ver viva*: a linha tênue que afastava aquela geração embebida de sonhos da loucura, tendo no uso abusivo de psicotrópicos a via de escape de sua realidade. No filme, as imagens da cineasta e do irmão na atualidade são produzidas com o maior realismo, com luz natural e sem efeitos. Já as recriações das viagens feitas por Caio Blat são desenvolvidas a partir de projeções de vídeo, o que cria um permanente efeito onírico para as histórias do irmão da cineasta narradas no filme.

A oposição de escolhas que se configuraria para os jovens da época de acordo com o roteiro da película era a seguinte: ou entrar na luta política ou “desbundar”. O desbunde poderia significar a adesão ao mundo do trabalho com o objetivo de enriquecer, esquecendo-se das questões sociais, ou também tornar-se adepto do uso das drogas como meio de alienação da situação dramática vivida. Dessa maneira, a história contada por Lúcia Murat é a do “desbunde” forçado de seu irmão. Enviado para estudar em Londres pelos pais, Heitor não consegue encaixar-se na lógica do trabalho e rapidamente acaba formando um grupo de amigos encantados pela filosofia indiana – típica do movimento

²⁰⁷ Ver cartaz do filme em anexos (Figura 6)

²⁰⁸ Ver figura 7

*hippie*²⁰⁹ daquele período – e parte por viagens pelo mundo regadas a aventuras e uso de drogas.

Do ponto de vista da memória, considero que o esforço que a cineasta realiza é o de reabilitar outros modos de resistência à ditadura. Toda a estrutura da narrativa é montada para que se compreenda o “escape” de Heitor por meio dos psicotrópicos como um dos meios possíveis de resistir. A narrativa também conta com referência ao irmão Miguel, para quem o filme é dedicado em função de sua morte recente. Como médico sanitaria, ele explora outra alternativa – via trabalho social – de resistir ao autoritarismo.

Interessante é perceber que, nos filmes de Lúcia Murat – assim como na maior parte das produções cinematográficas brasileiras –, começam a surgir modos alternativos de resistência à ditadura. Apesar dessa emergência de perspectivas alternativas, a figura da chamada “oposição consentida”, ou seja, daqueles que eram contrários ao regime, mas que optaram por atuar nos limites do que as regras autoritárias lhes permitiam como resistência legal, segue ainda negligenciada da maioria das obras cinematográficas.

À medida que a história avança, torna-se bastante evidente o ponto de contato com outro tema presente na atualidade: o do fundamentalismo. A narrativa vai apresentando o crescimento do fascínio de Heitor pelo misticismo indiano em sua busca obstinada por cruzar a Índia a pé. Em meio a essa busca, ele perde seus amigos, que acabam casando e adaptando-se ao modo de vida esperado pelos adultos em suas sociedades. Entretanto, o irmão de Lúcia segue em seu encantamento pela Índia, uma fascinação que, como se mostrará, flerta com a insanidade. De acordo com a sinopse do documentário:

A proposta do documentário é então tratar de questões cruciais, como a loucura, a política, o fundamentalismo a partir de vivências concretas, ressaltando a ironia de determinadas situações, como, por exemplo, a carta que Heitor escreve do Afeganistão em 1973 em que encantado fala de uma sociedade que lhe parecia o paraíso, longe do consumo, perto da natureza, destacando a hospitalidade daquelas pessoas.²¹⁰

O projeto de Lúcia Murat relacionado à ditadura segue cotejando temas que pretendem redimensionar e compreender, à luz do presente, a experiência que a própria cineasta viveu naquele período. Seus filmes, de algum modo, parecem perseguir um sentido perdido diante do caminho que os projetos políticos e o país seguiram

²⁰⁹ Sobre o movimento *hippie*, ver KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 1970. In: *Cultura e contracultura*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2005, pp. 31-39.

²¹⁰ Sinopse de *Uma longa viagem*. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/longaviagem/index.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

historicamente. A seu ver, o projeto que empreendeu em *Uma longa viagem* ganha sentido no momento em que se compreende o presente como ativador da memória e das perguntas que se faz a ela:

Talvez o fato de vivermos um tempo em que muitas certezas foram colocadas em xeque, que utopias caíram em desuso, nos levem a querer abordar os fatos de outra maneira, a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político tratados de uma forma mesclada quem sabe pode abrir novos caminhos, mais livres.

Assim, a ditadura apresenta-se como culpada – se não total, ao menos parcialmente – nas escolhas de vida de Heitor, as quais resultam em sucessivas interações. Esse testemunho do irmão, em comparação com a história da irmã, é projetado de modo onírico como imagens-memória na parede que fazem fundo para a interpretação de Caio Blat das viagens de Heitor: tanto as viagens concretas quanto as “viagens” lisérgicas. Há um pareamento entre as escolhas de vida dos dois irmãos, o que permite humanizar o significado das trajetórias²¹¹.

Assim, em *Uma longa viagem* o testemunho mais uma vez funciona como via de acesso para a discussão das opções de uma geração fraturada pelo advento da ditadura. Entretanto, com a reabilitação da história do irmão, Lúcia Murat começa a empreender um processo de revisão das posições da militância de esquerda dos anos 1960 e 1970, buscando resignificar (ou ao menos compreender) outros modos de resistência que se configuraram naquela época e que acabaram também tendo impacto nas configurações sociais, políticas e culturais do presente.

6.5. A MEMÓRIA QUE ME CONTAM²¹²

A memória que me contam (2012) é o último dos quatro filmes de Lúcia Murat que abordam a experiência da ditadura militar. A história é inteiramente ficcional – apesar de duas personagens terem inspiração em pessoas reais – e desenvolve-se em torno de um grupo de amigos, ex-guerrilheiros, que se veem envolvidos em vários conflitos no momento em que uma de suas companheiras, Ana (Simone Spoladore), está morrendo. Trata-se de um filme bastante intrigante do ponto de vista político das relações entre

²¹¹ Ver figura 8

²¹² Ver cartaz de divulgação de *A memória que me contam* em figura 9

passado e presente, já que aborda de acordo com sua própria sinopse “utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção de um mito”.²¹³

No filme, temos novamente contato com o *alter ego* de Lúcia Murat, mais uma vez interpretada por Irene Ravache. Assim, a personagem Irene (Irene Ravache) acaba por dialogar diretamente com a sua primeira aparição anônima em *Que bom te ver viva*. No filme, a personagem também é cineasta e tem a mesma idade de Lúcia Murat, o que projeta a diretora no processo de reavaliação das experiências políticas do passado que a trama desenvolve²¹⁴.

O filme foi é uma homenagem à militante política Vera Silva Magalhães, que foi um dos grandes ícones da esquerda armada brasileira, tendo sido uma das mentoras do sequestro ao embaixador norte-americano em 1969.²¹⁵ A personagem que a representa é Ana, interpretada por Simone Spoladore, e funciona como um elemento que une a trama e contribui para que se possa compreender o processo de formação de um mito. Em seu processo de mitificação, Ana não aparece envelhecida junto a seus amigos de militância; a imagem que temos dela é jovem, tal como fora na época da guerrilha urbana²¹⁶.

Através das histórias de Ana e de sua relação com o grupo, a cineasta aborda e desconstrói vários mitos sobre a militância de esquerda, como o da coragem heroica e o da liberação sexual plena. Alessandro Portelli alerta-nos:

[...] um mito não é necessariamente uma história falsa ou inventada; é, isso sim, uma história que se torna significativa na medida em que amplia o significado de um acontecimento individual (factual ou não), transformando-o na formalização simbólica e narrativa das auto-representações partilhadas por uma cultura.²¹⁷

Considero que na trama de Lúcia Murat, a trajetória de vida de Ana serve como motor de propulsão de significações. A imagem mítica da personagem consegue ser tudo o que os demais não logram ser em sua realidade. Um dos temas que surge no filme com o intuito de discutir a suposta absoluta liberação sexual daquele período é o da

²¹³ Sinopse de *A memória que me contam*. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria/sinopse+a-memoria-que-me-contam.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

²¹⁴ Ver figura 10

²¹⁵ Entrevista de Lúcia Murat para o WFD Projekte por ocasião do Festival de Berlim em 29 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.wfd-projekte.de/wp-content/uploads/2014/08/L%C3%BAcia-Murat-Endfassung-port-adapt.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

²¹⁶ Ver figura 11.

²¹⁷ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína Gomes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 120-121.

homossexualidade. Irene tem um filho chamado Eduardo (Miguel Thiré), que é homossexual e namora Gabriel (Patrick Sampaio), filho de outro militante, Ricardo (Otávio Augusto), de quem Gabriel sente vergonha pelo comportamento moralista e conservador nos costumes²¹⁸. Esse conflito entre a sexualidade atual e a percepção dos velhos militantes é fundamental para a discussão de memória que Lúcia Murat deseja suscitar. Segundo ela, seu intuito era demonstrar que os guerrilheiros não eram simples vítimas:

Não fomos vítimas passivas. Nós reagimos. Evidentemente, também erramos, como qualquer ser humano. Mas foram momentos muito duros. Queria que (*os jovens*) vissem aquele momento com a complexidade dele – reflete a diretora, que tem uma visão crítica sobre a ideia, segundo ela compartilhada inconscientemente por muitos ex-militantes, de que a sua geração fez tudo pela suposta liberdade sexual que se tem hoje. O que tentei abordar no filme, através da homossexualidade (*a personagem Irene tem um filho gay*), é esse mito de que fomos totalmente libertários. Existe preconceito velado na Irene. A gente carrega preconceitos em função de como vivemos e fomos formados.²¹⁹

O filme aborda também o desencanto dessa geração com a política. Trata-se de uma geração que pegou em armas e sonhou com uma revolução; porém, quando chegou ao poder, conseguiu realizar transformações sociais limitadas pelo contexto político. Esse desencantamento aparece de duas formas. A primeira é por meio de um dos personagens, José Carlos (José Carlos Machado), que representa um político de esquerda que chega ao cargo de Ministro da Justiça, mas não consegue instaurar um desejado – por ele e seus amigos – processo de justiça de transição devido às limitações da organização do sistema político, que permite aos militares e aos setores direitistas manter o poder de barganha. A segunda forma de desencanto é retratada por meio de Eduardo: filho de militantes, ele é artista visual e escolhe a arte como campo de intervenção política, desacreditando nos processos coletivos convencionais e depositando suas crenças nas ativações micropolíticas que suas propostas estéticas podem engendrar. Assim, o filme também se comporta como um confronto de perspectivas de duas gerações sobre a política e o poder.

A memória que me contam também estabelece uma comparação direta entre as ações terroristas praticadas no Brasil e as ações praticadas na Itália pelos grupos de esquerda nos anos 1970. Um dos personagens é um italiano que vive exilado no Brasil,²²⁰

²¹⁸ Ver figura 12

²¹⁹ “Lúcia Murat desmistifica ex-guerrilheiros em *A memória que me contam*”. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lucia-murat-desmistifica-ex-guerrilheiros-em-memoria-que-me-contam-8717340>>. Acesso em: 18 fev. 15.

²²⁰ Apesar da negativa da diretora, é praticamente impossível não comparar a história ficcional de Paolo com o caso verídico vivido por Cesare Battisti, ex-militante das Brigadas Vermelhas italianas que hoje se encontra exilado no Brasil.

Paolo (Franco Nero), acusado de ações terroristas na Itália. Com a prisão de Paolo pela Polícia Federal brasileira, os amigos militantes passam a discutir sobre as diferenças entre seus atos de resistência e os de Paolo na Itália. A construção de memória da resistência armada, de modo geral, associa e justifica seus atos em nome da construção da democracia. Esse esquema narrativo é quebrado pela fala da personagem Chloé (Naruna Kaplan de Macedo), sobrinha francesa de Ana que atua como um olhar externo na discussão. Ela diz:

Sinceramente, eu não entendo a discussão de vocês. É muito óbvio que as motivações dele eram políticas e ele tinha as mesmas intenções que vocês.

Desse modo, a narrativa fílmica intervém em um dos mais potentes discursos dos membros oriundos da esquerda armada para justificarem suas ações: a luta pela democracia. Na verdade, a maior parte desses grupos estava lutando por uma revolução a ser construída sob o signo da ditadura do proletariado. Entretanto, nem mesmo a conversão genuína da imensa maioria desses militantes aos valores democráticos na atualidade obscurece o significado de sua luta na juventude, a qual, mesmo sendo totalmente contrária à ditadura – cuja opção pela extremidade da luta armada deve-se à situação criada pelo recrudescimento do regime através do AI-5 –, não apaga a finalidade real da atividade daqueles grupos nem a sua vocação autoritária.

Convém salientar que, durante todo o tempo em que fala e mesmo em seus filmes, Lúcia Murat sente-se como pertencendo à esquerda política; por esse motivo, sempre há uma espécie de revisão interna – um processo igualmente característico dos partidos de matriz esquerdista. Portanto, ao contrário do que se verá com Pablo Larraín, todo o processo de releitura das memórias sobre a ditadura que é proposto em seus filmes tem origem na manutenção de uma espécie de “compromisso de grupo” no caso de Lúcia Murat. Por isso, ela acabou de certo modo se frustrando quando *A memória que me contam* não gerou o debate esperado. A cineasta brasileira afirma que esperava uma discussão mais aprofundada e uma crítica mais virulenta ao filme, o que não aconteceu:

O filme é uma coprodução argentina. Depois eu passei o filme na Argentina e foi muito bom, teve muitos debates, foi muito bom na Argentina, mas o brasileiro tem muita dificuldade de discutir. Eu acho que tem muita gente que não gostou, mas eu tenho uma história “heroica” no Brasil, as pessoas têm medo de me “bater”, de bater em mim, então ficou aquela coisa assim meio: hummm... e não se discutiu. Eu achei que ia ter uma discussão maior dentro da esquerda, a própria esquerda, que eu queria muito que discutisse algumas questões ali colocadas, não discutiu. Recua, um comentário ou outro “não devia ter abordado isso, não devia ter falado isso”. Mas assim muito [...] e não discute. Mas o filme está aí, vai ficar. Como tudo no Brasil é demorado, daqui a algum

tempo vai conseguir falar mais [...] porque eu acho que tem várias pessoas como você ou como eu, da nossa geração, que tem uma visão crítica, vários amigos meus, historiadores, que têm.²²¹

Assim sendo, Lúcia Murat acaba por investir em um processo de revisão dos atos de sua geração de modo cada vez mais aprofundado em sua filmografia. Partindo de um mergulho testemunhal com um viés fortemente psicanalítico em *Que bom te ver viva* para discussões cada vez mais pungentes sobre as contradições de sua geração em confronto com os dilemas do presente. Interpreto *A memória que me contam* como o cume dessa angústia pessoal da cineasta em recolocar os incômodos de suas crenças em confronto com a realidade percebida na vida política contemporânea. Entretanto, esse processo de revisão não conforma uma visão pessimista de seu passado de luta e de sua geração, mas sim um anseio pela construção de uma explicação sobre as limitações de suas ações e de suas consequências na atualidade que explique as decepções com os obstáculos da situação política e social do país.

²²¹ Entrevista de Lúcia Murat para o WFD Projekte por ocasião do Festival de Berlim em 29 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.wfd-projekte.de/wp-content/uploads/2014/08/L%C3%BAcia-Murat-Endfassung-port-adapt.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

6.6. Pablo Larraín: a ovelha negra da família

“Más tonto usted si el otro es gringo, ‘po’, en cambio usted no, ‘po’, usted es de acá no más, ‘po’, como nosotros, la misma comuna, somos todos de la misma comuna.”

“No más, ‘po’, ya no más.”

Diálogo do filme *Tony Manero* (2008)

A história de Pablo Larraín e sua relação com o contexto da ditadura chilena é bastante diferente da história de vida de Lúcia Murat. Larraín nasceu no ano de 1976, ou seja, três anos após o golpe de Estado no Chile, sendo oriundo de uma família apoiadora da ditadura de Pinochet e influente politicamente. Sua formação foi em Comunicação Audiovisual pela Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (Uniac) de Santiago do Chile. A peculiaridade de sua história está relacionada com seus vínculos familiares, visto que seus pais são membros atuantes e históricos da direita chilena. Sua mãe, Magdalena Matte, foi ministra representante do partido de direita Unión Demócrata Independiente (UDI) durante o governo de Sebastián Piñera (presidente do Chile no período de 2010 a 2014). Seu pai, Hernán Larraín, também é membro da UDI e senador da República há muitos mandatos.

Essa história familiar ligada a figuras de direita fez com que a resolução do cineasta em construir uma trilogia sobre a ditadura de Pinochet por viés crítico a ela fosse tomada com surpresa por muitos no meio cultural chileno. De acordo com Wolfgang Bongers:

A trilogia sobre a ditadura é um fenômeno inesperado depois que Larraín estreou, em 2006, seu primeiro longa-metragem, *Fuga*. Trata-se, nesse caso, de uma megaprodução com um elenco de estrelas, centrada na loucura e na genialidade de um músico, um filme com numerosas cenas repletas de efeitos especiais inseridas em uma inverossímil estética publicitária.²²²

Bongers ainda diz que, em alguns círculos, Larraín chegou a ser considerado como o cineasta da direita, tanto por suas raízes familiares, quanto pelo estilo cinematográfico adotado em seu primeiro longa-metragem. Assim, em um contexto no qual, como referido

²²² BONGERS, Wolfgang. La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín. *Contra Corriente*, Santiago do Chile, v. 12, n. 1, p. 196, outono de 2014.

anteriormente, a maioria dos realizadores de cinema chilenos estavam comprometidos com propostas políticas progressistas, a entrada de Pablo Larraín causou certo alvoroço e algumas reações contrárias.²²³ O próprio cineasta admite que sua origem como filho de membros da elite política da direita nacional não permitiu que, durante a sua infância, ele tomasse conhecimento e tivesse a dimensão do impacto que a ditadura militar teve para a organização social, política e cultural do país. Em uma de suas mais longas entrevistas, concedida ao semanário chileno *La Tercera* em virtude da indicação ao Oscar por *No*, Larraín aponta que somente na adolescência, ou seja, quando já se encerrava o período ditatorial, é que passou a tomar conhecimento da dimensão das questões históricas do passado recente de seu país:

Se não me tivessem mudado de colégio [ele estudava em um colégio de elite], dificilmente teria conseguido meter-me nisso [fazer cinema]. Sair do Apoquindo foi muito libertador. Encontrei outro lugar, onde havia pessoas de todas as origens. Onde foi possível começar a afastar-me da minha família e ver as coisas como me pareciam. [...] Isso andava de mãos dadas com deixar a adolescência e tornar-me um homem e a *perceber como é o Chile e o que tinha acontecido*. Eu desconhecia muitas das coisas que tinham ocorrido. Ou tinham-nas me contado de outra maneira. E a primeira impressão foi de vergonha: quando nos apercebemos daquilo que realmente pensamos e de onde nos situamos ideologicamente, temos uma vergonha muito poderosa... quando nos autoqualificamos, não somos muito autocomplacentes. Eu pelo menos não sou. Então tive vergonha de ter tido uma infância confortável e uma infância cega. Revitalizou-me muito a ideia de poder compreender, partilhar uma visão ideológica e poder aproximar-me do que aconteceu no Chile e da dor de muitas pessoas, sem necessariamente poder experimentar essa dor. *O mais importante foi conhecer pessoas que tinham estado direta ou indiretamente ligadas à dor da ditadura. Isso talvez tenha sido o mais forte: dar uma dimensão humana. Compreender esse ressentimento.* [grifos meus]²²⁴

Portanto, apesar de suas heranças familiares, ele se considera como um indivíduo que ideologicamente está vinculado à esquerda política e às suas perspectivas acerca do passado chileno. Porém, seus filmes não apresentam de antemão os mesmos compromissos que, por exemplo, demonstram os cineastas que viveram e atuaram durante o período de governo de Salvador Allende. Assim, suas recriações sobre a ditadura escapam de uma percepção memorialística muito presente na esquerda chilena, percepção

²²³ Em uma entrevista concedida ao semanário chileno *La Tercera* (em 25 de abril de 2013), Larraín fala sobre a reação que causou em parte do meio cultural: “No início, quando me criticavam duramente pela ideia de ser uma pessoa que vem de uma família de direita, lidei com isso bastante mal, porque não me foi permitido, por um bom setor da cultura, fazer filmes. Como se a cultura fosse propriedade de alguém. [...] Como quando um crítico é filtrado pela ideia de classe e de que determinada aproximação estética a determinados fenômenos históricos só podem ser abordados por determinada classe. Então, tudo o que essa pessoa diz dilui-se em nada. E começamos a perceber bem do que estamos a falar. Traduzido e disponibilizado pelo portal Ibermedia. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larraín/>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

²²⁴ Idem.

esta chamada por Alessandro Portelli de “inocência perdida”²²⁵ ao falar das memórias do vilarejo de Civitella Val di Chiana. Nesse sentido, a maior parte das imagens construídas na cinematografia chilena – mesmo em *Machuca* (2004), de Andrés Wood – associa o governo da Unidade Popular a um período de sonho, utopia e inocência, enquanto o golpe representa um abrupto fim desse paraíso idealizado. Larraín também apresenta uma perspectiva de ruptura drástica e dramática, como veremos na análise de *Post Mortem*, mas essa ruptura acontece em um ambiente de pressão, desilusão, drama e alienação.

Os três longas-metragens dirigidos pelo cineasta – *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012) – são os mais bem-sucedidos – do ponto de vista do público e do desempenho em festivais –, ao lado de *Machuca* (2004), de Andrés Wood, filmes de ficção que abordam a ditadura chilena após a redemocratização do país. Segundo Bongers, boa parte do sucesso dos filmes de Larraín deve-se ao fato de que eles propõem uma revisão crítica do passado a partir de uma percepção sobre a contemporaneidade. Desse modo, suas reinterpretações encontraram eco tanto em debates no Chile quanto no circuito cinematográfico, já que os filmes de sua trilogia sobre a ditadura também tiveram uma exitosa passagem – inclusive com premiações – por alguns dos festivais cinematográficos mais importantes do mundo, tais como os festivais de Cannes, de Veneza e de Berlim.²²⁶

Uma das particularidades que podem ser apontadas acerca de Pablo Larraín é o fato de não ser uma “testemunha” do golpe de Estado e de ter vivido apenas sua infância sob o regime de Pinochet. Tal situação implica uma reconstrução em seus filmes, não com base em experiências pessoais diretas com o que é relatado nas histórias, mas na busca dessas histórias de terceiros em diversos meios e de uma elaboração da memória coletiva em seus roteiros. Por isso, as películas encaixam-se muito bem na definição de

²²⁵ Alessandro Portelli afirma que os relatos dos habitantes de Civitella Val di Chiana associam o período anterior ao massacre cometido pelos alemães a um período idílico, mesmo que esse período estivesse sob a ocupação militar nazista e a guerra, assim como o período após o atentado aos soldados alemães e o subsequente massacre como de perda da inocência anterior. Ver PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luta e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, p. 111-119.

²²⁶ BONGERS, Wolfgang. La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín. *Contra Corriente*, Santiago do Chile, v. 12, n. 1, p. 197, outono de 2014.

filmes-arquivo, uma vez que realizam o trabalho de reelaboração do passado, constituindo uma evocação do passado para o presente.²²⁷

Nos filmes de Larraín, a ditadura nunca aparece como protagonista, embora sempre seja o contexto dominante do desenrolar dos enredos. As ações nitidamente se desenvolvem em meio ao contexto ditatorial e os conflitos existentes são realistas em função da existência do regime autoritário. A ditadura funciona como um campo opressor que explica e permite alguns comportamentos e que também limita a possibilidade de atos alternativos. Assim, em seus filmes, os enredos tornam-se verossímeis graças ao contexto de suspensão de liberdades e de opressão política e psicológica causado pelo autoritarismo do regime pinochetista. A ditadura surge como uma fantasmagoria que organiza e dá sentido à tramas que, fora de uma situação de repressão, não seriam verossímeis.

O clima tenso e de permanente vigilância que aparece nos três filmes são o modo conferir ao espectador um ponto de referência mais enfático sobre como é encarada a ditadura e o modo como ela se relaciona com as histórias ali contadas. O sistema repressivo parece atuar sobre os personagens, muitas vezes de modo irrefletido, involuntário, quase natural. Essa forma de atuação é muito semelhante àquela do “laboratório de poder” narrado por Michel Foucault como forma de operação do Panóptico em *Vigiar e punir*:

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório do poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça.²²⁸

Sendo assim, as pessoas estão imiscuídas nessa estrutura de vigilância imposta pelo sistema do Panóptico, garantindo tanto a “domesticação dos corpos” quanto a passividade e o controle das atitudes dos indivíduos. No Panóptico, a observação e a vigilância são constantes, não havendo espaço para a ausência de controle. É com visão similar sobre o *modus operandi* dos Estados ditatoriais, onde a repressão nem sempre se apresenta fisicamente, mas em que a repressão forma um clima permanente de alerta, embora nem sempre visível, que Pablo Larraín constrói os roteiros de seus filmes, fazendo

²²⁷ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 51, jan./jun. 2008.

²²⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 169.

com que essas histórias ganhem um significado interpretativo bastante singular sobre os acontecimentos do passado recente do Chile.

A escolha por construir uma trilogia no ambiente da ditadura chileno é fruto de uma avaliação histórica e política do cineasta. Em uma de suas mais longas entrevistas, ele afirma:

O Chile é um país que está partido em toda a sua história. Antes e depois do golpe de Estado, e me parece que isso tem de ser observado, me parece que não está de nenhuma maneira esgotado, que tem muito ainda para oferecer. E me parece que o cinema é um espaço de reflexão sobre isso. Não de juízo, mas de reflexão.²²⁹

Esse posicionamento mais descomprometido com os esquemas de produção de memória no país, seja dos resistentes, do Estado ou mesmo da direita que reivindica o legado pinochetista, faz com que os filmes de Pablo Larraín gerem intervenções interessantes no processo de construção das memórias sobre a ditadura chilena. Em outra entrevista, Larraín fala sobre a visão que ele tem da história de seu país:

Uma coisa que sempre esteve em pugna pra mim é esta ideia que há no Chile de cosmetizar o passado, de idealizá-lo, de metê-lo dentro de uma cristaleira e que isso esteja organicamente estruturado numa memória. E eu sinto que a memória, em geral, é muito mais desorganizada e caótica e que as lembranças vão se organizando a partir da forma como queremos que o presente seja. Ou de como queremos que isso seja lembrado. Talvez seja aí que reside aquilo que provoca fricção entre o meu trabalho e algumas pessoas.²³⁰

Apesar de o próprio cineasta filiar-se ideologicamente à esquerda política, sua filmografia não se assenta sobre um compromisso com as visões oficiais da narrativa desse campo político do país. Por isso, em *No*, por exemplo, o cineasta pode abrir uma discussão sobre como o tipo de transição e as escolhas realizadas naquele momento impactaram o modo de organização política no país durante a democracia – nesse caso, ele faz uma crítica ao modo como a linguagem da política apresentou-se mais como proposta publicitária do que como mudança real e concreta.

Os filmes produzidos pelo cineasta propõem-se, de certo modo, a realizar uma arqueologia do presente chileno. Como ele mesmo diz na citação mencionada, suas questões são preocupações com o legado que a ditadura de Pinochet deixou naquele país, com as fraturas sociais persistentes – como o modelo econômico neoliberal ou a ruína da

²²⁹ Declaração feita por Pablo Larraín no programa de televisão *Filmografias*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iug8wpI17U8>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

²³⁰ Entrevista concedida ao semanário chileno *La Tercera* (em 25 de abril de 2013). Traduzido e disponibilizado pelo portal Ibermedia. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larraín/>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

produção cultural, por exemplo – que a ditadura produziu e que moldaram a sociedade chilena contemporânea. Seus longas-metragens estão fortemente marcados pela presença da violência, embora seja uma violência que sempre está mediada pela subjetividade dos indivíduos, nunca sendo simplesmente unilateral. Assim, seus filmes acabam por apresentar uma visão complexa que se afasta de compreensões maniqueístas sobre os acontecimentos do passado. Por isso, seus trabalhos configuram-se mais como obras abertas do que como explicações organizadas sobre a experiência ditatorial. Nas palavras de Larraín:

Coloquei-me muitas perguntas ao fazer estes três filmes (*Tony Manero*, *Post Mortem* e *No*) e as respostas que tenho são muito poucas. Ou nenhuma. Pergunto-me: o que aconteceu? Como fomos capazes de fazer tanto mal? Como é que estruturamos uma sociedade sustentada num ressentimento tão profundo entre ideologias e classes? O meu trabalho não está instalado a partir de certezas. Tem mais a ver com tentar encontrar pequenas coisas que se articulem e deem uma ideia a partir da ficção, porque eu não faço documentários nem filmes que tenham um papel historiográfico. Quando finalmente consegui organizar e dar sentido à formação em retalhos que tive, consegui estruturá-la mais a partir do desassossego e da perplexidade do que da certeza. A partir da ideia de fazer perguntas e não esperar respostas. Quando há uma resposta, então não me interessa. Porque responder a alguma coisa é encher os espaços que não esperamos que estejam cheios.²³¹

Logo, é mais do que necessário ir ao encontro dos filmes produzidos pelo cineasta para compreender parte das controvérsias que eles podem gerar com algumas narrativas dominantes na memória chilena, especialmente com a memória vinculada às posições mais tradicionais da esquerda daquele país, tanto no sentido político quanto cultural. De outro modo, lembrando os ensinamentos de Pierre Bourdieu em seu texto *A ilusão biográfica*, é necessário que se tenha em mente que é perigoso – e, muitas vezes, uma possível fonte de erros – buscar nas “trajetórias individuais” coerência que explique suas escolhas ao longo da vida.

Conforme comentado anteriormente, para o sociólogo francês, as narrativas biográficas costumam ser produzidas em retrospecto. Assim, o sentido das escolhas de vida é atribuído após uma avaliação *a posteriori*.²³² Por isso, não é possível entender a miríade de sentidos propostos pelas obras fílmicas de Pablo Larraín somente a partir das posições que ele apresenta individualmente. É necessário, portanto, também investigar detidamente sua produção cinematográfica e verificar como ela, em conjunto com as

²³¹ Idem.

²³² BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, p. 183-193.

posições do cineasta, contribui para organizar uma intervenção nos discursos de memória chilenos.

6.7. TONY MANERO²³³

Tony Manero (2008) é o primeiro filme da trilogia de Pablo Larraín sobre a ditadura chilena. O cenário do enredo é a cidade de Santiago do Chile, no ano de 1978, cinco anos após a derrubada do governo de Salvador Allende, quando a ditadura militar já estava em marcha plena em seu programa econômico de liberalização de mercado radical e de privatização dos setores industriais e de serviços. Nesse contexto, desenrola-se a história de Raúl Peralta (Alfredo Castro) e sua obsessão por imitar Tony Manero – o protagonista do filme *Os embalos de sábado à noite* (1977), interpretado pelo ator John Travolta. Raúl vive em uma comuna²³⁴ na periferia da cidade e performatiza seu ídolo todos os sábados à noite com um grupo de bailarinos em um bar da região²³⁵. Contudo, não é o mais talentoso entre seus companheiros.

Nesse mesmo bar, ele lidera um corpo de baile de artistas que apoiavam o projeto de Salvador Allende e que tentam sobreviver e resistir ao regime ditatorial. Raúl Peralta percebe a chance de realizar seu sonho de se transformar em Tony Manero quando um canal de televisão anuncia um concurso de imitadores do protagonista de *Os embalos de sábado à noite*. A fim de realizar sua obsessão, Peralta fará qualquer coisa para atingir seu objetivo. Seus colegas de baile acabam implicados por atividades de militância contra o governo ditatorial e são perseguidos pela polícia política de Pinochet. É tirando proveito dessa situação que Peralta acredita ser possível atalhar o caminho em busca da “glória” de ser Tony Manero.

O filme apresenta-se por meio de uma estética notavelmente realista. A ideia pareceu ser a de apresentar um mundo bastante cinza no local de moradia e trabalho das personagens – quase como uma convencional “estética da pobreza” se poderia dizer. Esse efeito contrasta bruscamente com a abundância de luz e cores que estão presentes nos cenários da televisão²³⁶, o que indica uma crítica à percepção da cultura como espetáculo

²³³ Ver figura 13

²³⁴ A divisão administrativa da cidade de Santiago do Chile é composta por 32 comunas com administração autônomas e que em conjunto formam a Região Metropolitana de Santiago do Chile.

²³⁵ Ver figura 14

²³⁶ Ver figura 15

sob o regime ditatorial e mesmo sobre a influência das mídias televisivas na contemporaneidade. Trata-se de um filme com diálogos entrecortados, muito silêncio, cortes abruptos e interrupções que fazem com que o efeito seja de constante sobressalto e incômodo para o espectador.

As referências políticas não são diretas. Detalhes como a perseguição da polícia aos companheiros de Raúl Peralta é que permitem vislumbrar o contexto autoritário em que se desenrola a história. É possível verificar primeiramente uma referência às consequências da aplicação do receituário neoliberal no Chile pelo regime de Pinochet. Logo após o golpe de Estado de 1973, a junta militar que assumiu o governo submeteu o país a uma inédita experiência de liberalização econômica que teve o apoio do economista Milton Friedman e de um grupo de economistas chilenos que haviam estudado na Universidade de Chicago e, por isso, tornaram-se conhecidos como *los chicago boys*. Esse receituário econômico foi aplicado com imensa profundidade e rapidez e preconizava que as empresas estatais e a gestão dos serviços públicos (mesmo os de educação básica e saúde) passassem para as mãos da iniciativa privada. Esse conjunto de iniciativas ocasionou o rebaixamento absoluto das políticas de assistência social e o desmantelamento da legislação de proteção aos trabalhadores. O impacto dessas medidas foi duramente sentido entre as camadas populares, pois sua implementação acarretou em um aumento imediato das taxas de desemprego, que no final dos anos 1970 encontravam-se a níveis bem superiores s registrados na década de 1960, mas com o agravante de que os trabalhadores estavam desamparados de estruturas de proteção social.²³⁷

Um dos símbolos do empobrecimento dos chilenos foi a disseminação das chamadas *ollas comúns* nas zonas mais pobres do país. Estas consistiam em um mecanismo de solidariedade em que diversas famílias faziam as refeições em conjunto e cada uma delas contribuía com algo para a refeição coletiva, tornando assim mais barata e viável a alimentação das famílias. Em uma das cenas de *Tony Manero*, pode-se perceber a referência às *ollas comúns* e aos personagens como sendo algumas das pessoas que faziam uso dessa prática, devido à difícil situação financeira de penúria em que viviam. Ao mesmo tempo e em contraposição a essas práticas mais tradicionais de superação das dificuldades por meio do apoio comunitário, o filme também demonstra, com o personagem Raúl Peralta e seus companheiros de baile, o desenvolvimento de um

²³⁷ HUNEEUS, Carlos. *El régimen de Pinochet*. Santiago do Chile: Editorial Sudamericana, 1997, p. 378-395.

individualismo extremado e violento mesmo nesse contexto de pobreza. De certa forma, a interpretação possível é a de que as políticas liberalizantes aplicadas de modo implacável e fulminante impingiram aos sujeitos uma ideologia da distinção social como resultado do esforço pessoal, tornando a pobreza um sinal de fracasso individual.

Outra referência histórica feita pelo filme da conta da “invasão cultural” norte-americana no Chile pós-ditadura. Com a derrubada da democracia, grande parte dos artistas chilenos acabou exilada e sua produção teve a circulação proibida no país pela censura. Em decorrência disso, importantes movimentos culturais, como o da Nueva Canción Chilena, que teve próceres como Victor Jara – que acabou sendo brutalmente assassinado pelos órgãos de repressão da ditadura – e Violeta Parra, e o Nuevo Cine Chileno foram subitamente excluídos da cena cultural do Chile. A partir desse movimento de apagamento e sufocamento dos movimentos artísticos e culturais que haviam mobilizado o país nas décadas anteriores, houve um espaço aberto – e mesmo um interesse de parte do governo ditatorial – para a entrada dos produtos culturais de entretenimento da indústria cultural norte-americana no Chile. Tal predomínio da produção dos Estados Unidos acabou por deixar suas marcas na cultura chilena até a contemporaneidade.²³⁸ No filme de Pablo Larraín, essa situação é representada pela fixação do protagonista pelo personagem Tony Manero e pelo desprezo que ele apresenta pela dança e pela música chilena. Nesse sentido, o longa-metragem também aborda essa questão como perda da identidade cultural em função de um contexto de autoritarismo político e desesperança social que constitui uma perda de referentes no cenário local e uma construção idealizada das virtudes da cultura e da sociedade norte-americana.

O próprio Pablo Larraín, no ano de 2008, após o lançamento de *Tony Manero* no Festival de Cannes concedeu uma entrevista na qual culpava a direita chilena por um suposto “apagão cultural” que havia ocorrido no país em virtude das questões elencadas acima. Assim, em uma revolta quase edípica, o cineasta culpava as forças de direita que haviam apoiado o golpe de Estado de 1973 e a ditadura de Augusto Pinochet pela perseguição à cultura nacional e a seus artistas criadores. Nessa entrevista, o diretor dizia

²³⁸ RICHARD, Nelly. *Critica de la memoria (1990-2010)*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

que *Tony Manero* pretendia ser uma “investigação sobre esse processo” de dilapidação da identidade cultural do Chile.²³⁹

No filme, as cenas mais emblemáticas sobre a crítica ao paradigma cultural instituído pela ditadura são a de dois assassinatos. O primeiro é de uma anciã, viúva de um militar da Força Aérea, que após ser assaltada na rua é acudida pelo protagonista. Ele leva a senhora até em casa e, quando chega até lá, depara-se com um televisor a cores – artigo de relativo luxo na época. A velha senhora liga a televisão. Está sendo transmitida a cerimônia na qual o ditador Augusto Pinochet assina o decreto que declarava a *cueca* – dança folclórica – como a dança nacional do Chile. A mulher pergunta a Peralta: “Você sabia que o General Pinochet tem olhos azuis?”. Logo após, acaba sendo assassinada por ele, que leva a televisão consigo. A segunda cena também envolve o assassinato de um casal de idosos que são donos de um cinema onde o protagonista assiste insistentemente a *Os embalos de sábado à noite*, mas que nesse momento havia saído de cartaz. Para conseguir levar para casa os fotogramas, Peralta mata brutalmente o casal de anciãos.

Essas duas cenas apresentam uma visão infeliz e violenta do mundo cultural proposto pelo sistema neoliberal e pela ditadura. Um mundo onde as salas de cinema, que apenas alguns anos antes estavam exibindo filmes de claro conteúdo político e social, passam a ser dominadas pelos produtos culturais provenientes da indústria cultural estrangeira, mas também uma sociedade onde predomina a ideologia individualista da satisfação dos desejos pessoais frente aos da coletividade. Em uma interpretação metafórica, pode-se dizer que o mundo social sob o regime de Pinochet é apresentado no filme como uma situação de rompimento do “contrato social”, onde as pessoas vivem deseparadas em uma luta violenta e destituída de princípios morais “de todos contra todos” pela sobrevivência.

Assim sendo, a aspiração de Raúl Peralta pela fama apresenta um contexto repleto de violências simbólicas que constituem “o caldo” necessário para a existência da violência física. Obcecado por tornar-se Tony Manero, Peralta é capaz de qualquer coisa para conseguir vencer o concurso de imitadores do personagem de John Travolta. Ao longo do filme, Peralta passa a apresentar características de um comportamento psicótico,

²³⁹ Entrevista intitulada “Cineasta Pablo Larraín responsabiliza a la derecha chilena de apagón cultural”, concedida em 31 de julho de 2008. Disponível em: <http://buscador.emol.com/vermas/EMOL/Noticias_EMOL/2008-07-31/315481/Cineasta_Pablo_Larra%C3%ADn_responsabiliza_a_la_derecha_de_%22apag%C3%B3n_cultural%22/>. Acesso em: 30 jan. 2015.

ambivalente e perverso. O sonho da fama e reconhecimento fugazes em um programa televisivo são marcados pelo roubo, pelo sexo descompromissado, pela traição aos amigos e pelo assassinato. Apesar de evidente esse seu lado sombrio, os colegas de Peralta acabam por não perceber o seu comportamento macabro, visto que todos eles estão envolvidos de algum modo com delitos para que lhes seja garantida a sobrevivência. O filme, dessa maneira, não constrói personalidades binárias e maniqueístas, mas aposta numa construção do caráter dos personagens como perpassado pela dubiedade moral.

Raúl Peralta termina por não ser uma personalidade de exceção em seu contexto, mas sim por ser o desdobramento trágico de estímulos recebidos pela sociedade em que vive. A sua busca por ser *Tony Manero* através de qualquer artifício pode ser compreendida como uma apresentação amplificada do modo como o sistema imposto pela ditadura age sobre o conjunto dos personagens que são vítimas de um regime repressivo que ronda e ameaça a todos. A única aparição concreta dos órgãos de repressão da ditadura ao longo do filme é no momento em que a polícia política invade a comuna onde Peralta vive – no mesmo dia em que ocorreria o concurso de televisão – e todos os habitantes do local onde ele vive acabam presos. O protagonista, porém, consegue fugir e chegar a tempo para a sua apresentação no programa televisivo.²⁴⁰

O final do filme apresenta um Peralta indômito pelas ruas de Santiago do Chile. Após perder o concurso, ele persegue o vencedor pela rua a fim de matá-lo e roubar seu troféu. Essa relação entre a violência do protagonista e a violência protagonizada pelo regime talvez permita compreender esse final como uma crítica final ao sistema social, econômico e cultural imposto pela ditadura chilena, que trouxe como consequência de seu individualismo exacerbado uma normalização da violência e a imoralidade como instrumentos “legitimados” de satisfação dos objetivos pessoais em troca de um reconhecimento social duvidoso.

6.8. POST MORTEM²⁴¹

²⁴⁰ Aparentemente, o sistema de repressão aparece aí como um entrave para a realização do desejo do protagonista, mas acredito que também poderia ser compreendido como uma metáfora para o impedimento da realização dos sonhos do conjunto da sociedade chilena.

²⁴¹ Ver cartaz de divulgação de *Post Mortem* em anexo na figura 16

Post Mortem (2010) foi uma das produções cinematográficas chilenas que obteve mais visibilidade nacional e internacional no ano de seu lançamento. Ganhou prêmios nos festivais de Veneza e Cartagena, tendo recebido críticas bastante elogiosas por parte da imprensa especializada chilena e estrangeira.²⁴² A história de um funcionário de um necrotério (Mario Cornejo interpretado por Alfredo Castro) que busca conquistar às vésperas do golpe de Estado de 1973 sua vizinha, a dançarina Nancy Puelma (Antonia Zegers), permite a discussão de uma série de temas sobre esse momento traumático e emblemático da história do Chile.

A primeira cena do filme começa com uma câmera instalada embaixo de um tanque de guerra que se movimenta pelas ruas calçadas com pedras de Santiago do Chile produzindo um forte barulho mecânico. A imagem fixada na parte inferior do veículo de guerra acompanha o trajeto por sobre ruas vazias apinhadas de papéis, panfletos e outros materiais utilizados em manifestações de rua. A alegoria proposta é clara: o poder das armas silenciou as ruas. O ângulo de visão da câmera é um ponto de vista impossível para qualquer ser humano. É um efeito simbólico potente que somente o cinema torna possível, já que nenhuma testemunha poderia ter acompanhado os eventos que culminaram no golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 dessa posição²⁴³. Segundo Pablo Corro:

A incerteza desse plano em movimento é exatamente seu caráter inumano, sua condição não atribuível, a certeza de que ninguém pode ver, a partir dessa posição, que ninguém assaltou a cidade de Santiago em 11 de setembro de 1973 preso à parte inferior de um carro militar. Agora, o estatuto de visão inconfundível dessa imagem não compromete sua eficácia, não nega sua inteligibilidade, o sentido que reveste para nós; algo assim como uma coisa cega, mecânica e compacta que avança sobre as ruas de Santiago, imparável pelas ruas do Chile, irrefreável, disposta a arrasar com tudo ou destinada a colidir.²⁴⁴

Essa imagem funciona como uma antecipação dos acontecimentos que constroem a narrativa do filme. Imediatamente após essa cena, há um corte abrupto e surge em primeiro plano na tela o protagonista do filme, Mario Cornejo, com rosto inexpressivo através de uma janela em uma manhã nublada. Durante todo o tempo, as cores cinzentas predominam na composição da fotografia da película. *Post Mortem*, segundo seu diretor, é “um melodrama em um contexto muito pouco melodramático”.²⁴⁵ A história gira em

²⁴² TAL, Tzvi. Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: Tony Manero (2007) y Post Mortem (2010). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* [Online]. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/62884#text>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

²⁴³ Figura 17

²⁴⁴ CORRO, Pablo. *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo*. Santiago do Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012, p. 240. [tradução minha]

²⁴⁵ Declaração feita por Pablo Larraín no programa de televisão *Filmografias*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iug8wpI17U8>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

torno de um amor unilateral de Mario Cornejo, funcionário de um necrotério, por sua vizinha Nancy Puelma, dançarina da casa de teatro de revista *Bim Bam Bum*.²⁴⁶ Trata-se de um amor obsessivo e não correspondido que a todo momento está tensionado pelo contexto opressor no qual se desenrola a trama.

Desse modo, o contexto dos últimos dias de Allende e do golpe de Estado serve como pano de fundo para essa história de amor desesperada e doentia. Mario Cornejo é um homem comum, com uma personalidade bastante introspectiva, cujo trabalho é o de ser escrivão dos relatos acerca das causas de morte dos cadáveres em um necrotério. Nancy Puelma, a vizinha que dança no teatro de revista, é o alvo do desejo amoroso do protagonista. A trama do filme desenvolve-se em torno das suas tentativas de se aproximar de sua amada. É nesse contexto melodramático, por meio de uma estética hiper-realista, que os conflitos sociais existentes naquele momento são apresentados: em meio ao melodrama amoroso, surgem cenas de uma manifestação de rua da Unidade Popular; da invasão da casa de Nancy no dia do golpe de Estado, porque seu pai era um militante de esquerda; da chegada de inúmeros cadáveres ao necrotério em que trabalha na sequência do golpe. Além disso, há o momento mais emblemático do filme que é a recriação da autópsia do ex-presidente Salvador Allende²⁴⁷.

A personalidade de Mario Cornejo é bastante enigmática, porque ele parece sempre impassível e torna-se bastante complicado compreender seus dramas internos, a exceção do amor por Nancy Puelma. Durante todo o filme, ele não consegue esboçar reações a nada do que lhe acontece e a nada do que vê, aparentemente em um estado de permanente estupor. Há alguma similitude entre a personalidade de Cornejo com a do personagem literário Ulrich, protagonista de *O homem sem qualidades*: como o personagem criado pelo austríaco Robert Musil, Mario Cornejo aparenta necessitar dos acontecimentos do mundo exterior para que possamos aferir algo sobre o seu caráter.²⁴⁸

²⁴⁶ Esse teatro foi uma das casas de shows mais importantes no Chile nas décadas de 1950 e 1960. Logo depois do golpe de Estado de 1973, teve suas portas fechadas pelo governo. Disponível em: <http://www.lacuarta.com/sitios/santiago_50/bimbambum.html>. Acesso em: 21 fev. 2015.

²⁴⁷ Ver figura 18

²⁴⁸ Os dois personagens têm personalidades ambíguas e vivem em ambientes marcados pela decadência social e moral. A diferença que se poderia pontuar é que a ausência de qualidades do homem moderno (tal qual como apresentada no livro) é forjada na ausência de conteúdo específico da personalidade de Ulrich. Assim, a obra literária tornou-se um potente instrumento de que abre crítica do esmagamento do sujeito na modernidade industrial. Essas características guardam semelhança com a reflexividade ensimesmada, alienada da realidade demonstrada por Mario Cornejo. E de algum modo é nas pulsões mais psicológicas que os dois personagens dão vazão a sua falta de substância. No caso, do Cornejo essa situação de aniquilamento da vontade individual desagua na busca obsessiva de amada. MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Com exceção de seu amor obsessivo pela dançarina do *Bim Bam Bum*, nada o afeta, nem mesmo as atrocidades que acompanha no necrotério após o golpe de Estado.²⁴⁹

Pablo Larraín diz que queria uma “luz fiscal” para *Post Mortem*, ou seja, uma luz burocrática, plana e sem contraste, que confere uma impressão bastante depressiva e lúgubre aos cenários onde se desenrolam a história e ao mesmo tempo ao usar essa iluminação típica de repartições públicas ela permite construir um universo apropriado para alguém com a personalidade insípida de Cornejo. Com isso, toda a dramaticidade estética não advém de efeitos, mas sim do uso dos planos de câmera, do modo de enquadramento, da iluminação e da performance dos atores. Todos esses elementos formam um ambiente bastante angustiante e depressivo, em que o ritmo da película é construído pelos cortes abruptos entre uma cena e outra, situação que matiza bastante com a falta de energia das personagens.

O modelo estético da proposta cinematográfica de *Post Mortem* aproxima o filme de algumas das características estilísticas do neorealismo italiano.²⁵⁰ As vinculações possíveis de serem estabelecidas entre o gênero desenvolvido na Itália e o filme de Pablo Larraín partiria do fato de que o filme chileno é construído como uma história vista pelos “de baixo”, cujo olhar para os eventos históricos também provém de membros dos estratos populares. Assim, todo o enredo, mesmo as cenas mais especulares, nos é apresentado pela visão de “pessoas comuns”, para quem a vivência de acontecimentos históricos é fortuita, um mero fruto do acaso e para quem a história normalmente acontece como fado. De modo que, o que nos é apresentado por Pablo Larraín – de modo similar às propostas neorealistas – são as maneiras como esses eventos históricos acabam por afetar a vida desses personagens, como eles são levados a “fazer parte da História” e como fazem para sobreviver a ela.

²⁴⁹ Aparentemente – e segundo minha interpretação – Mario Cornejo funciona como uma alegoria da “maioria” dos chilenos que, enquanto se preocupavam com temas individuais, estavam alheios aos processos políticos que ocorriam na época. Todavia, como não encontrei nenhuma declaração que pudesse comprovar essa interpretação, optei por não incorporá-la ao corpo do texto.

²⁵⁰ O neorealismo italiano foi um gênero cinematográfico surgido no pós-II Guerra Mundial. É caracterizado pelo comprometimento político, pelo uso de personagens simples e, às vezes, de atores não profissionais. Suas histórias são, em geral, de pessoas da classe operária em situações de injustiça social que buscam melhores condições de vida, embora costumem ver suas tentativas serem frustradas. Os adeptos a esse movimento tinham como aspiração a “busca da verdade”. Apesar de o movimento ter perdido força na década de 1960, os atributos estéticos de seus filmes seguem influenciando a linguagem cinematográfica até a contemporaneidade. Ver MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

Assim, os acontecimentos históricos interpelam a vida dos personagens de modo relativamente súbito e inesperado. As atrocidades cometidas nos dias subsequentes ao golpe de Estado são apresentadas pelo olhar de Cornejo aos espectadores por meio do aparecimento abrupto de corpos no necrotério²⁵¹. A percepção do drama político e social da ruptura política também acontece a partir da intervenção militar ocorrida no morgue nesse momento. Ali em meio a visão dos corpos amontoados e do desespero dos familiares em busca de informações, o filme apresenta a prematura instituição do assassinato e do desaparecimento forçado como políticas de Estado da ditadura chilena.

O ponto alto da revisão histórica proposta pelo filme relaciona-se diretamente com a recriação da autópsia realizada para determinar a causa da morte do presidente Salvador Allende. A construção da cena é meticulosa e desenrola-se com forte carga dramática, visto que a autópsia do corpo de Allende é realizada em frente a uma inverossímil presença de toda a alta oficialidade do exército chileno – e indiretamente com uma pressão por um laudo que atestasse o suicídio como motivo de sua morte.

Essa imagem da autópsia de Allende estabelece um diálogo com as discussões ocorridas durante anos no Chile sobre a verdadeira causa da morte do Presidente deposto. Há teorias de que Allende teria sido assassinado durante a invasão do Palácio de La Moneda pelos militares e que o laudo de suicídio teria sido forjado²⁵². No ano de retorno à democracia, o governo eleito ordenou a exumação do corpo e uma nova autópsia a fim de confirmar a real causa da morte do líder. O procedimento confirmou que Allende havia se suicidado e, a partir disso, o Estado chileno organizou uma cerimônia fúnebre oficial – a ditadura não havia permitido qualquer honra no enterro de Allende em 1973 – e a memória do ex-presidente foi incorporada aos ritos oficiais de memória. Entretanto, de acordo com Hermes Benitez, um estudo realizado pela Universidade Católica do Chile apontou que, no ano 2000, quase metade dos entrevistados acreditava que Salvador Allende havia sido assassinado.²⁵³ Portanto, a recriação do evento no filme de Larraín constrói-se de modo a intervir em – e a revisar – um momento histórico ao qual a imensa maioria dos chilenos não teve acesso.

²⁵¹ Ver figura 19

²⁵² Após a realização do filme foi feita uma nova exumação e exames os restos mortais de Salvador Allende que corroboraram que a causa da morte foi suicídio. Ver: http://internacional.elpais.com/internacional/2011/07/19/actualidad/1311026408_850215.html acesso em 15/03/2015

²⁵³ BENITEZ, Hermes H. La muerte del presidente Allende: 30 años despues. *Filosofia, política y economía en el laberinto*, Santiago do Chile, n. 13, p. 36, 2003.

O outro encontro ponto de encontro do filme com situações diretamente atinentes com o golpe de Estado e a ditadura é o modo como se constitui o fio condutor do fim trágico da paixão obcecada de Mario Cornejo por Nancy Puelma. Logo após o golpe de Estado, a casa da atriz é devassada pelos militares, uma vez que seu pai era militante comunista. Cornejo desespera-se, vai ao encontro da amada e acaba encontrando-a abrigada em um esconderijo nos fundos de sua casa. Esteticamente o local se parece muito com os esconderijos recriados nos filmes sobre a perseguição aos judeus na Alemanha nazista. Ao encontrá-la, o protagonista passa a cuidar dela, provendo o local com mantimentos. Contudo, quando o protagonista encontra Nancy com um amante no esconderijo, ele é tomado pela primeira vez por uma reação de fúria e bloqueia a entrada do abrigo, deixando-os provavelmente morrer de fome e sede.

Ao analisar e interpretar o conjunto do filme e conectar o desenvolvimento do enredo com o final trágico, é possível realizar uma associação entre os acontecimentos encenados, a reação violenta de Cornejo – um burocrata comum – com aquilo que Hannah Arendt chamou de “a banalidade do mal”. Construindo assim uma visão complexa dos laços entre a alienação e a indiferença das pessoas como um dos elementos que permitiram a emergência e as violências perpetradas pelo regime de Augusto Pinochet no Chile. Poderia ser dito que, guardadas as proporções, Mario Cornejo, que serve burocraticamente ao exército do Chile trabalhando no necrotério sem elaborar qualquer tipo de questionamento sobre a multidão de corpos que se acumula diante dele, terminaria por ser comparado com Adolf Eichman.²⁵⁴

6.9. NO²⁵⁵

No (2012) é o filme que encerra a trilogia de Pablo Larraín sobre a ditadura chilena. As tramas dos três filmes são desenvolvidas em momentos distintos da ditadura chilena e abordam questões bastante diferenciadas entre elas. *Tony Manero* acontece em um período de consolidação do projeto da ditadura. *Post Mortem* situa-se no momento traumático do golpe de Estado, enquanto *No* desenrola-se justamente no ano de 1988, nos estertores da ditadura de Pinochet. Desse modo, o projeto cinematográfico de Larraín

²⁵⁴ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁵⁵ Cartaz de divulgação de NO em anexo (Figura 20)

aborda situações históricas dentro do autoritarismo que são bastante distintas entre si, mas que se refletem fortemente na situação do presente daquele país.

O enredo do filme transcorre durante a campanha pública prévia ao plebiscito de 5 de outubro de 1988, um referendo público eleitoral que a ditadura de Augusto Pinochet foi constrangida a organizar em função de pressões internacionais para legitimar sua permanência no poder por mais oito anos. As opções disponíveis para escolha eram “sim” e “não”, sendo a primeira para concordar com a permanência de Pinochet na chefia de governo e a segunda para rechaçá-lo. Caso a ditadura perdesse, seriam chamadas eleições presidenciais para o ano de 1989 – coincidentemente, o ano em que foram realizadas as primeiras eleições diretas para presidente da república no Brasil pós-ditadura. Para a campanha do plebiscito, autorizou-se o uso da televisão e cada uma das posições tiveram direito ao uso de 15 minutos diários em rede nacional de televisão para apresentar suas posições.²⁵⁶ A história criada por Larraín versa principalmente sobre como se armou a campanha televisiva pelo “Não” no plebiscito e como a publicidade teve uma dose importante na forma de estruturação do que seria a futura democracia chilena.

O filme de Larraín é o mais bem-sucedido projeto cinematográfico chileno no que tange à receptividade internacional de público e crítica. *No* foi o primeiro longa-metragem desse país a ter sido indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. O roteiro foi baseado em uma peça de teatro do chileno Antonio Skarmeta, intitulada *El plebiscito*. Essa peça nunca chegou a ser montada, mas a partir do material literário de Skarmeta Larraín organiza sua narrativa fílmica sobre o referendo de 1988.²⁵⁷

O protagonista de *No* é René Saavedra (Gael Garcia Bernal), um jovem publicitário filho de um militante de esquerda que, durante a maior parte de sua vida, ficou exilado com a família no México. Saavedra trabalha em uma das maiores agências publicitárias chilenas da época e começa a ganhar não só respeito profissional, como também ascensão social devido ao sucesso de suas campanhas publicitárias. Em função das relações familiares históricas e afetivas que mantém com membros da esquerda chilena, acaba sendo convidado a chefiar a campanha televisiva pelo “não”. O argumento do filme está centrado no processo e nos conflitos surgidos durante a construção das peças

²⁵⁶ RAMÓN, Armando. *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2001, p. 201.

²⁵⁷ Entrevista intitulada “Pablo Larraín: los verdaderos motivos de *No*”, concedida em 03 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.vivelohoy.com/entretenimiento/8332321/pablo-larrain-los-verdaderos-motivos-de-%E2%80%98no%E2%80%99>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

publicitárias e sobre como o discurso político proposto por elas impactam na conquista do fim da ditadura chilena.

“O que vocês vão ver está inserido em um contexto social. Hoje, o Chile é um país que pensa no futuro”: essa é umas das primeiras frases do filme, dita pelo protagonista quando está prestes a ligar uma tela de TV e mostrar sua última propaganda comercial. A peça publicitária é para uma suposta fábrica de refrigerantes de cola chamada “Free” e ironicamente essa será a mesma frase usada por René Saavedra quando for apresentar sua proposta de campanha pelo “não” a Pinochet ao comitê político dos opositores ao regime. Em síntese, a interpretação que sustento é a de que a principal temática do filme é o modo como a democracia foi transformada em produto no Chile através da centralidade da publicidade no processo de redemocratização do país. Nas palavras de Larraín:

A história que contamos em *No* foi a de como um país negociou com Pinochet, através da sua lógica e usando suas próprias ferramentas, para tirá-lo do poder. É por isso que o trabalho do publicitário me parece mais interessante do que o do político. Abordamos esse lado porque pensamos que era ideologicamente mais pontiagudo. Uma parte da esquerda política esteve contra o filme e contra termos tomado o lugar dos publicitários. E isso acontece porque eles os ignoram depois de chegar ao poder. Nós reparamos nesses heróis que fizeram essa épica do país que se mobiliza, porque também foi construída por pessoas que vendiam massa de arroz e Coca-Cola.²⁵⁸

A preocupação política do cineasta com o filme parece ser a dos limites da negociação que a oposição à ditadura realizou com Augusto Pinochet, a fim de permitir o retorno da democracia. Sua percepção aparenta compreender que tal processo de transição criou uma armadilha para a nação chilena, visto que o retorno das liberdades democráticas foi produzido sem maiores questionamentos ao sistema econômico neoliberal que a ditadura havia implantado. Assim, a democracia – e é o que se dá a ver em *No*– surgiria de um modo um tanto “cosmetizado”, mais como um produto, do que como uma alternativa política substancial, tendo em vista que os acordos teriam limitado as possibilidades de escolha das pessoas sobre o modelo de sociedade que desejariam ou poderiam ter.

O próprio protagonista funcionaria na estrutura da trama como um símbolo dessas contradições que marcariam a democracia chilena nos anos de predomínio da

²⁵⁸ Entrevista concedida ao semanário chileno *La Tercera* (em 25 de abril de 2013). Traduzido e disponibilizado pelo portal Ibermedia. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larraín/>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

Concertação.²⁵⁹ De modo que, apesar de suas origens familiares junto à esquerda política, René é construído como um sujeito plenamente adaptado ao novo sistema econômico chileno e que usufrui das benesses que o modelo proporciona aos que logram atingir sucesso: dirige um carro esporte, tem casa na praia, presenteia o filho com um ferrorama, anda de skate pelas ruas de Santiago, tal como se ele mesmo fosse uma peça publicitária²⁶⁰. Em uma cena emblemática do deslumbramento com as possibilidades materiais, o personagem, por exemplo, vê-se encantado pela nova tecnologia do forno de micro-ondas.

Entretanto, Saavedra não é exatamente o protótipo projetado como indivíduo modelar pela publicidade. Além de seu passado ligado à esquerda, ele não tem uma família exemplar: é divorciado de uma militante opositora à ditadura, com quem tem um filho – que, em razão das constantes detenções da mãe, é criado pelo pai. Devido às contradições entre o seu modo de vida razoavelmente adaptado ao sistema vigente e o de sua esposa militante, ele não cumpre o ideário de “família feliz” usualmente projetado pela publicidade. Dessa maneira, a ditadura age outra vez nos filmes de Larraín como um campo de força oculto que limita as possibilidades de escolha de vida dos indivíduos.

Através das limitações impostas pela situação política autoritária para a satisfação de sua vida afetiva, René é levado a contestar o conjunto de suas crenças e seu modo de vida materialista e individualista. Desse modo, Pablo Larraín aproveita a situação familiar e privada para demonstrar na trama fílmica os efeitos colaterais da aplicação do receituário liberal sob um governo ditatorial. O cineasta apresenta a contradição do ideário de liberdade de mercado sem liberdade política. Essa operação narrativa é levada a cabo através do bloqueio à plena realização afetiva da vida pessoal do protagonista, ao mesmo tempo em que o sistema econômico em que ele se encontra adaptado lhe oferece benefícios materiais que poderiam ser compreendidos como compensatórios.

²⁵⁹ Chamada inicialmente de “Concertación de Partidos por el No”, depois se tornaria “Concertación de Partidos por la Democracia”. Trata-se de uma coalizão partidária de centro-esquerda que surgiu no Chile no ano de 1988 com o objetivo de organizar a oposição consentida ao ditador Augusto Pinochet no plebiscito de 5 de outubro de 1988. Era composta pelos seguintes partidos: Partido Socialista (PS), Partido Demócrata-Cristão (PDC), Partido pela Democracia (PPD) e Partido Radical Socialdemocrata (PRSD). Após vencer o plebiscito, a coalizão passou a dominar a política chilena pelos vinte anos seguintes, elegendo quatro presidentes (dois democratas-cristãos e dois socialistas). A quebra de hegemonia ocorre com a vitória da coalizão de direita “Aliança” em 2010, que levou Sebastián Piñera à presidência. Hoje, a Concertação retornou ao poder, como parte majoritária da coalizão “Nova Maioria”, que elegeu a socialista Michelle Bachelet como presidente em 2014.

²⁶⁰ Ver figura 21

Assim, há um conflito permanente na construção da personagem de René Saavedra colocando-o sempre na necessidade entre escolher entre a segurança material ou afetiva diante do quadro político autoritário. O evidente desejo de construir uma rotina sem sustos, com filhos saudáveis e uma esposa contente torna-se impossível na conjuntura social e política. Ao ser responsável direto por acabar com o casamento de Saavedra, o sistema repressivo organizado por Augusto Pinochet nega-lhe essa projeção de normalidade. Logo, é possível entender que o aceite do protagonista em realizar a campanha pelo “não” funciona como uma estratégia de reconectar as expectativas de vida do personagem em relação à sociedade existente. Por isso, Larraín faz dele uma espécie de anti-herói, não só porque são visíveis seus defeitos – como a evidente vaidade na rixa contra outro diretor dos comerciais da publicidade do plebiscito –, mas principalmente porque René Saavedra parece acreditar de fato nas ilusões que vende.

Esse afã em demonstrar a permanência no presente do projeto pinochetista explica também por que motivo Pablo Larraín manteve a mesma opção estética de seus outros dois filmes: produzir um contexto imagético similar ao que a tecnologia realiza na época. Dessa vez, porém, o cineasta aplicou a tecnologia disponível na época. O filme é inteiramente gravado com lentes U-matic, tecnologia de gravação em videocassete que era largamente utilizada no final da década de 1980.²⁶¹ Por isso, a imagem do filme muitas vezes parece desfocada e torna-se totalmente saturada no encontro com a luz, o que proporciona ao filme um aspecto onírico, estabelecendo uma relação direta com a campanha publicitária – “Chile, la alegría ya viene!” – com a situação de eterna reiteração desse modelo de democracia como produto que teria sua origem fundacional naquele momento da política chilena.

Essa opção por apresentar a campanha pelo “não” a Pinochet a partir da perspectiva da publicidade foi bastante controversa no meio político chileno, tanto à direita quanto à esquerda. Convém notar como as duas forças do espectro político rejeitaram a interpretação apresentada por Pablo Larraín. A direita nega substancialmente qualquer revisão do passado, defendendo uma reconciliação nacional pelo esquecimento dos acontecimentos trágicos do passado. Por exemplo, Camila Cardenas aponta que, logo nas vésperas do lançamento de *No*, o deputado da

²⁶¹ RICHARD, Nelly. *Memoria contemplativa y memoria critico-transformadora*. Disponível em: <<http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

direita chilena Iván Moreira disse que os chilenos não iriam ao cinema assistir ao filme. Ironicamente, o deputado direitista apresenta nesse texto o mesmo argumento de René Saavedra no filme: “O Chile pensa no futuro”.²⁶²

Já nos meios da esquerda, as críticas ao filme de Larraín centraram-se em uma suposta ausência de ênfase em relação ao papel dos movimentos sociais no processo de constrangimento da comunidade internacional do regime a ponto de realizar o plebiscito. A teórica de arte Nelly Richard publicou uma forte crítica ao filme na qual afirma que, além dele ter um “caráter artístico duvidoso”, não contribui para a formação de um processo de memória crítico-transformadora, onde o processo de ressignificação do passado atuaria como instrumento de construção de uma plataforma política de aprofundamento da democracia no presente.²⁶³ Nelly Richard aponta a ausência na película dos protestos populares e de uma perspectiva crítica sobre o passado. Segundo ela, o filme de Larraín impediria que se considerasse uma reação a essas contradições – que estariam ocorrendo, por exemplo, com as manifestações estudantis – da transição chilena no presente.²⁶⁴

Pablo Larraín parece incomodar tanto a esquerda quanto a direita por apresentar uma visão melancólica do passado e crítica do presente, mas sem necessariamente oferecer uma saída ou uma preocupação em filiar-se a um projeto de futuro. Suas obras são de interpretação aberta, mas não estão organizadas em torno de um projeto político orientado para compreender as questões do presente e as razões de permanência de certos princípios constituídos pelo autoritarismo como elementos de grande influência na sociedade chilena contemporânea. Por isso, as interpretações um tanto contemplativas – e, às vezes, exageradas, como no caso do papel atribuído à publicidade para a vitória do “não” no plebiscito de 1988 – geram estremecimentos nos processos de construção dos discursos de memória chilenos. Afinal, quando se parte da perspectiva proposta pelo cineasta, nem sempre se pode considerar que “la alegría ya viene”.

²⁶² CARDENAS, Camila. *Mi alegría es distinta a la tuya: “No”, la película y las transformaciones del signo histórico*. Disponível em: <file:///C:/Users/M%C3%A1rcio/Downloads/Mi_alegria_es_distinta_a_la_tuya__No_La_Pelicula_y_las_transformaciones_del_signo_historico.-libre%20(1).pdf>. Acesso em: 17 fev. 2014.

²⁶³ RICHARD, Nelly. *Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora*. Disponível em: <<http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

²⁶⁴ Idem.

7. FANTASMAGORIAS DE UM TEMPO INSEPULTO: CONCLUSÃO

A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: não significaria isso que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade?

Marc Ferro em “Cinema e História”

Na trama cinematográfica de ficção científica *Blade Runner* (1982), o diretor de cinema Ridley Scott fez da memória o elemento distintivo entre os dois grupos que compõem a trama: os seres humanos e os *replicantes* (cyborgs). O filme é um dos muitos exemplos da penetração nas sociedades ocidentais das discussões acerca das questões relativas à memória nas últimas décadas. Trata-se de um fenômeno que necessita ser estudado e como vimos se apresenta nas mais diferentes expressões no meio social, sendo que no campo cultural é percebido com muita força.

A emergência da memória como uma importante preocupação social somente pode ser compreendida a partir do surgimento de uma desconfiança social com relação às promessas de futuro e aos valores modernistas. Por conseguinte, a questão da memória surge em um momento de mudança da forma como a sociedade se relaciona com o tempo²⁶⁵. O período situado entre a década de 1940 e 1950 significou um marco de ruptura que altera as chaves de leitura para o entendimento da sociedade e também da produção artística. A partir desse momento, a memória torna-se um referencial fundamental para a compreensão da cultura, da arte e do mundo. O aparecimento da memória como problema na cena pública forma uma nova sensibilidade temporal: o passado ocupa no tempo presente o espaço que até então tinha sido reservado a uma concepção de futuro.

²⁶⁵ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

A situação aponta para uma profunda transformação, como salientado²⁶⁶ anteriormente, na relação da sociedade com a temporalidade, onde os discursos de memória acerca dos traumas da história recente ganham expressão e importância. Entretanto, procurei demonstrar que os processos de construção de memória pública são os mais variados, tornando necessário que a disciplina histórica atente sobre esse momento em que a dimensão política da comemoração é acompanhada por um solapamento na crença modernista sobre as promessas do futuro. Esse movimento aporta um investimento coletivo sobre o passado, tanto de parte de movimentos sociais como por meio de ondas nostálgicas que podem acabar sequestradas – ou fomentadas – pelos mecanismos de mercado.

Minha intenção ao trabalhar com a filmografia de Lúcia Murat e Pablo Larraín e suas distintas abordagens artísticas acerca das experiências históricas do jugo ditatorial no Brasil e no Chile, era a de construir uma plataforma que demonstrasse a relevância dos meios culturais – particularmente, do audiovisual – para a construção das memórias traumáticas. A escolha de construir o *corpus* de análise através da produção cinematográfica desenvolvida no período pós-ditatorial se justificava por essa motivação. Assim, o objetivo foi o de demonstrar que o cinema funciona como um interessante instrumento de interferência nos debates públicos sobre a construção da memória acerca dos eventos do passado recente nos dois países.

Para dar conta dessa intencionalidade, foi necessário, em primeiro lugar, averiguar o modo como os historiadores têm trabalhado com o cinema ao trata-lo como um documento da história. Me pareceu importante evidenciar que as obras cinematográficas são registros materiais de seu tempo e contexto de produção²⁶⁷. Assim, foi através dos aparatos teóricos disponíveis para o historiador e me auxiliando do maior número possível de informações teóricas e metodológicas advindas de outras disciplinas para a discussão da linguagem cinematográfica que busquei chegar à conclusões sobre o modo como os filmes, que estiveram em análise aqui, interagem em seus respectivos processos cívicos nacionais de construção da memória sobre o autoritarismo.

Sendo assim, trabalhando com essas filmografias, busquei demonstrar as formas como suas narrativas são construídas a partir de escolhas de caráter estético e ideológico

²⁶⁶ Ver o capítulo 3 dessa dissertação.

²⁶⁷ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

de seus realizadores e sobre como tais definições são mediadas pelos desdobramentos públicos de formação da memória. Ao abordar essa dimensão das obras cinematográficas, quis demonstrar o modo como elas contribuem para o desenvolvimento do processo de seletividade da produção da memória nos diferentes contextos, tal como assinalou Michael Pollak.²⁶⁸ A riqueza desse modelo de abordagem está na possibilidade de verificar como a recriação do passado acontece por meio dessa tessitura da narrativa fílmica, incluindo certos temas e abordagens ou excluindo outros. Além disso, por serem os filmes um produto que responde ao seu contexto de produção – ou seja, que aborda centralmente o presente, mesmo quando tematiza o passado –, torna-se interessante analisar como determinadas situações sociais, políticas e culturais contribuem para a elaboração do produto artístico que vemos na tela.

Penso que chegando ao final desta pesquisa, é possível afirmar o cinema como um agente relevante nos processos de desenvolvimento da produção dos enunciados de memória sobre os eventos traumáticos relacionados com as ditaduras no Brasil e no Chile. A origem dessa consideração final é o entendimento de que as obras cinematográficas, ao serem um produto cultural de largo consumo, agindo nas instâncias de construção dos significados sobre os acontecimentos pretéritos, através de proposições estéticas e narrativas, que acabam interferindo nos processos de elaboração da memória coletiva interferem nos debates da sociedade avançando para além de seu campo de produção.

Foi pelas premissas adotadas nessa pesquisa sobre as relações entre o cinema e a memória que o conceito de filmes-arquivo se tornou fundamental para a análise do modo como as obras fílmicas interagem com outras esferas de construção da memória social sobre o trauma. Tal noção permitiu situar as distintas formas de abordagem dos filmes diante dos complexos cenários de construção das narrativas de memória. Assim, escapando de absolutismos, se compreendeu a produção cinematográfica de Lúcia Murat e Pablo Larraín – bem como o restante da filmografia produzida no Brasil e no Chile sobre a temática no pós-ditadura – como meios de evocação de perspectivas, memórias, experiências e relatos, ora reforçando as narrativas dominantes e em outras – na maioria das vezes – dando espaço para discursos que se encontram marginalizados e subalternizados. Os filmes-arquivo atuam como elementos de fricção em relação às

²⁶⁸ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

memórias dominantes, criando através da arte e da ficção uma instância alternativa de geração de legitimidade para outras memórias e outras interpretações sobre o passado desses países sob o arbítrio ditatorial.

Assim, ao longo do processo de análise e interpretação, pode-se verificar que os filmes de Lúcia Murat e de Pablo Larraín contribuem para o fomento de várias discussões e perspectivas alternativas sobre aquele período, buscando por meio da narrativa audiovisual constituir um eco político no presente. Trabalhei os filmes como espaços de construção social de arquivos sobre o passado recente na tentativa de demonstrar a importância de atentar para as esferas de produção cultural – e, principalmente, para o cinema – como um *locus* relevante de produção de narrativas de memória que atuam no imbricado contexto político de disputa pela legitimidade desses discursos de memória sobre passado recente nos países do Cone Sul. Fundamentalmente, quis apresentar como alguns temas e perspectivas que não logram inscrever-se nas narrativas oficiais acabam sendo difundidas e mantidas na cena pública por meio da contribuição das obras cinematográficas.

Para a construção da investigação, parti da premissa de que todas as intervenções do cinema referentes aos debates sobre o passado tomam partido como agentes dos processos de construção da memória coletiva. A partir das discussões realizadas por Michael Pollak, considerei que a elaboração pública da memória não se conforma de modo pacífico ou consensual, mas sim por meio de um duro processo de debate social em que se confrontam diversas memórias e experiências em busca da hegemonia de emissão de enunciados coletivamente sancionados. Vários organismos produtores de discursos sobre o passado competem entre si para o estabelecimento da memória hegemônica sobre os acontecimentos do tempo passado. Desse modo, aquela memória que se consolidará nos monumentos públicos ou nos arquivos e que terá legitimidade pública discursiva será resultado de uma grande batalha simbólica.²⁶⁹

Toda a argumentação relativa à emergência da memória como uma preocupação política teve como base a perspectiva de que distintos acontecimentos do século XX colaboraram para que fosse criada uma situação em que se arruinou a confiança das pessoas nas promessas do modernismo e na crença de um futuro necessariamente melhor

²⁶⁹ Idem.

que o presente.²⁷⁰ As guerras, os massacres, as terríveis violações de direitos humanos constituíram o caldo cultural para que as preocupações com o passado pudessem tornar-se hegemônicas em nosso tempo.²⁷¹

A chamada virada testemunhal, ocorrida a partir dos anos 1960 e intensificada na década de 1980, afetou sobremaneira a produção acadêmica e artística e incorporou a memória na agenda política. De alguma maneira, essa situação respondia a uma necessidade social de compreensão dos terríveis eventos que marcaram a II Guerra Mundial na Europa. Esse mesmo ciclo de revisão histórica era reivindicado pelas mulheres e pelos negros norte-americanos na década de 1960. Os processos de descolonização, entre os anos 1950 e 1970, geraram, também, uma nova demanda por reconhecimento das violências do passado sob o jugo colonial na África e na Ásia. Na América Latina, foram as experiências traumáticas vividas sob os regimes ditatoriais que capitanearam o processo de entrada da recordação como uma preocupação política de grande relevância.

Sendo na atualidade a memória um tema de impacto global, tornou-se importante no âmbito da pesquisa diferenciar memória e história, a fim de estabelecer um marco crítico de análise sobre o modo como os filmes de Lúcia Murat e Pablo Larraín agem frente aos discursos memorialísticos. Pode-se apontar como a diferença mais concreta, desde um ponto de vista político entre a memória e a história, conforme Beatriz Sarlo, o fato de que a memória nunca permite que o passado se feche em torno de si mesmo. Ao contrário do que acontece na história, para a memória sempre é necessário presentificá-lo, revivê-lo uma e outra vez para que se possa compreender os ocorridos e evitar que tornem a acontecer. A memória prognostica e revive as experiências no presente. Segundo a autora, “o tempo próprio da recordação é o presente: quer dizer, é o único tempo apropriado para recordar e, também, o tempo do qual a recordação se apodera, fazendo-o próprio”.²⁷²

É justamente nesse processo que agem os filmes que abordam as ditaduras. Eles remetem ao passado, mas estão referenciados no presente em discussões que muitas vezes

²⁷⁰ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Coleção História e Historiografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

²⁷¹ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

²⁷² SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2013, p. 11. [tradução minha]

não encontram outros espaços para a emissão de seus enunciados temáticos. Com relação ao Brasil e ao Chile, cujas sociedades passaram por processos pactuados de transição para a democracia, os quais significaram a permanência de muitos setores ligados aos regimes ditatoriais como protagonistas da nova cena política democrática, e cujas políticas de memória demoraram a se implantar e também o fizeram com dificuldades para atribuir responsabilização jurídica aos responsáveis pelas violações aos direitos humanos, a arte e o cinema ocuparam um espaço importante, funcionando como alternativas de denúncia e emergência de discursos da memória que se encontravam subalternizados.

Procurei demonstrar que nas filmografias de Lúcia Murat e de Pablo Larraín, podem ser notados alguns elementos importantes para a discussão das questões sociais e políticas que explicam os percalços desses países para responsabilizar judicialmente os agentes da repressão. Por exemplo, em *No*, ao enfocar a campanha televisiva pelo rechaço a Pinochet, o cineasta chileno demonstra os acordos que possibilitaram a vitória da oposição ao regime. Desse modo, um dos meus objetivos foi demonstrar que uma das importantes contribuições do filme para os discursos de memória sobre a ditadura chilena foi o fato de que o cineasta, ao optar pelo enfoque na campanha publicitária cujo slogan era “Chile, la alegría ya viene”, criou um marco potente de explicação sobre como as políticas de reconciliação nacional pelo esquecimento já havia sido aceita pelos comandantes da campanha pelo “não” no momento do plebiscito que restaurou a democracia. Já Lúcia Murat, por sua vez, ao retratar em *A memória que me contam* as dificuldades para a aprovação da Comissão Nacional da Verdade pelo ex-guerrilheiro e o Ministro da Justiça José Carlos, aponta para a permanência na política nacional contemporânea dos poderes da corporação militar, bem como de setores da direita na sociedade e no parlamento, que intimidam os setores progressistas e acabam atuando no impedimento da construção de políticas de memória de maior densidade.

Portanto, ao estabelecer esse princípio comparativo entre as produções cinematográficas do Brasil e do Chile, foi possível acompanhar os pontos de contato interessantes entre os discursos dominantes de memória nos dois países. Em ambos os países, há por parte dos governantes – em que pese os avanços obtidos nessa esfera – um discurso de que recordar não significa vingança nem revanchismo e isso está retratado de maneira bastante evidente nas filmografias. Essa orientação política para o esquecimento das violações de direitos humanos ocorridas durante as ditaduras militares acaba impelindo ao desenvolvimento de políticas de memória, que possuem um objetivo

de reparação moral das vítimas e não a finalidade de subsidiar o sistema judiciário com informações que possibilitem a responsabilização penal dos agentes da repressão.²⁷³

O cinema tem sido um agente importante diante das políticas de página virada aplicadas durante longo tempo no Brasil e no Chile. Como pretendi demonstrar, a filmografia tem contribuído para que discursos alternativos de memória sobre as violências cometidas pelos Estados ditatoriais possam ganhar uma plataforma de expressão nessas sociedades e, assim, auxiliar para que haja avanços nas políticas de justiça de transição. Entretanto, minha intenção era apresentar também que as narrativas fílmicas não atuam necessariamente só em fricção com as narrativas de memória oficiais. Penso que foi possível observar que nem apenas de denúncia com relação à essas memórias oficiais é que as narrativas fílmicas atuam quando evocam as ditaduras. Em alguns casos, os filmes contribuem também para questionar temas importantes que constituem, muitas vezes, elementos cruciais dos discursos de memória vinculados aos resistentes.

Em *Tony Manero*, Pablo Larraín faz uma crítica explícita aos processos culturais e econômicos que o sistema neoliberal impôs à sociedade chilena e que permaneceram mesmo depois do restabelecimento da democracia como um símbolo de “modernização” daquele país. Já em *Post Mortem*, ele situa seu filme às vésperas do golpe de Estado, porém centra sua história em uma personagem alienada dos processos políticos e concentrada exclusivamente na busca de uma paixão, procurando demonstrar que o discurso da politização absoluta da sociedade, que perpassaria a esquerda e a direita, deve ser mitigado. Além disso, com seu protagonista alheio ao mundo, Larraín consegue discutir com força o limite da humanidade diante do poder e da possibilidade de praticar o mal.

Em *No*, o cineasta centra seu discurso no processo de construção da democracia chilena a partir dos acordos com Augusto Pinochet. A orientação publicitária aplicada na campanha plebiscitária pelo “não” a Pinochet parte da premissa de que o retorno para a democracia deve ser capitaneado pela supressão dos discursos sobre as violações de direitos cometidas pelo Estado ditatorial em nome da possibilidade de reconquista das liberdades democráticas. Ao demonstrar a participação massiva das pessoas nas ruas,

²⁷³ RICHARD, Nelly. *Critica de la memoria (1990-2010)*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

somado ao engajamento dos artistas e da classe política, Larraín apresenta um cenário incômodo, no qual quase todos os agentes da nova democracia são, de algum modo, produtores e reprodutores dessa “democracia como produto” que pressupõe “borrar” o passado em nome da “reconciliação nacional”.

Em seu primeiro filme, *Que bom te ver viva*, Lúcia Murat faz uma pungente denúncia das práticas de tortura durante a ditadura, realizando essa denúncia por meio das mulheres que sofreram na pele a violência. Procurei apresentar que através dessa proposta de roteiro centrado na experiência feminina diante da repressão política, a cineasta patrocina uma reconstrução importante da narrativa dos resistentes à ditadura militar, pois ela faz um giro no papel das militantes mulheres naquele contexto, retirando-as de um papel coadjuvante a que normalmente estão elencadas e colocando-as em primeiro plano. Assim, me pareceu que um outro elemento significativo que Lúcia Murat aborda com seu filme dizia respeito a contribuição que ele oferece para as discussões acerca da importância da influência do feminismo no ativismo dessas mulheres que pegaram em armas para enfrentar a ditadura. Com tal proposta, a cineasta proporcionou às mulheres um espaço não só de reelaboração da dor e do sofrimento, mas de ressignificação de seu papel no contexto da resistência ao regime autoritário.

Em *Quase dois irmãos*, a cineasta brasileira abordou outros temas importantes para as discussões sobre a construção da memória referente àquele período e suas conexões com os desafios políticos do presente. O tema central do filme é a dificuldade de diálogo entre os mundos da classe média e dos pobres no Brasil, que já se apresentava como uma realidade durante a ditadura e que na redemocratização esse fosso social seguiu existindo. A narrativa é eficiente ao elaborar uma tese que é bastante pouco debatida dentre os resistentes: o filme demonstra como o processo de guerrilha esteve restrito às camadas médias e altas da sociedade brasileira, tendo uma restrita inserção nas camadas populares. A história dos “quase dois irmãos” denuncia a reprodução social dos processos de desigualdade e de geração da violência ao longo do tempo que impregnaria mesmo os meios mais progressistas da sociedade. Assim, ao confrontar um preso político com um assaltante comum, a cineasta aponta como os militantes da época compartilhavam de praticamente os valores morais de seus algozes e como eles estavam distanciados da visão de mundo dos mais pobres.

Em *Uma longa viagem*, Lúcia Murat articula um discurso sobre os processos de limitação de escolhas que a situação autoritária impunha sobre os jovens nos anos 1960 e

1970. Naquele contexto, restava aos jovens de classe média ou a integração ou a alienação do mundo através das drogas ou do engajamento político. Acredito que o principal elemento de debate e fricção com os discursos de memória dominantes que a cineasta realiza no filme diz respeito a uma tentativa de reabilitação histórica dos que “desbundaram” através do uso de psicotrópicos. Ao retratar a história de seu irmão mais jovem, a cineasta faz um resgate importante dessa “opção” pelas drogas também como uma possível estratégia de resistência ao autoritarismo, ainda que, para os militantes da época, isso pudesse significar uma espécie de acomodação ou acovardamento.

Em *A memória que me contam*, Lúcia Murat mobiliza alguns elementos que ela já havia abordado em outros filmes, na tentativa de estabelecer um ponto de discussão entre os projetos políticos e sonhos utópicos de sua geração com as demandas e os pontos de vista da nova geração. Em primeiro lugar, o tema da construção política do mito através da projeção romanceada da história de vida protagonista durante o período da resistência frente a situação dos demais personagens na atualidade. Desse modo, a cineasta permite realizar uma revisão sobre a atuação dos militantes de oposição ao regime ditatorial sob o prisma de um olhar crítico. Por meio dessa estratégia narrativa, Lúcia Murat pode apresentar outro elemento importante de fricção entre as posições “revolucionárias” dos antigos militantes de esquerda e as demandas atuais dos setores progressistas relacionadas a demandas de reconhecimento identitário. Através da discussão do tema da diversidade de sexualidade, a cineasta constrói uma plataforma que questiona os limites da liberação sexual vivenciada nos anos 1960 e 1970.

Outro aspecto relevante apresentado em *A memória que me contam* que atua em contraposição com os discursos de memória construídos no âmbito da esquerda política é o tema da resistência armada em nome da democracia, visto que se tornou um discurso público corrente dizer que os guerrilheiros enfrentavam a ditadura em nome da democracia. Entretanto, conforme Lúcia Murat apresentou no filme, a maioria deles buscava a construção de uma revolução socialista. É a partir da discussão sobre a prisão de um militante italiano revolucionário dos anos 1970 que Lúcia Murat aproveita para abordar esse tema e discutir até que ponto o discurso contemporâneo sobre a luta pela democracia tem relação com as verdadeiras intenções finais desses militantes naquele momento. Desse modo, a cineasta realiza uma revisão ideológica importante sobre a resistência armada e sobre sua própria atuação militante. Entretanto, a cineasta deixa claro

na narrativa fílmica que a existência das guerrilhas respondia essencialmente ao cerceamento das liberdades democráticas ocasionadas pela situação ditatorial.

Convém salientar que, embora tenham realizado intervenções bastante drásticas que confrontam os discursos de memória da esquerda, ambos os cineastas, conforme tentei demonstrar, procuram situar-se ideologicamente no interior desse campo político. Isso se torna evidente em seus filmes a partir do sentido condenatório dos golpes de Estado e de todas as ações autoritárias, particularmente aquelas relacionadas à violação dos direitos humanos, que seus filmes apresentam.

Para finalizar esse momento de revista das filmografias, cabe ainda observar como as narrativas cinematográficas permitem verificar uma importante diferença de abordagem sobre as ditaduras entre as produções brasileiras e chilenas e mesmo entre os filmes de Lúcia Murat e de Pablo Larraín. No caso brasileiro, a maior parte dos filmes aborda temas relacionados à luta armada, enquanto os chilenos em sua esmagadora maioria não retratam os grupos armados que lutaram contra a ditadura de Pinochet. Quando a oposição é retratada no Chile, é do ponto de vista da oposição política e das manifestações populares de rua. No Brasil, a chamada “oposição consentida” quase se encontra fora das narrativas. A própria cineasta Lúcia Murat comenta sobre isso ao comparar a situação argentina:

Acabo de chegar de Mar del Plata, onde o público – de argentinos – elegeu o filme [*A memória que me contam*] o melhor da competição. Foi muito emocionante participar dos debates que se seguiram à projeção porque eles disseram justamente o contrário: que até hoje eles não tinham conseguido fazer um filme com uma visão crítica da guerrilha porque eles tinham medo de ser colocados do ponto de vista dos torturadores. Acho a história da ditadura argentina muito mais traumática do que a nossa experiência. Mesmo que individualmente não haja diferença entre ser torturada aqui e lá, os nossos países sofreram a ditadura de maneira diferente e inevitavelmente é diferente a nossa capacidade de nos reintegrarmos e de olharmos o passado. Pelo bem e pelo mal. Talvez tenha sido mais fácil, para mim, olhar criticamente o passado pensando no presente. Mas, por outro lado, os arquivos argentinos estão abertos. Os nossos não. Eles levaram pelo menos alguns de seus torturadores ao julgamento. Os nossos nunca foram julgados. Acho ótimo

que outras gerações estejam fazendo e continuem contando essas histórias para que continuemos pensando o futuro.²⁷⁴

Embora a comparação seja realizada com a Argentina, a declaração pareceu-me adequada não só para pensar a situação chilena em plano comparativo, mas principalmente para identificar o seguinte aspecto: por mais que os cineastas realizem intervenções críticas, eles não ultrapassam certo limite da conveniência política, o que nos permite interpretar que eles, apesar de apontarem questões críticas em diversos pontos, estão em maior ou menor grau comprometidos com os acordos que sustentaram a transição para a democracia.

Finalmente, ao descentrarem muitos elementos narrativos dos discursos de memória oficiais como pretendi demonstrar, as obras cinematográficas aqui estudadas organizam uma plataforma de avaliação crítica sobre as experiências do passado e, com isso, abrem espaço para o desenvolvimento do potencial político transformador que o cinema pode engendrar, tal como defende Jacques Rancière em *O espectador emancipado*.²⁷⁵

Fantasmagorias correspondem à aparição de “imagens-fantasmas”, sendo representações da realidade sempre falhas e inconclusivas. Assim, conformam todo um conjunto imagético produzido pelas sociedades, com o intuito de ressignificar a si mesmas.²⁷⁶ São as imagens em sombra que se projetavam nas paredes da caverna de Platão, por exemplo. Na alegoria construída pelo filósofo grego, os seres humanos estavam acorrentados ao fundo da caverna apenas enxergando sombras e imaginando ser essas projeções a realidade. Na atualidade, o mar de imagens a que estamos submetidos pode nos dar a impressão de ver apenas sombras. Entretanto, temos ferramentas que nos permitem enfrentar a esse conjunto imagético com maior possibilidade de imaginar como esse conjunto de projeções ajuda a instituir os acontecimentos e sua interpretação.

Pensando nesse universo de imagens que estão distribuídas pelos mais diversos suportes em relação às obras cinematográficas analisadas nesta pesquisa, podemos afirmar que os filmes de Lúcia Murat e Pablo Larraín contribuem para trazer a luz uma miríade significativa de discussões acerca do processo vivo de construção das memórias

²⁷⁴ “Entrevista com a diretora Lúcia Murat”. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

²⁷⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica [1ª versão]. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-197.

traumáticas das ditaduras no Brasil e no Chile. Por isso, constituem fantasmagorias de um tempo insepulto que reclama, tal como fazia Antígona, o direito a reelaborar seus traumas a partir da garantia merecida da honra de seus mortos.²⁷⁷

²⁷⁷ SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

8. REFERÊNCIAS

- ARCAYA, Óscar Godoy. La transición chilena a la democracia: pactada. *Estudios Públicos*, Santiago do Chile, n. 74, p. 79-106, jun. 1999.
- ARENDET, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARTIÈRES, Philippe. Monumentos de papel: a propósito de novos usos sociais dos arquivos. In: SALOMON, Marlon (org.). *O saber dos arquivos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2011. p. 107-108.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago do Chile: Editorial Cuarto Próprio, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. *História comparada*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BENITEZ, Hermes H. La muerte del presidente Allende: 30 años despues. *Filosofia, política y economía en el laberinto*, Santiago do Chile, n. 13, p. 35-39, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica [1ª versão]. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-197.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Editorial Alianza, 2012.
- BONGERS, Wolfgang. La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín. *Contra Corriente*, Santiago do Chile, v. 12, n. 1, p. 191-212, outono de 2014.
- BOSSAY, Claudia. El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomias en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia. *Comunicación y Medios*, Santiago, n. 29, p. 106-118, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-193.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa na historiografia*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BUTCHER, P. Cidade de Deus, Cidade dos Homens e a nova relação entre cinema e TV no Brasil. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria. *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao começo do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2009. p. 20-40.
- CARDENAS, Camila. “Mi alegría es distinta a la tuya”: No La Película y las transformaciones del signo histórico. Disponível em

<file:///C:/Users/M%C3%A1rcio/Downloads/Mi_alegria_es_distinta_a_la_tuya__No_La_Pelicula_y_las_transformaciones_del_signo_historico.-libre%20(1).pdf>. Acesso em: 17 fev. 2015.

CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar Editores, 2007.

CINECHILE. *Enciclopedia del cine chileno*. Disponível em: <<http://cinechile.cl/>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 25, p. 83-106, nov. 2005.

COLLIER, Simon; SATER, William. *História de Chile (1808-1994)*. Madri: Cambridge UP, 1999.

CORRO, Pablo. *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo*. Santiago do Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Contra a corrente: ensaios sobre democracia e socialismo*. São Paulo: Cortez, 2008.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

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

DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Bóris. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*: São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. *A misteriosa chama da Rainha Loana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ERNST, Wolfgang. The archive as metaphor. *Open*, Roterdã, n. 7, p. 46-53, 2004.

ESTÉVEZ, Antonella. *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago do Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005.

ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Aurora*, São Paulo, n. 5, p. 120-130, 2009.

FARKAS, Solange de Oliveira. Joseph Beuys: *A revolução somos nós: 2010-2011*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. 2.ed. Tradução de Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Editorial Presença Ltda, 1985.

- FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. *Revolução e democracia: 1964...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (orgs.). *História: novos objetos, novos problemas, novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FORNAZARI, Fábio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo à produção de cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. *Revista de Administração Pública (RAP)*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 647-677, jul./ago. 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura/música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FRIEDMAN, Thomas L. *O mundo é plano: uma breve história do Século XXI*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- GARCIA, Marco Aurélio. O gênero da militância: notas sobre a possibilidade de uma outra história da ação política. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 8/9, p. 319-342, 1997.
- GARRETON, Manuel Antonio. *Las políticas culturales em los gobiernos democráticos en Chile*. Disponível em: http://www.manuelantoniogarretton.cl/documentos/politicas28_07.pdf. Acesso em: 20 fev. 2015.
- GARRETÓN, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. Santiago do Chile: FLACSO, 1983.
- GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Campinas, 2005. 357f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GETTINO, Octavio. *Cine latinoamericano: producción y mercados em la primera década del siglo XXI*. Buenos Aires: DAC Editorial, 2012.
- GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 78, p. 113-128, jul. 2007.
- HARTOG, François. O tempo desorientado: tempo e história. “Como escrever a história da França?” *Anos 90*, Porto Alegre, n. 7, p. 8, jul. 1997.

- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 192.
- HUNEEUS, Carlos. *El régimen de Pinochet*. Santiago do Chile: Editorial Sudamericana, 1997. p. 378-395.
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ILLANES, Maria Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo: Chile 1900-2000*. Santiago: Planeta, 2002.
- KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 1970. In: *Cultura e contracultura*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2005. p. 31-39.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.
- KORNIS, Mônica de Almeida. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, São Paulo, n. 36, p. 173-196, 2011.
- KORNIS, Mônica de Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos Dourados e a retomada da democracia. In: ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica de Almeida. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- KORNIS, Mônica de Almeida. Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, 2003.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória: memória*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- LINZ, Juan; STEPAN, Alfred. *A transição e consolidação da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

- LYRA, Bernadette. A emergência dos gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 141-159, jan./jun. 2007.
- MANSUR, Valentina Riveri. *Industria cinematográfica en Chile: caracterización y perspectivas*. Santiago do Chile, 2008. 258f (Tese de Doutorado) – Universidad de Chile.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- MATUS, Alejandra. *El libro negro de la justicia chilena*. Santiago: Planeta, 1999.
- MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Thalita. Que bom te ver viva: memória das mulheres. *O Olho da História*, Salvador, n. 14, jun. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/angela.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- Memória chilena – Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/>
- MENESES, Freddy Vilches. Memória del trauma en el cine chileno contemporáneo. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Dever, v. 8, p. 45-62, outono de 2010.
- MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones Sur*, Santiago, n. 25, p. 25-33, 1994.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada; depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7, dez. 1993.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1992. p. 1010.
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 7.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: memória, política e representação. *Significação*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 189-203, 2009.
- PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história, poder. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3-15, p. 3, 1989.
- PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína Gomes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- RAMÓN, Armando. *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros dias*. Buenos Aires: Biblos, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.
- RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- RICHARD, Nelly. Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Disponível em: <<http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>>. Acesso em: 17 fev. 2015.
- ROCHA, Ava. *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: MALBA – Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.
- ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX (Brasil e América Latina)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RODRIGUES SOUZA, Maria Luiza. Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: *Batismo de Sangue* como filme-arquivo. *Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 6, p. 78-92, 2009.
- RODRIGUES SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 50-60, jan./jun. de 2008.
- ROSENSTONE, Robert A. *Cine y visualidade: historización de la imagen contemporánea*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Madri: Ariel, 1997.
- SANTOS, Márcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. Brasília, 2009. 199f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2013.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, ano 8, n. 9, p. 37-40, 2003.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da história. *Revista História*, São Paulo, n. 22, p. 176-178, 2003.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

SORLIN, Pierre. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

TAL, Tzvi. Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* [Online]. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/62884#text>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

UROSZKIE, Andrew V. Um labirinto no tempo e no espaço: “Dédale” de Coulibeuf e a arquitetura da imagem em movimento. In: FIDELIS, Gaudêncio. *Dédale*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia: Problemas e Práticas*, n. 48, p. 117-123, 2005.

WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. *The American Historical Review*, Chicago, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.

WIESEL, Elie. The trivialization of the Holocaust: semi-fact and semi-fiction. In: *From the Kingdom of Memory*. Nova York: Schocken Books, 1990.

9. FILMOGRAFIA

A memória que me contam. Direção: Lúcia Murat. Produção: Adrian Solar, Felicitas Raffo Julia Solomonoff e Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tatiana Salem Levy. Brasil, 2012. DVD (97 min.).

No. Direção: Pablo Larraín. Produção: Juan de Dios Larraín e Daniel Dreifuss. Roteiro: Pedro Peirano. Chile, 2012. DVD (110 min.).

Quase dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Ailton Branco e Branca Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Luis Paulo Lins. Brasil, 2005. DVD (102 min.).

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

Post mortem. Direção: Pablo Larraín. Produção: Juan de los Dios Larraín. Roteiro: Pablo Larraín e Mateo Iribarren. Chile, 2010. DVD (98 min.).

Tony Manero. Direção: Pablo Larraín. Produção: Juan de los Dios Larraín. Roteiro: Pablo Larraín, Mateo Iribarren e Alfredo Castro. Chile, 2008. DVD (92 min.).

Uma longa viagem. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Brasil, 2011, DVD (95 min.).

10.ANEXOS



Figura 1: cartaz de divulgação do filme *Que bom te ver viva*



Figura 1: Depoimento de ex-militante em *Que bom te ver viva*



Figura 2: Atriz Irene Ravache em *Que bom te ver viva*

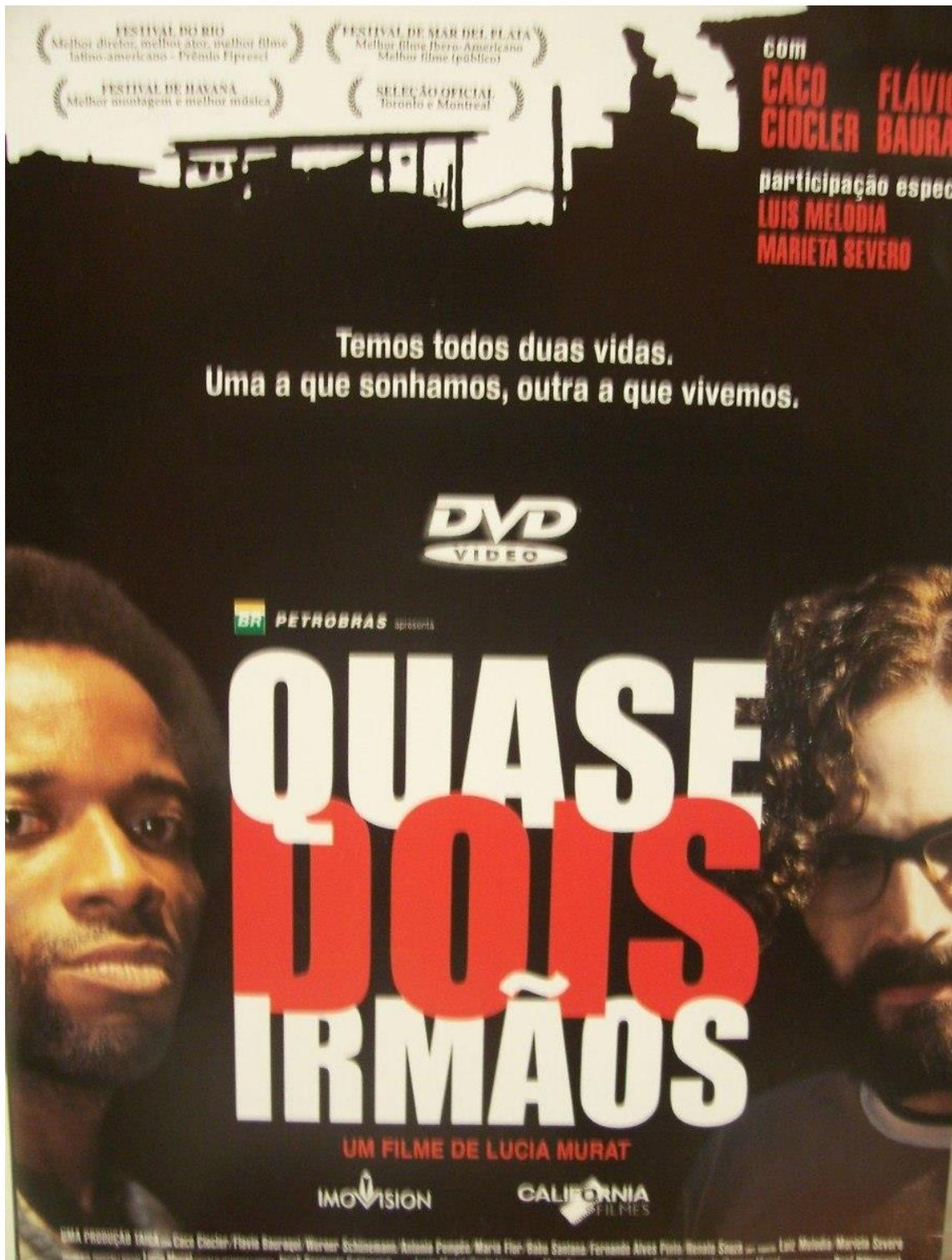


Figura 4: Cartaz de divulgação do filme *Quase dois irmãos*



Figura 5: Roda de samba na prisão em *Quase dois irmãos*

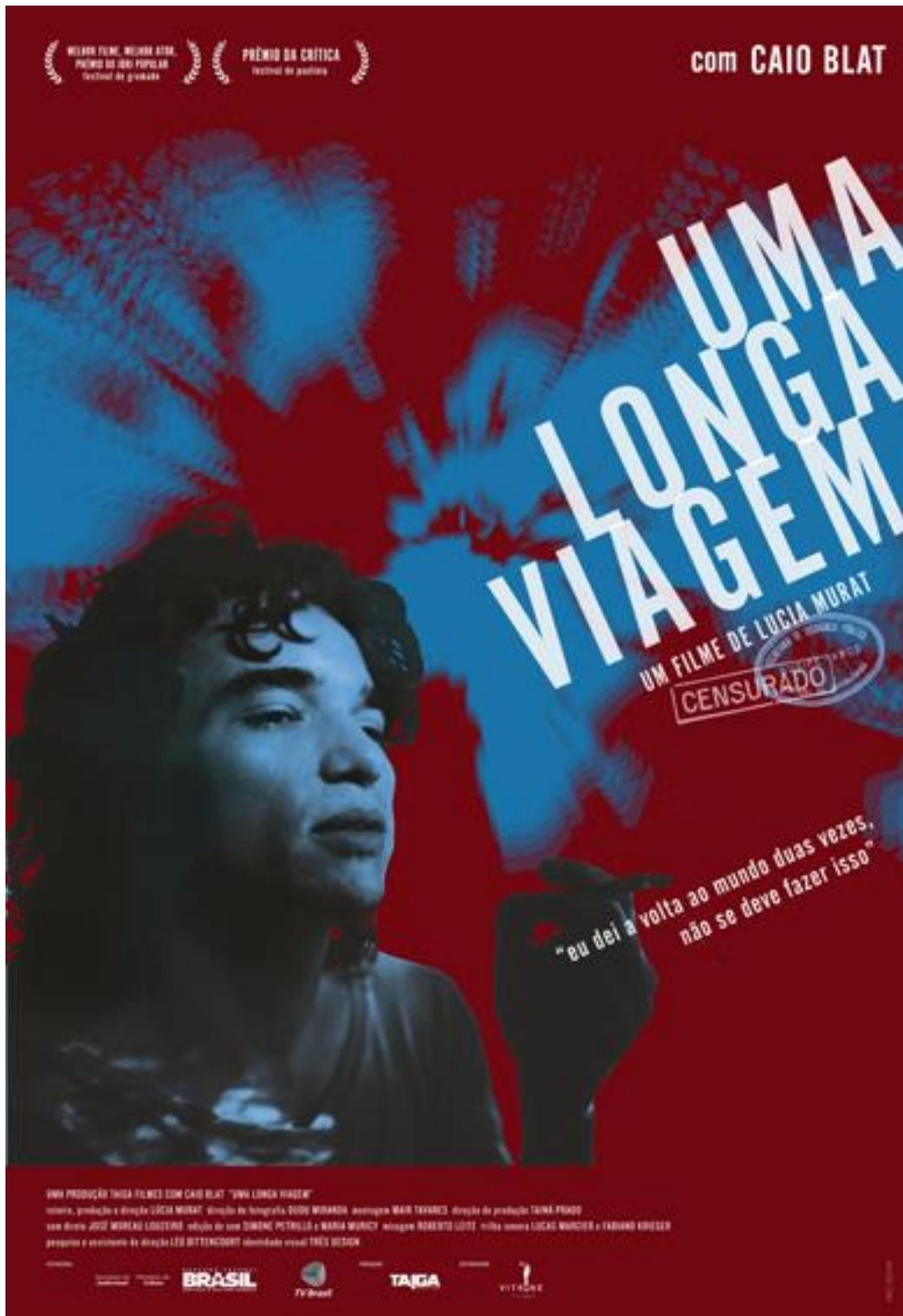


Figura 6: cartaz de divulgação do filme *Uma longa viagem*



Figura 7: Lúcia Murat entrevista o irmão em *Uma longa viagem*



Figura 8: Projeções de fundo das cartas de Heitor interpretadas por Caio Blat



Figura 9: Cartaz de divulgação de *A memória que me contam*



Figura 10: Irene Ravache em *A memória que me contam*



Figura 11: Personagem Ana (Simone Spoladore) em *A memória que me contam*



Figura 12: Relação homossexual retratada em *A memória que me contam*

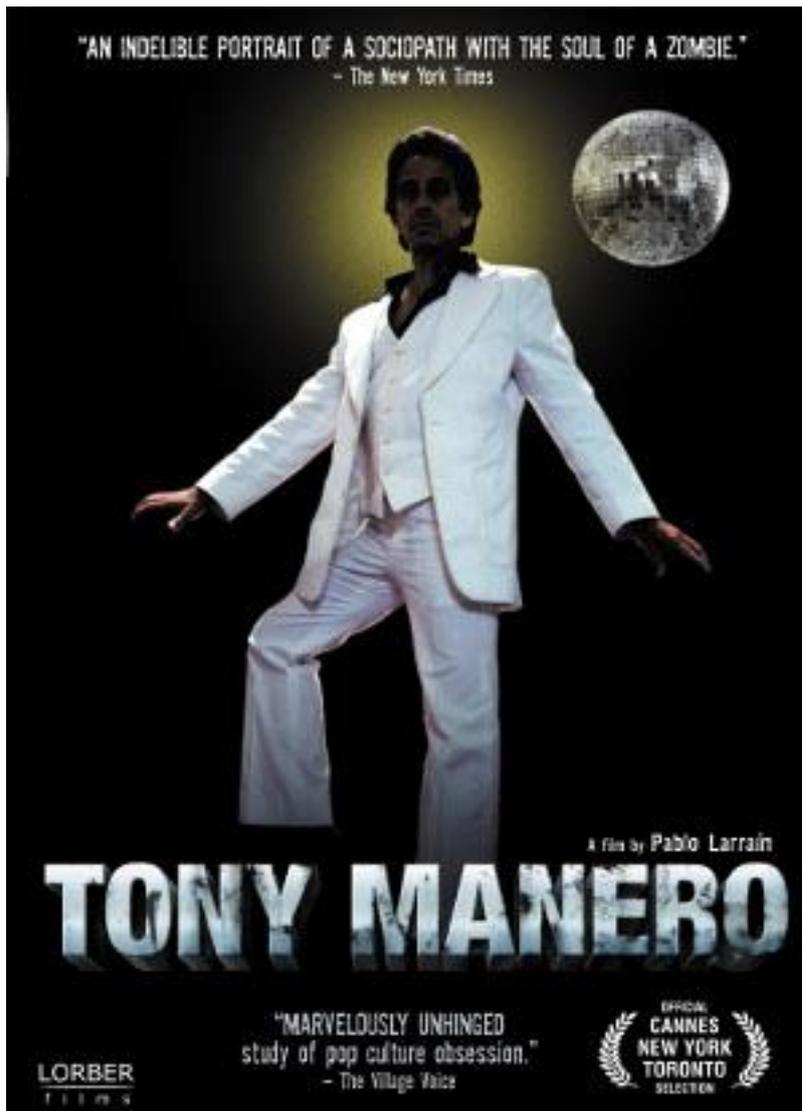


Figura 13: cartaz de divulgação de *Tony Manero*



Figura 14: bar da periferia de Santiago onde vive o protagonista de *Tony Manero*



Figura 15: cenário de televisão retratado em *Tony Manero*



Figura 16: cartaz de divulgação de *Post Mortem*



Figura 17: câmera abaixo de tanque de guerra em *Post Mortem*



Figura 18: recriação da autópsia de Salvador Allende em *Post Mortem*



Figura 19: Mario Cornejo (Alfredo Castro) alheio em meio aos corpos em *Post Mortem*

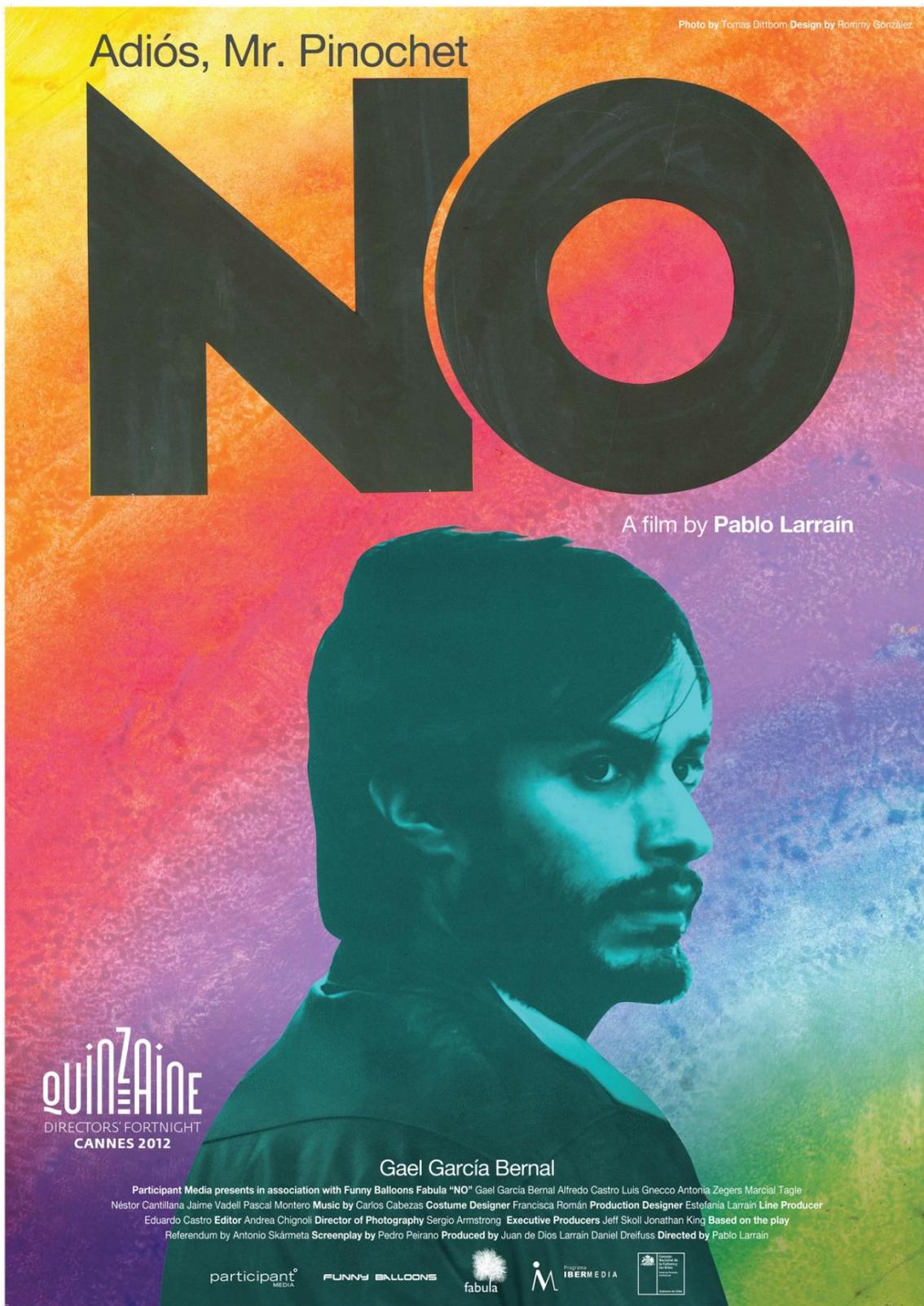


Figura 20: Cartaz de divulgação do filme *NO*



Figura 21: René Saavedra (Gael García Bernal) andando de skate pelas ruas de Santiago em *NO*