

RENATO LOPES PESSANHA

As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos
argentino e chileno

Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em História, do Programa de
Pós- Graduação em História – PPGH, da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Área de concentração: Cultura, Poder e Representações

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Icléia Thiesen

Rio de Janeiro

2018

Renato Lopes Pessanha

As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno

Aprovado em ____/____/____.

Avaliado por:

Prof^ª. Dr^ª. Icléia Thiesen (Orientadora/UNIRIO)

Prof. Dr. Vanderlei Vazelesk Ribeiro (UNIRIO)

Prof^ª. Dr^ª. Alejandra Estevez (UFF/Volta Redonda)

Dados catalográficos

Dedicatória

*Ao tempo, que me permite fazer tudo quanto é possível,
entre o segundo infinito e as horas efêmeras*

Agradecimentos

Escrever os agradecimentos de um trabalho é quase tão difícil quanto formatá-lo dentro das normas da ABNT. Mesmo porque não há como fazer um trabalho tão extenso e aprofundado, como se exige de uma dissertação de mestrado, sem a ajuda de alguns muitos anjos da guarda que às vezes, mesmo sem saber, colaboram para que o trabalho seja realizado com sucesso. É por causa dessas pessoas, estejam elas no plano material ou em outros planos, que algumas folhas de papel, ou em alguns bytes, são insuficientes para expressar toda essa gratidão. E justamente por serem muitas essas pessoas, incorre-se no risco de esquecer de alguém. Caso isso ocorra aqui, desde já, peço mil desculpas.

Quero começar agradecendo ao Grande Carpinteiro do Universo, também conhecido por Deus, YHWH, Grande Consciência Cósmica, entre outras denominações. Obrigado pela luz de cada manhã, pelos verdejantes campos, pela terra onde caminhamos, pela água que nos purifica e nos sacia. Obrigado por cada crepúsculo e por cada oportunidade de contemplar o infinito espaço estrelado, que me inspira a buscar essa mesma imensidão no meu eu mais profundo. Obrigado pelo discernimento que me permite tocar a luz e as trevas que habitam dentro de mim, por viver essa dualidade. Cada um sabe o que faz com seu livre arbítrio, eu agradeço a oportunidade de entender as consciências e inconsciências do meu próprio livre-arbítrio.

Quero agradecer a minha mãe, Maria Aparecida Lopes da Cruz, pelo amor, pelo carinho, pela paciência, pela atenção e por todos os incentivos ao longo dessa jornada que já dura, pelo menos, sete anos, contando desde a graduação até o fim desse, espero eu, bem sucedido mestrado. Sei que foram muitas tensões nesses últimos dois anos e tem horas que parece que nem todo apoio do mundo é suficiente, mas agradeço seu amor e paciência nessas horas, até mesmo nos momentos em que eu estive mais distante, e por procurar respeitar esses momentos. Mãe, muito obrigado, por tudo.

Agradeço a minha irmã Renata Pessanha e ao meu cunhado Leonardo Santa Clara, pelo apoio, pela acolhida nas vezes que eu precisei ir a São Paulo. E por terem me dado um dos presentes mais especiais da minha vida, meu sobrinho, Pedrinho.

Agradeço a minha orientadora, professora Doutora Icléia Thiesen, muito obrigado por tudo. Pelos conhecimentos compartilhados, pela paciência, pelo respeito e por ter estabelecido comigo essa relação de confiança mútua. Um período curto e intenso (que agora vai se

estender pelo doutorado), mas onde eu desenvolvi pela senhora um respeito e um apreço imensos. Espero que este trabalho esteja à altura de tão preciosa ajuda. Muito obrigado.

Quero manifestar meus mais sinceros agradecimentos e respeito aos professores doutores que fazem parte da presente banca: professora doutora Alejandra Estevez (UFF/Volta Redonda), professora doutora Lucia Grinberg (UNIRIO), que infelizmente não pode estar presente na defesa, mas cujas observações e correções foram de muita valia e incorporadas ao presente trabalho, espero que estejam a altura de tão importante colaboração, e ao professor doutor Vanderlei Vazelesk (UNIRIO), que assumiu a banca nas últimas semanas e desde o início sempre foi muito solícito ao nosso pedido.

Aproveito esse espaço para agradecer a um grande amigo e inspiração desde sempre, professor Marcelo Rollo, que foi meu professor de História do fim do ensino fundamental até o ensino médio e é sem dúvida alguma um dos motivos de eu ter escolhido a História como ofício e como forma de viver. Afinal sabemos que a História não é só uma profissão, é um modo de vida. Muito obrigado mestre e amigo.

Dentre as muitas pessoas que nos ajudam, de forma consciente e inconsciente, não posso deixar de agradecer os meus amigos do grupo Dyonisius: Adílio Jorge Marques, Melissa Boechat, Miguel Dattoli e Otávio Silva. Obrigado pelas conversas, palestras, trocas de conhecimentos, risadas, charutadas. Obrigado por me ajudarem a contemplar um universo cada vez maior de conhecimentos, e por todos os momentos de distração onde eu recarregava as minhas energias com tão boas vibrações. Saibam que cada um de vocês me acrescenta demais, em todas as oportunidades possíveis. Muito obrigado pela amizade, pelo carinho e pelo respeito. Agradeço imensamente também aos amigos Luiz Vieira, pelos livros, pelos rocks ali da Lapa e pelos conhecimentos compartilhados. Ao meu amigo e irmão de Ordem, Lincoln Mansur, também historiador, também lutando muito, e que me deu um dos livros mais legais que eu tenho.

Quero expressar minha gratidão aos Grandes Mestres Cósmicos e Ancestrais, aos quais me sinto ligado por profundas questões de ordem espiritual: Yeshua (ou Jesus, como preferirem), Maria Madalena, São João, o Evangelista, Louis-Claude de Saint-Martin e Papus (Dr. Gerard Encausse). Por volta de 2010, por intermédio do frater Adílio Jorge Marques, tive contato com o pensamento do filósofo desconhecido Louis-Claude de Saint-Martin e com o rosacrucianismo. Desse tempo em diante, salvo em um período de muita turbulência pessoal entre 2011 e 2013, posso dizer que o Martinismo (conjunto de práticas iniciáticas articuladas por Papus a partir dos ensinamentos de Saint Martin) e o rosacrucianismo, representaram uma guinada na minha vida. Desde então sinto o quanto cresci e continuo crescendo

espiritualmente. Todos os nomes que elenquei nesse parágrafo representam diversas faces desse crescimento alquímico e espiritual, onde eu, de um homem debilmente materialista, passei a abraçar e a tentar viver as doutrinas esotéricas e cósmicas nas suas mais variadas manifestações. Hoje sei que fé e conhecimento, mais do que dicotomias, tem muito a dialogar uma com a outra. Por tudo o que tenho aprendido, meus mais sinceros e humildes agradecimentos aos Mestres Ancestrais.

Minha história com o cinema estreitou-se no ano de 2007, quando passei a frequentar os cursos da ONG “Luz, Câmera, Ação e Esperança na Vida”, localizada em Costa Barros. Apesar de não pertencer a região, cheguei lá por intermédio do meu grande amigo Vinicius Passos, a quem também dedico meu agradecimento e minha saudade. Fui acolhido por Jocemir Ferreira, a quem agradeço *in memoriam* com muita saudade e memória, coordenador e idealizador da ONG e que posteriormente tornou-se um grande amigo. Mais do que a oportunidade do ensino, Jocemir me possibilitou, além dos cursos, trabalhar como assistente de direção no seu curta metragem “Fábrica de Esperança”. Lá eu conheci grandes pessoas, como os colegas Thiago Carvalho, Renan Schuindt e a professora e grande colega Nina Tedesco. A todos vocês, meu mais sinceros agradecimentos e carinho.

Quero agradecer a inúmeros amigos e amigas de jornada, que me acompanham igualmente desde a UERJ: Carlos Cesar, Renan Siqueira, Mônica Souto, Nathalia Rodrigues, Fabiana Favas, Edson Leonel, professora Beatriz Vieira, a quem eu tenho na mais alta estima e carinho por tudo o que fez por mim, dentro e fora da UERJ. Quero, sem desmerecer ninguém, fazer um agradecimento especial ao amigo Carlos Cesar. Quando eu nem sabia por onde começar um projeto de mestrado, Carlos que já cursava um mestrado na UFRJ e estava preparando sua qualificação, dedicou preciosos minutos para conversar comigo, sobre como se montar um projeto, o que era recomendável, o que não era, a pertinência da minha proposta. Carlos, meu amigo, sei que os períodos têm sido de muitas turbulências, para todos nós, mas foi graças a sua boa vontade e companheirismo que eu encontrei a segurança e o incentivo necessário para dar esse passo tão importante. Muito obrigado, meu amigo.

Ingressar no Mestrado em História da UNIRIO me proporcionou uma felicidade imensa chamada reencontro. Logo no primeiro dia de aula tive a oportunidade de reencontrar minha ex-professora do Ensino Fundamental II, Elisangela Goulart, alguém que tanto me apoiou me deu e me inspirou. Reencontrá-la no primeiro dia de aula e saber que seríamos colegas de turma me preencheu com uma alegria muito grande. E ainda ganhamos um grande parceiro e amigo em comum, Ronald Lopes, aluno também do mestrado e uma companhia inestimável. Muito obrigado pela amizade e apoio de ambos.

Não tem como fazer um trabalho minimamente razoável sem algumas xerox e impressões. Por isso quero expressar meu profundo agradecimento a Denílson e sua equipe da xerox do nono andar da UERJ, bloco F. Obrigado pelo bom atendimento, pelo cuidado, pelo carinho, pelas conversas, pelo incentivo e pelos materiais disponibilizados. Pode parecer uma coisa muito simples, até impessoal demais, chegar, tirar uma xerox, fazer uma impressão. Mas, Denílson e sua equipe, mais do que um bom trabalho, dão acolhida, muito axé e um carinho inestimável para quem vive nessa correria. A todos vocês, meu mais sincero muito obrigado e gratidão. E agora, no doutorado, a jornada continua.

A minha transição da graduação para o mestrado coincide com uma guinada na minha vida profissional. Foi um raro momento onde meu trabalho e minha trajetória acadêmica coincidiram. Esse foi o momento onde trabalhei na MPC/ICEM, atuando nos projetos “*Cinema Pela Verdade*”, “*Circuito Universitário de Cinema*” e “*Mostra de Cinema e Direitos Humanos*”. Meu período no MPC/ICEM me abriu diversas oportunidades, conheci muita gente, vivi com intensidade o cinema e a História, conhecendo diretores que lidam com essa relação, personagens, gente que sempre tinha algo muito importante a dizer. Conheci outros estados, estreitei meu contato com outras culturas. Quero agradecer a todos que estiveram presentes nessa jornada: Anderson Flávio, Tati Maciel, Maria Clara, Marcela Neumayer, Fernanda Lucia, Jan Janet Rockenbach, Ricardo Favilla, Raquel Barreto. Foi um prazer imenso labutar com todos vocês e com os agentes mobilizadores e produtores do Brasil inteiro (menos aqueles que atrasavam na entrega do material e mandavam foto sem legenda).

Tecnologia é uma coisa estranha. Uma hora está funcionando às mil maravilhas, em outra ela te deixa na mão sem recurso nenhum. Comigo não foi diferente. Meu computador nesse meio tempo teve dois problemas sérios, justo numa época onde eu estava ruim de dinheiro. Nesse momento contei com a ajuda de um colega de trabalho, Gilvan Almeida. De forma muito atenciosa e cuidadosa, consertou meu computador nesses dois momentos, praticamente me cobrou um valor simbólico e sempre estava disposto a me dar um suporte. Gil, muito obrigado pela ajuda iluminada nesses momentos de tensão.

Tem aquelas pessoas que mesmo longe, ou não muito perto, dão aquele incentivo precioso e você tem a certeza que torcem por você. Isso as torna de certa forma, mais próximas. Quero agradecer ao Professor Fernando Gralha, que me possibilitou a publicação do meu primeiro artigo científico na *Gnarus – Revista de História*, onde hoje faço parte do corpo editorial, com muito orgulho. Aos colegas das Universidades Integradas Simonsen que foram se agregando pelo caminho: Cindye Esquivel, obrigado pelos convites para eventos na Simonsen e pela parceria que se estende desde o “*Cinema Pela Verdade*”. Danielle Guedes,

obrigado pelas risadas, brincadeiras, trocas de “conteúdos clandestinos” (os populares PDF’s), ao amigo e cineasta Edi Júnior, lá de Catolé do Rocha/PB, com quem sempre troquei altas impressões e muito conhecimento sobre cinema e História. Quero também expressar um carinhoso agradecimento a parceira de todas as horas, mesmo a distância, Yasmin Pontual Patriota, a cidadã Kane de Alagoas.

Ainda nos “*distantes, porém sempre perto*”, quero agradecer ao casal de amigos Túlio Henrique e Neide Barros, de Goiânia/GO. Túlio que fez mestrado na mesma época que eu, também trabalhando com cinema, fizemos quase uma especialização a distância, trocando impressões, conteúdos, PDF’s. Em 2015 precisei ir a Goiânia, para fazer um trabalho pelo “*Cinema pela Verdade*”. Túlio e Neide me acolheram maravilhosamente bem. Foi uma semana especial, altos passeios, churrascos, cerveja e muita conversa boa. Neide estava fazendo mestrado nessa época e me contou muito sobre a rotina de um pesquisador, das necessárias mudanças que ocorrem entre a elaboração do projeto e a sua escrita, o quanto isso era normal e que, ao contrário do que muitos podem pensar, não significa um fracasso. Foram dicas preciosas para quem ainda estava repleto de dúvidas sobre o que fazer após o fim da graduação, que ocorreria em julho daquele mesmo ano. Morro de saudades de ambos, mas sei que estão sempre pertos e solícitos. Obrigado, meus amigos.

Por último, mas não menos importante, quero agradecer os persas, etíopes, egípcios, árabes, latino-americanos pré-colombianos, enfim, todos que, um dia, inventaram de pegar uma plantinha avermelhada, torrar, moer, misturar com água quente e beber (com ou sem açúcar). Só sei que vocês são os seres mais iluminados desse mundo. Obrigado por criarem na Terra a bebida dos deuses: o café que nos move todos os dias.

Resumo

Os regimes militares que governaram tanto a Argentina quanto o Chile, entre os anos 1976-1983 e 1973-1990 respectivamente, inserem-se em um contexto de golpes civis-militares que instauraram estados de exceção nos países do cone sul. Frutos do anticomunismo, aversão aos movimentos sociais, polarização ideológica direita/esquerda. Esta dissertação tem como objetivo a análise comparada das diferentes representações da memória no cinema argentino e chileno. Partindo dos seus períodos de redemocratização (1983 no caso argentino e 1988 no caso chileno), até as investidas mais recentes, em um contexto de democracias consolidadas, busca-se traçar um perfil das diferentes abordagens da memória presentes na filmografia de ambos os países.

Abstract

The military regimes that governed both Argentina and Chile, between 1976-1983 and 1973-1990, respectively, are part of a context of civilian-military coups that have established states of exception in the southern cone countries. Fruits of anti-communism, aversion to social movements, right / left ideological polarization. This dissertation aims to compare the different representations of memory in Argentine and Chilean cinema. From the periods of redemocratization (1983 in the Argentine case and 1988 in the Chilean case), even the most recent ones in a context of consolidated democracies seek to outline the different approaches to memory present in the filmography of both countries.

Epígrafe

“O medo seca a boca, molha as mãos e mutila. O medo de saber nos condena à ignorância; o medo de fazer nos reduz à importância. A ditadura militar, medo de escutar, medo de dizer, nos converteu em surdos e mudos. Agora a democracia, que tem medo de recordar, nos adoece de amnésia; mas não se necessita ser Sigmund Freud para saber que não existe tapete que possa ocultar a sujeira da memória.”

Eduardo Galeano
(O Livro dos abraços, p.110)

Sumário

| | |
|---|-------|
| 1. Introdução | 1 |
| 2. Memória, História, esquecimento | 5 |
| 2.1. Memória: o problema do resgate | 7 |
| 2.2. Tempo e Memória: do testemunho à História | 19 |
| 2.3. Os lugares de memória: dos usos do passado ao papel dos afetos | 25 |
| 2.4. Testemunhos e esquecimentos: usos e abusos..... | 33 |
| 3. O Nuevo Cine Latinoamericano: do Terceiro Mundismo a redemocratização | 47 |
| 3.1. As premissas do <i>Nuevo Cine</i> Latinoamericano | 50 |
| 3.2. Abordagens político-estéticas do <i>Nuevo Cine</i> | 59 |
| 3.4. Arte e Indústria | 74 |
| 3.5.Redemocratização: o que há de novo..... | 79 |
| 4. As representações da memória no cinema latino-americano: os casos argentino e chileno | 83 |
| 4.1. Estado de Exceção, legalidade autoritária e as conjunturas da memória..... | 87 |
| 4.2. Os cinemas argentino e chileno no pós-ditadura | 98 |
| 4.2.1. <i>Tangos... e La Frontera: os condenados da terra</i> | 102 |
| 4.2.2. <i>O Segredo dos seus olhos e NO: um passado revisitado</i> | 119 |
| Conclusão | 13636 |
| Referências | 139 |

1. Introdução

Caso eu pudesse dar um subtítulo a esta introdução, escolheria um trecho da canção “*Apenas um rapaz latino-americano*” de Belchior, que diz mais ou menos assim “*não se preocupe com os horrores que lhe digo*”. Pois foi essa a conclusão à qual cheguei depois de dois anos estudando um pouco mais sobre as ditaduras do continente latino-americano. Entre projetos de poder, culturais e de memória, o horror parece ser um elemento fundante da nossa realidade. Se nos remetemos ao colonizador, fica evidente que foi da violência que se fundou a América Latina enquanto nação, enquanto ideologia e característica. Com isso não quero dizer que os povos pré-colombianos viviam o idílio do bom selvagem. Mas a nossa gramática muda quando aqui chega o europeu e promove uma mudança das forças internas. É paradigmática sua presença, bem como os horrores que chegam incessantemente depois disso.

Todavia contemplar esses horrores me vez enxergar uma beleza, ora bruta, ora sutil, do que pode ser uma resistência, encarniçada, calada, metafísica às vezes, mas que não deve ser desconsiderada.

Quando comecei a gestar esse projeto, no já agora distante janeiro de 2015, eu tinha a ideia de realizar um trabalho que ao mesmo tempo fosse algo capaz de acrescentar as discussões sobre memória, as discussões sobre a relação cinema e História e que também fosse a minha profissão de fé particular, na ciência histórica e nas mudanças que ocorrem no continente latino-americano no tocante as memórias de seu recente passado ditatorial. Mas como discutir esses assuntos e não pensar, até mesmo de forma constante, sobre as barbaridades nas quais todos esses elementos estão implicados? Mais do que nunca eu me vi fazendo aquele papel do historiador que quer lembrar aquilo que as sociedades preferem ou, por razões até mesmo justas, querem esquecer. Essa percepção adveio de uma aproximação com o meu tema de pesquisa, as memórias referentes aos passados ditatoriais. Foram muitos os momentos em que precisei me policiar, de forma muito sincera, para não fazer do ressentimento alheio a minha catarse, o meu desejo particular de justiça. Esse foi um momento onde entendi a necessidade do distanciamento teórico que todo pesquisador e candidato a cientista precisa ter. Borrar resultados e com isso não acrescentar nada a discussão é uma culpa que nenhum pesquisador deseja ou quer carregar.

Os horrores continuavam e continuam. Afinal todo trabalho de pesquisa que se preze nunca termina com o nosso ponto final. Ideias e conceitos são indomáveis O horror não deve ser naturalizado, evidentemente, mas, em algum momento, percebi que o “*não se assuste com*

esses horrores que lhe digo”, não implica na adoção de uma postura passiva. Ao contrário, ele evoca ação e reação diante dos horrores e das barbaridades. Uma ação planejada, organizada, metódica, mas que seja representativa, lírica e acessível. E nada melhor do que a História e o cinema para serem as vanguardas dessa resistência que não nos deixa assustar. E foi assim, no decorrer da pesquisa, que o propósito do meu trabalho teve novos significados agregados a ele.

O embate entre memória e História permeia o tecido das formulações historiográficas desde muito antes de suas respectivas conceituações. Ao longo de um vasto e extenso período, memória e História sempre encontraram seus pontos de intersecção e afastamento. Tal qual o movimento de sístole e diástole que faz o coração bombear o sangue e faz a vida pulsar, esses dois elementos guardam entre si uma relação igualmente importante no que tange às continuidades e rupturas no cerne da ciência histórica. Partindo de visões historiográficas consagradas e de problematizações recentes, que jogam novas luzes sobre os estudos da memória procurei, através da presente pesquisa, buscar trazer a público uma sistematização sobre o que significam as representações da memória presentes nas filmografias de dois países latino-americanos que passaram por recentes períodos de exceção, encarnadas em ditaduras civil-militares: Argentina e Chile.

O capítulo teórico que abre o presente trabalho, *“Memória, História, Esquecimento”*, traz como premissa a problematização da memória enquanto “resgate” de algo acabado e pronto, para um elemento que está em constante construção e que passa por profundas transformações sociais e também culturais por meio das relações de poder que permeiam o meio social. Seguindo a linha de uma análise histórica que passa a operar mais em descontinuidades do que em continuidades lineares, há o intuito também de compreender o processo teórico que entrelaça a memória e a História. Como memória e esquecimento podem ser dois lados de uma mesma moeda, encerro o capítulo com uma breve discussão teórica acerca dos sentidos e das funções racionais do esquecimento, que estão diretamente ligados aos usos e abusos da memória. Todo o arcabouço teórico apresentado nesse capítulo será retomado paulatinamente no decorrer do presente trabalho, principalmente no último capítulo, quando trataremos mais detidamente das representações da memória nos cinemas argentino e chileno. Por isso, longe de parecer redundante, o capítulo inicial de certa forma apresenta as premissas que irão nortear boa parte da presente pesquisa.

O segundo capítulo, intitulado *“O Nuevo Cine Latinoamericano: do Terceiro Mundismo à redemocratização”* marca um ponto importante na presente pesquisa, tendo em vista que procuro falar da tradição política e estética que norteia a produção cinematográfica

latino-americana. O grande *boom* do nosso cinema político, suas referências conceituais e suas representações mundo a fora em um período de intensa agitação política e intelectual: os anos 60 e 70. A relevância em se discutir no *Nuevo Cine Latinoamericano* repousa em um anseio em discutir projetos. Muito se fala sobre os projetos históricos que foram sendo implementados no continente ao longo dos anos, projetos de massacre, de exceção, de isolamento. Por outro lado, eu quis resistir, novamente, a esses horrores, e resolvi falar de projetos de resistência, assim entrou em cena uma ideia que acalento desde a graduação de discutir o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Embora não possa ser um projeto convencional, no sentido de homogeneidade e linearidade, mesmo em sua forma difusa, o *Nuevo Cine* representou para intelectuais, artistas e o próprio público, um importante momento da história local onde puderam se ver representados, onde foram convidados a tomar parte na reflexão sobre seus respectivos países, sua história. A médio e longo prazo o *Nuevo Cine* se tornaria uma referência a ser sempre citada quando se trata de cinema político e esteticamente arrojado. Também podemos ver o *Nuevo Cine* como um momento importante das nossas memórias, subjetividades e representações artísticas que serviriam de inspiração a outros artistas e pensadores.

Apresentados os prolegômenos, o terceiro e último capítulo adentra as discussões sobre as representações da memória no cinema latino-americano pós-ditadura, a partir dos casos argentino e chileno. Esse importante momento do trabalho promove um misto de discussões que se complementam a partir da contextualização histórica da construção social dos regimes autoritários no Cone Sul com as suas respectivas representações no campo cinematográfico. Mais do que simplesmente colocar os filmes como ilustradores dos comentários históricos, ressalto a importância de sua abordagem enquanto fontes históricas e elementos historiográficos, que também nos permitam apreendê-lo da perspectiva da problemática histórica. Não me interessava o estudo dos filmes somente através da perspectiva estética ou do seu limitado registro enquanto obra de arte de um tempo relativamente estreito. O que me interessa é procurar trazer a cena um análise do cinema onde o filme se mostra como “*razão poética*”, em contraposição a uma ideia de “*razão pura*”, onde o filme é caracterizado somente por sua vinculação, isenta de contradições, a algum modelo ideológico vigente ou hegemônico. O filme representa um modelo narrativo que joga luzes sobre aspectos que a história da ciência não é suscetível em mostrar. Longe de querer competir com a ciência histórica o filme torna-se fonte quando se propõe a criar representações que para serem entendidas, a partir de uma relação político-estética, necessitam dialogar com outros saberes, que não sejam só a linguagem cinematográfica e a História, como também as teorias de

comunicação, filosofia, psicologia, entre outros saberes. Os filmes contemplados para esta empreitada foram realizados em dois momentos distintos: filmes produzidos no imediato pós-redemocratização e filmes realizados em cenários onde democracias estáveis, a saber: no caso argentino – *Tangos: o exílio de Gardel*, de Fernando Solanas, 1985 e *O segredo dos seus olhos*, de Juan José Campanella, 2009 – e no caso chileno – *La Frontera*, de Ricardo Larraín, 1991 e *NO*, de Pablo Larraín, 2012

Expondo as ideias dessa forma transmito, e eu próprio fico com a sensação de que os horrores foram devidamente afastados, pois até aqui já se consumou o ato de resistência. Porém ainda faltam tecer algumas breves palavras.

Desde já eu quero fazer uma breve consideração a todos que irão ler esse trabalho (orientadora, banca, colegas e anônimos – a estes últimos, cite-os corretamente). Ele foi fruto de um intenso trabalho de pesquisa (por intenso leia-se muitas coisas para serem feitas em um espaço de tempo muito curto), então, devido a isso, me outorguei o direito de exercer minhas idiossincrasias, e de ser pouco convencional em meus aportes teóricos e metodológicos. Mas, nunca arbitrário e sempre consciente e justificador de minhas escolhas, que encontram respaldo em amplos materiais oriundos de sólidas tradições historiográficas. Novamente pegando emprestadas as palavras do grande cancionista popular brasileiro, Belchior, mas agora parafraseando-o: esse trabalho não tinha como ser correto, branco, muito limpo e muito leve. As palavras e as ideias ferem, primeiro quem as manuseia, depois quem se fia nelas. O que muitos terão a oportunidade de ler nas próximas páginas é o resultado dessas feridas. Ou eu as assumia, ou não conseguiria imprimir sentido a esse trabalho. Mas, voltando a esse mesmo cancionista, não se preocupem com esses horrores que eu lhes digo, a vida é diferente. Mas, o que me tranquiliza é que eu não fiz essa escolha sozinho. E que no atual cenário, todos nós, historiadores e historiadores, podemos ser o cantor ou a cantora, que morre à tarde, quem sabe as três, mas nem por isso deixar de faltar ao seu compromisso à noite, por culpa de quem quer que seja (mesmo que sejam “eles”, “aqueles de sempre”)¹. Fazer o que afinal, se somos latino-americanos?

¹ O trecho faz uma alusão aos versos da música “Apenas um rapaz latino-americano”, composição de Belchior: “Não me peça que eu lhe faça/ Uma canção como se deve/ Correta, branca, suave/Muito limpa, muito leve/Sons, palavras, são navalhas/E eu não posso cantar como convém/Sem querer ferir ninguém”.

1. Memória, História, esquecimento

“O historicismo contenta-se em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios”. – Walter Benjamin

“Recordis: do catalão, lembre-se.”

O caminhar da História humana se faz tanto a partir dos passos dados adiante, quanto daqueles dados para trás. Fisicamente o ser humano está limitado ao presente imediato. Mas, através de seus processos cognitivos converte-se em um ser multitemporal, alcançando passado e delineando suas possibilidades de futuro. A História, e, por conseguinte, a memória, estão nos calcanhares do ser humano, são a luz e a sombra que nos seguem e que nos projetam tanto para a frente quanto para trás. Assim é o ser humano em sua jornada, sempre buscando seu referencial solar, que o projeta em diversas direções, nos mais variados tempos.

Nesse caminhar, a História, seja ela ciência, sistematização ou preceito para a imaginação, cumpre um papel, que é quase ritualístico, educando e ao mesmo tempo apaziguando, não permitindo que nada seja insondável ou definitivo. Nas palavras de Fernando Catroga *“...o homem, ao narrar-se como história, apazigua os acontecimentos, inscrevendo-os em espaços e tempos que ordena por eixos de sentido”* (CATROGA, 2015, p.8). No cerne dessa necessidade está o ser humano, prenhe de signos e símbolos que demandam re-presentação, reapresentação, reconstruções. O passado se apresenta como uma das forças que ativam a mola propulsora para o futuro.

O ser humano tem a História e a memória no coração e na mente. Ser Funes, o memorioso do conto de Jorge Luís Borges², aflige ao ser humano, pela privação do presente e da experiência³. Também não o agrada ser o eterno cativo da memória, mesmo sabendo que o

²Funes, o memorioso (no original *Funes, el memorioso*), personagem criado pelo escritor argentino Jorge Luís Borges (1914-1986), presente no livro de contos *Ficções*. Funes era capaz de lembrar, de forma literal, de todas as informações possíveis com as quais já travou contato. Conseguia lembrar ao longo de um dia tudo o que viveu exatamente, no dia anterior, sendo assim impossibilitado de viver o presente. Era prodigioso em lembrar, porém, sem elevadas capacidades intelectuais, muito pouco fazia com a grande quantidade de memórias e conhecimentos que possuía, tendo em vista que não conseguia articula-los, além de ser desprovido da capacidade de empregar o uso racional do esquecimento. Assim, Funes era um mero objeto de curiosidade no vilarejo onde vivia. BORGES, Jorge Luís. *Ficções* – Obras completas de Jorge Luís Borges – Volume 01. São Paulo: Globo, 1999

³Nesse sentido, trato a experiência, na conjuntura das sociedades modernas, com a definição benjaminiana de “experiência vivida” (*Erlebnis*), produto de uma existência altamente individualizada e possessiva, frágil e efêmera, marca do século XX e dos seus traumas históricos que perpassam diversas gerações. Essa noção

prazo de validade da existência pode mudar a cada dia, a cada minuto. Para, a princípio, nos aplacar, só nos resta a experiência da interlocução, pergunta e resposta. E, independente de qual seja o caminho escolhido, a memória não será um produto hegemônico, alocado passivamente em algum lugar dos nichos ou prateleiras do passado, só aguardando para ser manuseado ou resgatado.

História e memória, embora não sejam necessariamente sinônimos, não podem ser tratadas como mutuamente excludentes, sob a pena de anula-las do espaço onde são construídas em perspectivas suas diferenciações em decorrência de distintos processos de alteridade. Não se trata somente de situar a memória, ou a lembrança, a percepção imediata do presente, mas sim entender a construção das percepções do presente que atualizam a História. Jacy Alves Seixas nesse momento servirá como bússola fundamental que norteará o quadro teórico metodológico do presente trabalho: ao reintegrar a dimensão involuntária da memória, tal como enunciada por Proust, a autora desenreda a primazia que a historiografia atribuiu somente sobre a memória voluntária, conforme trabalhada por Bergson, e rompe com uma concepção historiográfica que não considerava a memória afetiva, ou a lembrança e a reminiscência, como irracionais e impossíveis de comporem o quadro teórico metodológico da ciência Histórica (SEIXAS, 2002, p.74).

Alves Seixas dessa forma reestrutura a própria metodologia da relação História e memória, atribuindo um papel fundamental aos afetos, paixões, ressentimentos, na construção das identidades, das alteridades e na reatualização do passado, no presente. Conforme nos diz a autora:

[...] Ora, a dimensão afetiva e descontínua relegada pela memória voluntária é a dimensão que a historiografia recente tem buscado precisamente integrar, com o estudo dos mitos, das utopias, das sensibilidades e das paixões políticas, da imaginação na História (SEIXAS, 2002, p.75)

Como veremos nos tópicos “2.1 – Memória: o problema do resgate” e “2.3 - Os lugares de memória: dos usos do passado ao papel das paixões e ressentimentos”, com a irrupção das demandas por identidade e do frenesi da memória, pensar o papel dos afetos nas

benjaminiana de experiência vivida, contrapõe-se a outra, também trabalhada pelo autor, que é a “experiência transmitida” (*Erfahrung*), muito referenciada em seu texto “O Narrador”, tratando-se da experiência que passa como que naturalmente de uma geração para outra, ajudando na aderência e na formação das identidades de grupos sociais dentro de uma longa duração histórica. dispersa, reclusas na individualidade e sem a habilidade para a disseminação da oralidade coletiva (o marinheiro). Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1), p.213-240 e KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p.72

lutas políticas traz à tona também uma nova concepção sobre o papel das subjetividades. Diante da revisão dos paradigmas históricos, a subjetividade deixa de ser vista como um elemento desagregador ou secundário, e recebe um tratamento primário quando da necessidade de se entender o sentido, objetivo e também no plano simbólico, das construções sociais dos discursos históricos, a partir das novas luzes jogadas sobre a parcela involuntária da memória. Ainda em Seixas:

São os movimentos tecidos pela memória involuntária, o horizonte teórico e temático que ela descortina e sua “irrupção” na cidadela histórica que parecem abrir finalmente a esta última algumas das reflexões postas pela modernidade, em particular, as relativas às problemáticas da (des-re)construção das subjetividades e da ação histórica. Mesmo a noção de resgate ou de recuperação da memória dos excluídos e dos vencidos da história [...], na verdade, aplica-se apenas se referida à memória voluntária, pois há uma diferença profunda entre a memória reconstruída, resgatada voluntariamente pela razão historiográfica – Pierre Nora falará, a esse respeito, de “memória historicizada” – e aquela retomada e reconstruída involuntariamente (SEIXAS, 2002, p.75).

Pensar a memória, em termos de um resgate, implica basicamente em um problema que envolve a sua construção social, bem como o regime discursivo de verdade ao qual possa estar relacionada ou submetida. Transformar a memória em uma espécie de religião civil ou monumentalizá-la é uma simplificação quase análoga ao uso que os positivistas faziam do documento escrito. O embate entre História e memória, para aqueles que a consideram vital, oscila entre o irreconciliável bem como uso uma distinção teórico-metodológica e linguística relacionadas a abordagem de problemas comuns. Faz-se de vital importância, para o início dessa reflexão, pontuar a noção equivocada de memória enquanto resgate. Após esse devido esclarecimento passaremos às questões que envolvem alguns princípios da relação memória e História e o esquecimento como um elemento racional e essencial no processo de construção da memória.

2.1. Memória: o problema do resgate

Ao nos debruçarmos sobre as questões relacionadas à temática da memória perceberemos, sem maiores dificuldades, que um dos poucos consensos que envolvem o tema trata-se justamente do caráter de persistência que a memória assume. Enquanto aquilo que comporta as possibilidades de uma evocação, de um vestígio, de uma reminiscência, a memória também é uma forma a partir da qual se alcança uma experiência anterior. A

memória estabelece os referenciais temporais, presentes e passados, por meio dos quais confluem diversas estratificações relacionadas a experiência do ser humano no tempo e no espaço. Paolo Rossi, citando Aristóteles, classifica assim o ato de lembrar:

“Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora ‘fixa por ilação o que antes viu, ouviu ou experimentou e isso, em substância, é uma espécie de pesquisa; diz respeito somente a quem possui capacidade deliberativa, porque deliberar também é uma forma de ilação’” (ARISTÓTELES, apud, ROSSI, 2010, p.16).

Rossi, por meio de Aristóteles, nos permite apreender a impossibilidade que seria buscar pelo ato de lembrar que nos remeteria à memória a partir da qual se originaram todas as outras. Tendo em vista que cada evocação parte de uma reminiscência diferente, torna-se muito mais instigante buscar pelas causas da memória do que por sua origem ontológica universal.

As funções psíquicas, concernentes à memória, ou ao ato de rememorar, conferem ao ser humano a *“possibilidade de atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”*. Memória e aprendizado guardam entre si uma relação igualmente antiga, pois a boa memória, via de regra, se apresentava como pré-requisito para viabilizar uma aprendizagem abrangente. Ter boa memória era sinônimo de erudição. Desde a Antiguidade, alcançando nossos dias, sob diversas roupagens, a humanidade sempre procurou cultivar e aperfeiçoar a memória através de técnicas mnemônicas⁴ (LE GOFF, 2013, ROSSI, 2010).

Remontando à Antiguidade Clássica a arte da boa memória consistia em uma série de técnicas mnemônicas, onde a partir de um processo associativo, um dado conhecimento (uma lei, por exemplo), era relacionado a anamnese⁵ (a lembrança de uma estátua a qual se conhecia bem, um quadro muitas vezes contemplado, o nome de uma localidade, enfim

⁴ Atualmente as técnicas mnemônicas encontram-se popularizadas entre os estudantes, principalmente aqueles que necessitam apreender grandes quantidades de informações em espaços curtos de tempo (como os estudantes que se prepararam para concursos públicos de elevada disputa, vestibulandos, pessoas com déficit de atenção, etc). A mais básica das técnicas consiste em juntar prefixos de palavras para decorar uma expressão ou uma frase importante. Outras consistem em associar trechos de frases, ou fórmulas matemáticas a partes de algum lugar que lhe seja familiar (como os cômodos da sua casa, por exemplo), formando assim o que se chama de “palácio da memória”. Igualmente popular é o “Método Kumon” de aprendizagem e memorização, voltado principalmente para crianças, onde busca incentivar e dinamizar o aprendizado por meio de técnicas associativas que podem ser aplicadas em áreas como Matemática, Português e línguas. Para maiores informações acessar: <https://kumon.com.br/#>

⁵ Recordação. Na filosofia platônica é o meio através do qual o filósofo redescobre dentro de si o que seriam as verdades essenciais, frutos da sua vivência anterior a sua experiência empírica.

qualquer coisa que tivesse alguma relação direta ou seja referencial para aquele que está exercendo o processo de exercício da memória), facilitando assim sua evocação e entendimento. Trata-se de um processo de indexação muito comum e familiar aos bancos de dados da modernidade e da contemporaneidade.

Adentrando na modernidade a memória torna-se ultrapassada enquanto arte ou técnica combinatória, muito devido a ascensão dos projetos racionalistas. Assim ela passa a ser vista em função de um nível de organização, registro e difusão de informações que agora preenchem folhas de registros, tabelas, numerários, planilhas, unidades de armazenamentos (nossos contemporâneos discos rígidos e outras formas de armazenamento de informação) e, o pináculo da informação e do conhecimento que nos foi legado, a enciclopédia (ROSSI, 2010, p.66 e 67). A memória passa a ser um banco de dados, medida em função da implementação de uma eficiência organizacional que facilita o amplo acesso a uma miríade de informações registradas de forma a princípio isoladas, mas que podem ser facilmente relacionadas a outras informações em outros meios ou em outros bancos de dados. Todavia não se deve desconsiderar a relação entre os atores sociais, ou seja, seu posicionamento político e posição sociológica, no trato com a memória em âmbito público, já que o computador guarda registros, mas não é a memória, enquanto o arquivo guarda os materiais da memória, mas não é a memória, sob todos esses aspectos agem aspectos de natureza histórica, política, filosófica e sociológica (THIESEN, RODRIGUES, FROTA, ALMEIDA, 2017, p.360 e 361) Assim o conhecimento e aprendizagem deixam de ter um caráter anamnésico (algo como “ativador da memória”), para ter uma função mnêmica (passiva). Porém essa relação nunca foi homogênea ou muito bem demarcada, a dialética entre oralidade e escrita dá testemunho dessa coexistência.

Longe de parecer abrupta, a mudança nos estatutos da memória remonta aos períodos imediatamente anteriores da Antiguidade, quando se realizou gradativamente a transição da oralidade para a escrita. As grandes civilizações sistematizaram as práticas orais em registros escritos, gráficos, até mesmo iconográficos (calendários, leis, ideogramas). A escrita passa a ser designada como uma “*memória artificial*”. A dialética que se estabelece entre o lembrar (memória) e ao ato de escrever (registrar), rompe com os hábitos que até então ordenavam a memória, e que são fundantes para as técnicas mnemônicas. Mais do que saber para fazer, baseado na evocação de um espaço mnemônico preenchido por uma dada informação ou conhecimento, a associação entre oralidade e escrita acaba por exigir um novo nível de intelectualidade. Ao mesmo tempo outorga ao homem possibilidades que lhe permitam registrar sua história, individual ou das coletividades (LE GOFF, 2013, 397, 398 e 399).

Sendo o presente o ponto de apoio do ser humano para o processo de lembrar, o cenário a partir do qual se pratica esse lembrar terá influência sobre aquilo que evoca, interferindo na leitura desses vestígios, dessas reminiscências. Sendo a oralidade e a escrita formas de se estruturar uma narrativa, e sendo a memória mais do que um sistema de organização. Ela pode ser concebida enquanto uma reconstrução social. Essa premissa se firma a partir do momento em que a conjugação entre oralidade e escrita viabilizam “*a forma como cada um se filia ao seu próprio passado e como, explicitamente constrói a sua identidade e se distingue dos outros*” (CATROGA, 2015, p.10).

Devido ao seu extenso legado associado às tradições mnemônicas, a memória acaba sendo constantemente associada a uma função de estrita depositária de algo que já estaria pronta e acabada, somente esperando seu “resgate”. Maurice Halbwachs apela que até a memória coletiva precisa de consenso dos indivíduos para ser trazida à baila:

“Ela não está inteiramente isolada e fechada [*a memória coletiva*]. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2013, p. 72).

A construção da memória funciona a partir da interação de perspectivas em comum, porém nunca inatas, e sim igualmente construídas. Seja no âmbito da individualidade (autobiografia) e no âmbito coletivo (histórico), as memórias constituem em possibilidades que permitem identificar e transmitir representações acerca daquilo que é memorável. Todavia memórias advindas das experiências e das relações individuais ou inseridas do âmbito das coletividades não coexistem pacificamente “*devido á incessante mudança do presente em passado e às alterações ocorridas no campo das re-presentações*” O resultado é um processo de identificação sobre si e sobre os outros:

Como consequência, as recordações radicam na subjetividade, embora cada *eu* só ganhe consciência de si em comunicação com os outros, pelo que a evocação do que lhe é próprio tem ínsitas as condições que o socializam. [...]Significa isto que a recordação, enquanto presente passado, é vivência interior na qual a identidade do *eu*, ou melhor, a ipseidade, unifica os diversos tempos sociais em que comparticipa (CATROGA, 2015, p.11).

O problema na leitura anterior de Halbwachs reside em uma ausência de preocupação ao pontuar as tensões que permeiam as reconstruções e as relações das memórias coletivas,

abordadas como codificações que, quando combinadas, possibilitariam o acesso a um conteúdo homogêneo e consensual, desprovido de divergências. Quase uma técnica mnemônica em larga escala. Cada indivíduo, por mais que esteja imerso na coletividade, vai lembrar de uma forma, pois cada um experimenta a lembrança de uma maneira. E a memória não guarda os acontecimentos em ordem cronológica, trata-se de um processo associativo entre uma série de fatores que apelam em sua maioria a nossa subjetividade, pois está associada a forma como reagimos a determinados acontecimentos, imagens, sons, lugares. Sendo assim, a memória é fruto do processo ou da relação de confronto entre o que recebemos do mundo exterior e a forma como reagimos ao que foi percebido.

A perenidade da memória, com suas reminiscências, bem como suas diferentes formas de apreensão (das técnicas de memorização aos modernos bancos de dados), ao mesmo tempo em que ressaltam sua persistência, nos defrontam com a impossibilidade de uma memória concebida como “resgate”. Afinal, uma memória pronta implica em algo que, para além da base da experiência e das relações, sempre esteve e sempre estará lá, estática. E, levando-se em conta a dinâmica de cada etapa de um processo de reconstrução, armazenamento ou rerepresentação dessas memórias, fica notável situar cada memória em uma origem distinta, remetendo a diferentes níveis de reminiscências, que pautam as relações intersubjetivas, seja a nível individual ou das coletividades.

Todavia não podemos ignorar a memória enquanto função instituidora de tudo aquilo que é plasmado, cristalizado, viabilizadora de formas e conteúdos e significados que o ser humano produz e ressignifica. Thiesen, ao refletir sobre a institucionalização da memória, nos chama a atenção para o seu caráter fundante, mesmo que estivesse desprovida de uma nomenclatura ou epistemologia apropriadas:

“Desde o início dos tempos é provável que a instituição [memória] já estivesse presente, mesmo que pairando acima e além das ciências e consciências porventura existentes. Pois, apesar de todos os significados que possa ter tido, ao longo da história do universo e da humanidade, sem sequer ter sido vista, pensada, dita ou escrita, a instituição é algo que paira acima dos sentidos e das formas.” (THIESEN, 2013, p.26)

A memória, mesmo antes de qualquer enquadramento institucional, filosófico, teórico, do seu manuseio consciente, ou sequer seu reconhecimento por parte dos indivíduos, ainda assim é produto de uma experiência, justamente por comportar imaginários e legados. Isso faz com que seja interpenetrada de múltiplos matizes, que acabam funcionando como instrumentos, apoiados na linguagem da narrativa, no ambiente social, nos códigos culturais e

na política, para exprimirem aquilo que a princípio parece incontável (PORTELLI, 2006, p.108). Colabora também para essa dinâmica o conjunto dos discursos que validam determinadas verdades e atribuem um valor diferente para o conjunto das lembranças, podendo validá-las ou não, respondendo assim à preponderância dos discursos que regem o meio social.

O discurso funciona como um seletor daquilo que é válido e vigente e daquilo que não é. Assim como a memória que, mesmo sem o anteparo dos recursos epistemológicos empregados pelo discurso, também faz-se seletiva. Essa seletividade manifesta-se naquilo que é esquecido, no que “cai” pelo caminho. A representação da memória é a “*presença da ausência*”, como indica Catroga. Aquilo, ou aquele, que é esquecido, pode sempre retornar envolto por outras percepções e experiências, e justamente na ação desses dois últimos elementos que se “*produzirá as inevitáveis metamorfoses ditadas pela mediação das estratégias de vida (de que ela faz parte) e que age como re-presentificação doadora de futuros ao passado*” (CATROGA, 2015, p.20).

O estudo dos discursos que legitimam a construção social de determinadas memórias é emblemático no que diz respeito às formas pelas quais se percebe o poder. Pois o embate entre memórias não se dá unicamente no âmbito da “memória oficial X memórias silenciadas”, há também o embate entre memórias de grupos que foram silenciados ou de grupos subalternos. Michael Pollak, referindo-se ao estudo, a partir de relatos orais, de mulheres sobreviventes do complexo Auschwitz-Birkenau, verifica que ser presa por motivos de “vergonha racial” (relação sexual entre arianos e judeus), era considerado inferior a ser presa por “motivos políticos”. O mesmo aconteceu com os homossexuais e ciganos que, depois da guerra, temiam revelar os motivos de sua prisão, tendo em vista que havia um discurso que *valorizava as vítimas da perseguição política mais que as outras*. O autor segue além:

Compreende-se por que certas vítimas da máquina de repressão do Estado-SS – os criminosos, as prostitutas, os "associais", os vagabundos. os ciganos e os homossexuais - tenham sido conscienciosamente evitadas na maioria das "memórias enquadradas" não tenham praticamente tido voz na historiografia. Pelo fato de a repressão de que são objeto ser aceita há muito tempo, a história oficial evitou também durante muito tempo submeter a intensificação assassina de sua repressão sob o nazismo a uma análise científica. (POLLAK, 1989, p.12-13).

Enzo Traverso também aponta para um discurso que valoriza a representação da vítima, e validam determinadas formações de identidades. Para tal ele usa como exemplo depoimentos colhidos de judeus comunistas no imediato pós-guerra. Quando indagados sobre o porquê de sua prisão, e é consenso associar a prisão não só ao fato de serem judeus, mas por serem, principalmente, integrantes do partido comunista. Após a morte de Stálin, e com a ascensão de Nikita Krushev, ocorre o processo de denúncia dos crimes stalinistas, há uma ruptura no seio do partido. Ao retornar a esses personagens nos anos 80, verifica-se uma mudança de foco na forma como eles reconstróem suas memórias de ex-prisioneiros. Agora passam a associar sua prisão ao fato de serem simplesmente judeus. Isso deve-se não só ao rompimento com o Partido Comunista, como também ao *boom* da memória judaica relacionada ao Holocausto, que se dá em fins dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980. Traverso ainda analisa:

Bem entendido, seria absurdo distinguir entre dois testemunhos prestados pela mesma pessoa em dois momentos diferentes da sua vida, elegendo um como falso e outro como verdadeiro. Os dois são autênticos, mas cada um deles ilumina uma parte da verdade filtrada pela sensibilidade, pela cultura e também, poderia acrescentar-se, pelas representações identitárias, ou mesmo ideológicas, do presente. Resumindo, a memória, individual ou colectiva, é uma visão do passado que é sempre filtrada pelo presente (TRAVERSO, 2012, p.24)

A partir desses dois emblemáticos casos pinçados das obras de Pollak e Traverso, percebemos que a análise do discurso realizada pelo historiador deve se basear no entendimento das relações de poder que podem habitar nas situações e lugares mais inesperados, e que por sua vez estão além do domínio do poder estatal, ou oficial. Também é possível perceber, a partir dos exemplos dados, o quanto a memória é inconcebível como resgate dado seu caráter de total fluidez.

Tendo em conta as conclusões às quais chegaram os autores, podemos depreender uma leitura sobre a ordem dos discursos, ou dos regimes de verdade, que validam determinadas representações da memória. Em *A ordem do discurso*, Foucault faz uma análise mais minuciosa de premissas que são trabalhadas por ambos os autores ao analisar os matizes de determinadas percepções da memória:

“...suponho que em toda sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos,

dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. [...]. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.” (FOUCAULT, 1996, 8,9 e 10)

Balizados em instituições ou discursos, determinam os critérios de verdades vigentes e assim afetam o comportamento dos indivíduos que compõem a sociedade, ressaltando ainda mais seu caráter de construção social e também instrumento de representação e prática social, a memória é intermediada e apartada pelas por relações de poder que “*hierarquizam, segundo os interesses dominantes, aspectos de classe, políticos, culturais [...]. Isto não é produto do acaso; é sim resultado da relação e interação entre os diversos atores históricos em um determinando momento conjuntural*” (PADRÓS, 2002, p. 81).

Como já indicado e reiterado os discursos também configuram formas de representações e que concorrem como mais um elemento que agrega à memória seu caráter de construção social. Por representações da memória entendemos o processo de valoração que pode advir da representação de uma dada realidade social, definindo um trajeto e um projeto que irão resultar na interação entre um sujeito e um objeto, como peça de reapresentação dessa realidade (LEFEBVRE, 1980, p.54). Em Chartier encontramos o conceito de representação em oposição à noção de *mentalités*. Essa oposição advém da percepção das mentalidades como o último nível a se alterar em uma sociedade, associadas as suas causas estruturais. Já a representação constitui-se em um determinante básico da realidade histórica, fazendo com que a cultura não seja somente fruto das relações materiais, sendo também o âmbito a partir do qual essas condições materiais são pensadas e refletidas através da ação do homem na sociedade, interferindo em seu mundo e em suas condições materiais diretamente (CHARTIER, 1988, p.27 e 28). A partir dessa abordagem tem-se um escopo que pensa as relações sociais e culturais como algo que não é transcendental ou universal e sim discursivo⁶.

Quando Chartier nos expõe o conceito de representação em certa medida nos informa que o discurso usado está promovendo uma *re-apresentação* da realidade por meio dos códigos, convenções, valores e ideias presentes em uma cultura e manifestas em sua linguagem. A partir desse conjunto de associações, que não se aplicam cartesianamente em uma relação de causa-efeito unilateral, a representação, em nosso caso da memória,

⁶ Voltarei a questão das representações no último capítulo – “4. As representações da memória no cinema latinoamericano da redemocratização: o caso argentino e chileno”

estabelece-se como a representação de uma ideia ausente ou a representação de algo ou alguém, que está ausente. Essa relação de ambiguidade também está presente em Ginzburg, para quem “a ‘representação’ faz as vezes de realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto sugere presença” (GINZBURG, 2001, p.85)⁷ Estes jogos ambíguos do conceito e da mobilização que este gera, nos conduzem a dimensão do ausente e do esquecimento, domínios que são racionais dentro da estrutura fundante do discurso.

A emergência e a preocupação com a complexidade da ordem dos discursos, bem como os próprios dispositivos capazes de gerar representações entrelaçam-se com a própria aceleração e a fragmentação pela qual a História tem passado desde o pós-segunda guerra mundial. Existe uma relação, diria dialética, com as próprias reivindicações oriundas do campo da memória. Já há algum tempo não se fala mais em memória, mas sim em memórias. Memória da mulher negra, memória do movimento operário, memória do movimento LGBTQ, memória do samba, as vertentes são muitas. Entre as reivindicações da memória estão os discursos constituídos em práticas sociais que irão erigir e legitimar as formas de representação social de diversos grupos, que lutam por seu reconhecimento e pelo estatuto de uma memória própria.

A proliferação de memórias também corresponde a uma igual criação de centros ou casas de memória, arquivos públicos, bibliotecas, antiquários, exposições de coleções, modismos *retrô*. No campo editorial temos o *boom* das publicações de livros e revistas especializadas que tratam da memória, seja no âmbito biográfico, passando por estudos comparativos de casos, até a análise de patrimônio material histórico. A memória acua e é acuada, tendo em vista que é uma componente chave para a criação de movimentos políticos, sociais e culturais, tornando-se um grande campo de disputas.

Como bem sinalizou Huyssen o fenômeno cultural e político da memória desbancou a primazia sobre o futuro, dando sobre valor ao passado. O autor também atrela esse fenômeno aos discursos de memória que emergiram na década de 60 do século passado e que atuavam no:

... rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e pela tradição dos ‘outros’ foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. Tais declarações eram frequentemente entendidas literalmente, mas, no seu impulso polêmico e na replicação do ethos do

⁷ Nesse sentido, Ginzburg está retomado a conceituação trabalhada por Lefebvre

vanguardismo, elas apontam diretamente para a presente recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo (HUYSEN, 2009, p. 9).

Para o mínimo entendimento da memória, e sua relação dialética com o presente e com o passado a partir da perspectiva de uma construção social, não se deve estabelecer com o passado e com as lembranças uma relação de ingenuidade ou idealização. Henri Lefebvre consagrou importantes páginas que problematizam a noção de memória enquanto algo a ser resgatado, bem como o próprio consenso em torno da memória como fruto de uma mediação sem disparidades. À memória é atribuído um valor de verdade que por sua vez a valida. Os instrumentos que geram essa validação, tais como o discurso e o binômio capital/criação de produtos, influem na própria forma de difusão do processo psicossocial dessas memórias, concorrendo para cristalizar determinadas noções, subvalorizá-las e até mesmo promover seu esquecimento racional, dentro de uma lógica que é a lógica da produção (LEFEBVRE, 1980, p.24).

Ao abordarmos a memória como construção social não significa que se está fazendo tábula rasa de sua capacidade de registro, retenção e provedora de referenciais capazes de associar conhecimentos e experiências. O que se pretende é estabelecer uma compreensão da memória para além da relação causa-efeito com os frutos dos mecanismos que a representam, ou que a deixam “cativa”. Ao problematizar a História como cativa da memória Meneses nos diz sobre a sua impossibilidade de resgate:

No entanto nem a memória pode ser confundida com seus vetores e referências objetivas, nem há como considerar que sua substância é redutível a um pacote de recordações, já previsto e acabado. Ao inverso, ela é um processo permanente de construção e reconstrução, um trabalho, como aponta Ecléa Bosi. O esforço ingente com que costumam investir grupos e sociedades, para fixa-la e assegurar-lhe estabilidade, é por si, um indicio de seu caráter fluído e mutável (MENESES, 1992, p.10).

Ao analisar mais detidamente a exposição de Meneses, devemos levar em conta que a reconstrução da memória é um aparato intelectual, uma função psíquica, narrativa histórica de um indivíduo que está inserido em um contexto social e também de uma coletividade. A memória e um dos seus dispositivos, a recordação, são formas de resistência que se opõem à alteridade inevitável das mudanças do tempo e que são elementos essenciais das identidades individuais e coletivas, porque afetam a percepção que o indivíduo tem de si e do próximo (ROUSSO, 2006, p.94).

As operações da memória surgem como formas de compensar a fugacidade do passado, seja recente ou distante. Velocidade e uma nostalgia do presente, cada vez mais confundidas com um passado recente, impedem até mesmo a própria racionalização do presente (SARLO, 2005, p.94 e 96). Para compensar essa aceleração demasiada se erigem imagens idealizadas do passado. A memória domina os espaços públicos e ganha ampla repercussão em grande medida devido à massificação midiática. Essa “obsessão pelo passado” é indicativa de uma crise nos próprios critérios de se pensar os efeitos dela sobre o presente.

Tzvetan Todorov em seu influente “*Los abusos de la memoria*”, alerta para um culto a memória, principalmente as traumáticas, que se mostram resistentes a qualquer empreendimento que busque lhes submeter ao crivo metodológico ou teórico. Sob o risco desse culto podem se produzir memórias sem a devida elaboração, não só psicológica como também social. Ao cunhar o conceito de *memória exemplar*, Todorov estabelece uma via capaz de manter o compromisso social da memória, não enredando-a em uma repetição sistemática e acrítica, fazendo dessas memórias um elemento norteador das lutas das injustiças realizadas no presente. Ao mesmo tempo evidencia-se a necessidade de se desmobilizar memórias literais, cujos efeitos psicossociais transformam o trauma histórico em um culto que atinge o conjunto das identidades, sejam elas coletivas ou individuais, embaçando as possibilidades de se distinguir circunstâncias e agentes históricos relacionados ao processo histórico traumático. (TODOROV, 2000, p.30 e 31)⁸

Em suas *Teses sobre o conceito de História*, mais precisamente na tese VIII, Walter Benjamin opõe a visão cartesiana de História, supostamente progressista e calcada nos avatares dos vencedores, a uma História a “contrapelo”, realizada nas discontinuidades, que é onde justamente reside a História dos vencidos. A grande questão é que o constante “*estado de exceção*”⁹ no qual as sociedades modernas são submetidas. E o que é a amnésia social e política senão tentativa constante de silenciar os debates pela memória que se desenrolam no interior dessas sociedades:

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” [...] em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Percebemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo (BENJAMIN, 2012, p.245).

⁸ Essa temática voltará a ser abordada no tópico “2.3 - Os lugares de memória: dos usos do passado ao papel dos afetos”.

⁹ Esse conceito será retomado no tópico “4.1. Estado de Exceção e legalidade autoritária”

Benjamin escrevia suas famosas teses concomitantemente à ascensão do Nazi-Fascismo na Europa, que tornava-se a ideologia timoneira de um suposto progresso que abalou os paradigmas da modernidade, gerando exclusão através do Estado de exceção e cujo caráter totalitário desembocou na barbárie segmentada que já conhecemos e que se reproduziu em diversas escalas ao longo do século XX. A tese benjaminiana (Tese VIII) emerge em validade e significado quando pensamos a história intelectual do século XX e dos revisionismos que floresceram entre as décadas de 70 e 80. A partir dessas operações intelectuais que deslegitimavam a luta revolucionária ao mesmo tempo em que as colocavam no mesmo patamar dos totalitarismos, intencionava-se minimizar as consequências do Nazi-Fascismo a partir do falseamento dos efeitos da *Shoah*, aliada à ideologia liberal que levantava a bandeira de uma visão de progresso excludente, que acabava por incorporar o absurdo da barbárie como a regra fundante do progresso da humanidade.

Lembrar também pode ser um ato revolucionário. Vejamos o que nos diz Benjamin em sua tese XV:

A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento de sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico [...]. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica [...] (BENJAMIN, 2012, p.250).

Chama atenção na tese de Benjamin a expressão *monumento*. Nesse contexto devemos entender o monumento como os esforços voltados para a produção de documentos históricos sobre sua época. Tornam-se documento por tratarem de produtos oriundos das relações de força que os forjaram. Para os contemporâneos e também para os seus pósteros, trata-se de um monumento por ser uma forma de perpetuar determinados valores e visões de mundo, imaginários, e quem define isso é, logicamente, quem está no poder. Logo no monumento, no exemplo de Benjamin o calendário é gerido como um instrumento de poder, e um status atribuído ao documento e às relações que tornaram possível a sua cristalização (LE GOFF, 2013, p.494-495).

Pensemos no papel social da construção da memória, que pode ser contra-hegemônica ou igualmente um monumento erguido pelos vencedores. Dessa relação podemos depreender a ideia que surge em torno do empreendimento de se gerar monumentos históricos, voluntária ou involuntariamente, a partir de uma sociedade historicamente localizada com a afirmação de um discurso monolítico sobre as representações do passado (NAPOLITANO, 2007, p.66). O passado “*preservado em sua literalidade (o que não significa sua verdade) permanece*

intransitivo e não seguindo mais adiante de si mesmo” (TODOROV, 2013, p.30), torna-se um monumento por encerrar em si mesmo suas contradições, apartando-se de qualquer crivo teórico e metodológico que valide sua causa. Esse passado literal pode ser também a afirmação da história oficial, em sua porção historicista. A análise dessas memórias enquanto documento/monumento é tomar parte na operação intelectual de não só medi-los pelo seu grau de veracidade, pois como formulou também Le Goff “*documento é monumento [...]. No limite não existe documento verdade. Todo documento é mentira*” (LE GOFF, 2013 p.497). Sendo assim deve-se também desconstruir, ou melhor, desmonumentalizar a cristalização dos discursos, os anacronismos e desvendar as problemáticas de representação que são suscitadas acerca desse passado. De modo que assim se possibilita o “*enquadramento da memória*”, na feliz expressão de Pollak que permite a clivagem teórica onde identifica-se a categoria do discurso que serve aos interesses de determinados grupos e refletem suas vinculações institucionais (POLLAK, 1989, p.11)

O esforço que é pensar a construção social da memória não se limita somente a um juízo de valor qualitativo, mas a uma leitura histórica dos conteúdos perpetrados pela ordem dos discursos e suas representações sociais. De tal forma o contexto e a produção do sentido de determinadas memórias estão para além da condição de monumentalização de um legado que se pretenda irrefutável. Nas palavras de Napolitano:

Portanto, ao contrário da separação rígida e estatutária entre documento e monumento, trata-se de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, monumentalizam ou desmontam as representações cristalizadas do passado (NAPOLITANO, 2007, p.66)

2.2. Tempo e Memória: do testemunho à História

Em sua derradeira obra, “*Apologia da História*”, o historiador francês Marc Bloch, questiona a definição de história enquanto uma “ciência do passado”. Bloch, buscando um escopo mais amplo e ao mesmo tempo mais preciso para uma possível definição do que é a História, procura enquadrá-la como “a ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 2001, p.55). Todavia, não nos precipitemos em atribuir à definição de Bloch qualquer tratativa que possa remeter a algum ranço historicista, estritamente preocupado com demarcar cronologias. Bloch está, antes de tudo, disposto a romper com essa herança historicista. Sua reflexão sobre o tempo histórico dita:

Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. Entretanto, para muitas dentre elas, que, por convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele representa apenas uma medida. Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade (BLOCH, p.55, 2001).

A intenção de Bloch não é afirmar ou reafirmar rígidos e intransigentes marcos históricos, e sim ressaltar a heterogeneidade de percepções acerca de fatos e passagens históricas cuja cronologia lhes permitem ser alocados em múltiplos sentidos e pontuados, de forma diferente, nas diversas viradas teórico-metodológicas da historiografia. Assim, seguindo o lastro da concepção de tempo do autor, sobre como podemos definir a História, vemos ressaltado o quanto as premências cronológicas só são embasadas de sentido a partir do ponto em que as situamos, em termos de efeitos e não causas, para os contemporâneos.

Pensar a cronologia e a periodização no campo da ciência histórica acaba por nos conduzir a uma reflexão sobre o sentido filológico e teórico-metodológico da tríade de definições que estão relacionadas a própria palavra História: testemunhar, procurar e narrar. Testemunhar, ou ver, para saber. Para tal fim também se faz necessário “procurar, investigar” e após esse processo, informar, narrar o ocorrido, ou aquilo que foi constatado ou descoberto a partir do que foi apreendido de uma observação ou de seguidas observações. A pretensa homogeneidade temporal, a questão do recorte cronológico, emerge da necessidade de se compartimentar dentro de uma lógica narrativa os resultados referentes aos elementos situados no bojo dos acontecimentos observados por quem narra.

O tempo não é uma finalidade si, é um referencial concebido para a formação de um sentido. Concepções de tempo diferentes conduzem a lógicas narrativas igualmente diferentes. E como estamos falando da História, de sentidos históricos distintos, calcados na diversidade da concepção temporal, ou seja, totalmente heterogêneos. Basicamente o que temos é uma dicotomia entre a História e suas perspectivas e concepções. Sem ser mutuamente excludente, os relatos contraditórios são vitais para se pensar em quais referenciais metodológicos são trabalhadas as diferentes abordagens das narrativas históricas (KOSELLECK, 2013, p.192 e 193).

Dentro do fato que é a narrativa histórica, tanto quanto saber o que é objetivamente “falso ou verdadeiro”, ou até mesmo a imprecisão de classifica-los enquanto tal, nos fazem retomar a concepção de Marc Bloch sobre a História ser a “ciência dos homens no tempo”.

Sendo a narrativa histórica oriunda de premissas dadas anteriormente (testemunhos, procuras, observações), se antes o historiador era um cronista, uma testemunha ocular, tal como Tucídides narrando os eventos da Guerra do Peloponeso, o pré-requisito básico para narrar a História deixou de se limitar somente a condição de testemunha ocular. Essa guinada teórico-metodológica implica diretamente na primazia que antes o fato histórico exercia, abrindo espaços para uma História que, procurando se elevar em abrangência, angaria também novos domínios e especialidades. Essa nova abrangência da ciência histórica não é constituída de espaços estanques, “as dimensões da realidade social interagem, ou rigorosamente sequer existem como dimensões separadas” (BARROS, 2009, p. 15).

As dimensões referentes a realidade histórica e social, nos reiteram o valor da História enquanto “a ciência dos homens no tempo”, ao passo que apelam a distinção entre passado e presente, operação vital no trato histórico.

O passado é uma construção de sentidos, a partir de diferentes formas de conceber e entender o tempo, uma operação cognitiva. Pensar sobre o passado também é agir sobre o mesmo, onde se edifica parte da consciência histórica, onde residem as subjetividades relacionadas as questões de percepção temporal. Age sobre esse senso de percepção o crivo das construções e discursos ideológicos do presente. Tendo em conta as complexidades das relações presente-passado, esta aparente antinomia, pode ser pensada e construída para funcionar como um marco temporal fundador que vise justificar projetos políticos e sociais do presente, ou até mesmo fazer as vezes de uma fronteira que demarca uma determinada conjuntura histórica, ou a transição de uma para outra. Basta pensarmos no peso historiográfico que um fato, como a implantação do Estado Novo, tem para a construção do Brasil enquanto projeto de nação¹⁰, ou das leituras que fazem alusão a Revolução Russa de Outubro de 1917 como herdeira do ideário revolucionário francês¹¹.

Sendo o passado fruto de uma percepção, para tal exige-se que parta de uma perspectiva que estará assentada no presente. Koselleck já enunciava “*Com a temporalidade dessa História rompida em função da perspectiva, se tornou necessário refletir também sobre o próprio posicionamento, já que se modifica dentro e com o movimento da História*” (KOSELLECK, 2013, p.198). A perspectiva torna-se pressuposto para o conhecimento histórico. Mas, longe de ser restritiva ao acesso a esse conhecimento e por conseguinte a

¹⁰ Cf. PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. 345 p.

¹¹ Cf. WILSON, Edmund. *Rumo a estação Finlândia: escritores e atores na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

construção do passado, o posicionamento em relação a História, dentro do binômio fato/narrativa, é a matéria na qual residem os efeitos e causas das mudanças da percepção temporal em relação não só ao passado como também ao próprio presente. Tanto quanto o conhecimento histórico, a nova epistemologia exige também um posicionamento teórico com relação ao que se pretende narrar ou analisar. Mudam-se os ritmos históricos, mudam-se igualmente as experiências advindas de sua percepção:

Enquanto a História de antigamente estava preparada para todo tipo de surpresas, já que suas histórias não sofriam nenhuma modificação fundamental, a Era Moderna parece despreparada para surpresas porque o futuro não pode mais ser derivado de uma forma não medida da experiência do passado [...]. A diferença temporal entre passado e futuro conquistou sua qualidade própria sua qualidade própria, uma qualidade histórica, que só pode ser avaliada através de abordagens que guardam a consciência de sua relatividade, de sua ‘temporalidade’ (KOSELLECK, 2013, 201).

Esse processo de aceleração do presente, que implica na construção historiográfica sobre o passado, pode resultar em um certo nível de deslocamento temporal. Consequência disso pode ser igualmente um processo que conduza a uma visão idealizada e modelar do passado, do qual já se está relativamente distante, seja pela diferença temporal, seja pelas utensilagens mentais igualmente distintas [nota de rodapé]. A partir desse momento o próprio passado transformam-se as representações e discursos acerca desse passado:

Ele agora[o passado histórico] se torna, e de se tornar, uma máscara para a inovação, pois já não expressa a repetição daquilo que ocorreu antes, mas ações que são, por definição, diferentes das anteriores. Mesmo quando se tenta realmente retroceder o relógio, isso não restabelece de fato os velhos tempos, mas meramente certas partes do sistema formal do passado consciente, que agora são funcionalmente diferentes. (HOBSBAWM, 2013, p.30)

Assim tem-se um passado simbólico e também como um conjunto de práticas que norteiam um determinado imaginário, quase sempre atrelado para a justificativa de um determinado projeto político e social do presente. Tendo-se em vista que alcançar o passado “real e exato” é uma impossibilidade, deve-se atentar para reapresentações desse passado, que possam variar entre o efetivo, o simbólico e o igualmente falseado. É fato notório que Tiradentes foi enforcado em 21 de abril de 1792, no Rio de Janeiro, e seu corpo foi esquartejado e exposto. Porém os usos historiográficos que se fazem sobre sua imagem e sua vida variaram muito desde o período imperial, até sua reabilitação pelo movimento republicano, que substitui sua imagem esquartejada pela do homem estabelecido em sua

integridade física, mártir da independência. Ou quando não associado à cândida imagem de um santo, cujo sangue vertido serviu para lavar a alma de todos aqueles que lutaram pelo ideal da independência, sendo o alferes Tiradentes o seu patrono político e porque não espiritual¹².

Quais dessas medidas, quais dessas restaurações é a mais correta? Como analisa-las do ponto de vista material e simbólico? As possibilidades, bem como as conveniências de tentativas de respostas, são as mais diversas. O passado tornou-se tão distante, seja temporal ou epistemologicamente que *“no final pode se transformar em pouco mais que uma linguagem para definir em termos históricos de hoje que não são necessariamente conservadoras”* (HOBSBAWM, 2013, p.32). A exemplo do próprio Tiradentes, disputado por progressistas, liberais de viés conservador e até mesmo radicais.

Le Goff traça uma miríade de oposições entre o passado e outros elementos constitutivos das percepções subjetivas, seja em nível individual ou coletivo. Por meio de diversas outras orientações inerentes a construção de significados do passado, no e para o presente, o autor evoca conjuntos de denominações que podem *“fornecer algumas indicações gerais, que esclarecem, metaforicamente, alguns aspectos da oposição passado/presente em nível histórico”* (LE GOFF, 2013, p.195).

Ao dicotomizar passado/presente, por meio da psicologia social, Le Goff expõe um nível de percepção cognitiva que está para além das possibilidades de aprendizado, tal como proposto pelas técnicas mnemônicas. O passado, para um sujeito histórico, é uma capacidade de distinção, que o permite distinguir não só presente/passado, como também projetos acerca do futuro, ou acerca das projeções que faz em relação ao futuro (LE GOFF, 2013, p.195-196). Como já esboçado amiúde por Bloch, a medida do tempo, no qual via de regra repousam todas as ciências e saberes, é um *continuum* e um eterno devir (BLOCH, 2001, p.55). O ocaso da “consciência do passado”, a incapacidade da práxis no presente e a deficiência de se projetar o futuro, afetam tanto o indivíduo quanto a coletividade. O passado ganha ares “patológicos” a partir da impossibilidade de reconstruí-lo, re-apresentá-lo, expressá-lo. É o que se denomina trauma¹³.

A propósito da incapacidade de se verbalizar o passado, ou das diferentes formas semânticas e verbais de se expressar sobre o passado, ou definir uma cronologia ou marcos

¹² Cf. CARVALHO, José Murilo. Tiradentes: um herói para a República In *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

¹³ O trauma e o esquecimento histórico serão melhor abordados no item “2.4 – Testemunho e esquecimento: usos e abusos”.

temporais, somos conduzidos a outro binômio: passado/linguística. Deve-se fazer uma breve especificação acerca do que a linguística trata. Por linguística entende-se o estudo da linguagem humana e seus aspectos fonéticos, morfológico, sintático, semântico, psicológico. Para Ferdinand Saussure a linguagem é social, coletiva e individual, sendo abarcada a partir de aspectos de natureza psíquico-social e fisiológica. A linguagem nasce a partir da fusão da língua –conjunto organizado de elementos (sons e gestos), que possibilitam a comunicação entre os membros de uma comunidade, ou seja constitui-se como a parte social da linguagem e cuja mudança não pode ser promovida somente por um indivíduo – com a fala, esta sim de caráter individualizado, variável de acordo com as possibilidades cognitivas e físicas de cada indivíduo, podendo se manifestar de forma oral ou gestual (como é o caso da Linguagem Brasileira de Sinais (Libras)). A linguística, ainda segundo Saussure, é dotada de um aspecto histórico e estrutural, na medida em que trata da função diacrônica (mudanças) que “designarão respectivamente um estado de língua e uma fase de evolução”. Os três níveis básicos a partir dos quais uma língua se estrutura, a saber, o fonológico, o morfológico e o sintático, concorrem para se pensar a posição estrutural da língua de acordo com os elementos que a precederam bem como os que atuam na sua construção. Sendo a linguagem uma experiência histórica é mais que evidente o quanto suas mudanças, ou o quanto seu estudo diacrônico, indiquem o que muda na forma como os indivíduos percebem e lidam com o tempo, seja ele o passado, o presente ou a possibilidade de se projetar uma representação do futuro¹⁴.

Não tomemos a linguística somente como a partir da questão idiomática, responsável por colaborar para a formação de um sentimento de pertencimento ao seio de uma comunidade nacional. A linguística não é demiúrgica, está atrelada a experiências capazes de erigir uma multiplicidade de sentidos na proposição do binômio presente/passado, ao passo que também podem expressar o sentido de tempo histórico para um determinado grupo social:

Ora, o tempo histórico, porque se exprime a maior parte das vezes em termos narrativos, tanto no nível do historiador, quanto no da memória coletiva, comporta uma referência constante ao presente, uma focalização implícita no presente. Isto é, acima de tudo, válido para a história tradicional, que durante muito tempo foi, preferencialmente, uma história-narrativa. Daí a ambiguidade dos discursos históricos que parecem privilegiar o passado, como o programa de Michelet: a história como “ressurreição geral do passado” (LE GOFF, 2013, p.200).

¹⁴ Para maiores detalhes Cf. SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

Assim sendo o passado, enquanto conceito *“articula-se a um certo contexto sobre o qual também pode atuar, tornando-o compreensível”*. Tudo o que possa estar relacionando a leitura sobre um determinado passado, livros, jornais, leis, decretos, diários pessoais, panfletos de eventos políticos, produções artísticas; como filmes, peças teatrais, exposições, enfim, aquilo que chamamos de intertextualidade, compõem um centro, a leitura desse passado, com uma série de conjuntos, no caso suas possibilidades de leitura manifestas nesses diversos conjuntos citados. Entre esses conjuntos há elementos que serão selecionados, e por sua vez serão classificados sobre o que dizem e sobre o que não dizem acerca desse passado, o que nos leva a conclusão de que o passado, enquanto conceito, *“está imbricado em uma emaranhado de perguntas, textos/contextos”* (KOSELLECK, 1992, p.136-137), que tendem a se apoiar e a buscar legitimidade no presente que serve como mirante a partir do qual se observar o passado histórico

O perspectivismo marca profundamente também relato oral-testemunhal, no qual se apoia parte considerável da construção historiográfica que discute a relação História-Memória. Daí temos os domínios da linguagem e das diversas especializações da História, bem como a quebra dos paradigmas, tem um peso vital para a incorporação da memória e do relato oral na construção historiográfica.

Os próximos tópicos serão dedicados a três questões: problematizar as relações presente e passado a partir da discussão sobre História e memória, e a incorporação do testemunho e seus efeitos nos estudos do tempo presente e o uso racional do esquecimento.

2.3. Os lugares de memória: dos usos do passado ao papel dos afetos

Antes de prosseguir, um pequeno esclarecimento se faz necessário. Não é pretensão e nem o foco principal da presente dissertação traçar um amplo painel historiográfico acerca das problemáticas que envolvem a relação História e memória. Mas, a partir do momento que se discorre sobre os usos da memória para a construção de sentidos do passado – na análise do cinema argentino e chileno pós-ditadura -, é impensável não abordar, mesmo que tangencialmente, alguns pontos da relação história e memória. Assumindo o risco de não contemplar uma importante diversidade de aspectos relacionados ao tema, irei discorrer sobre o assunto tomando como ponto de partida o texto seminal de Pierre Nora *“Entre memória e História: a problemática dos lugares”* (Paris, 1984). Darei prosseguimento ao assunto problematizando outros aspectos dos usos e abusos do passado, tais como o papel das paixões e ressentimentos e também do imaginário. A necessidade de tal análise constitui a formação

do contraponto indicado, logo no início deste capítulo, por Jacy Alves Seixas, acerca de uma historiografia que só assume os elementos objetivos e não intertextuais, do estudo da relação história e memória. O texto de Pierre Nora se firmou como a referência para os trabalhos que, em sua proposta, não traziam consigo os elementos *afetivos* na constituição dos estudos historiográficos. Todavia, a presente dissertação, considera essencial a incorporação dos elementos ditos *emotivos* e intertextuais, na composição do painel historiográfico que trata da relação história e memória.

Embora suas fronteiras estejam cada vez mais difusas, História e memória não são, por assim dizer, sinônimos. Trata-se de uma relação marcada por convergências e dissensos, até mesmo eventuais choques. Dentre as distinções mais elementares, temos a História colocada como racionalizante das memórias, ou dos seus vetores. Enquanto a memória é tida como espontâneo, imprevisível, desprovida de sentido lógico e, por ser dotada de alto componente afetivo, isso a torna permeada de imprecisão, não podendo ser tratada como informação objetiva confiável.

Nora atribui a memória uma *“oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio”* (NORA, 1993, p.7). Contribui para essa percepção a aceleração demasiada da História, que esfacela o tempo, anulando a experiência de transmissão de saberes, impondo o fim as *“sociedades-memória”*, que são aquelas que *“asseguram a conservação e transmissão dos valores, igreja ou escolas, família ou Estado”*¹⁵. A partir dessa constatação, o autor opõe uma *“memória social verdadeira”* à historicização. Esta última sendo o produto das sociedades modernas *“condenadas ao esquecimento”* e que fazem uso do passado, na torrente das mudanças cada vez mais aceleradas e que impossibilitam a consciência de si, dos processos históricos e sociais de transmissão de conhecimentos:

¹⁵ Esse confronto entre uma tradição de transmissão de saberes coletivos versus o escamoteamento da modernidade é tema de reflexão de Walter Benjamin no texto *“O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”*. Benjamin traz para o centro da discussão o desaparecimento da figura do narrador, artífice da transmissão de conhecimentos, e figura chave nas *“sociedades-memória”*, aludidas por Nora. Benjamin defende a tese de que a arte narrar histórias está em extinção *“É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”* (BENJAMIN, 2012, p.213). Para tal o autor divide os narradores em dois grupos emblemáticos: camponês sedentário (narradores que sempre viveram em seu país) e o marinheiro comerciante (narrador que vem de longe), encarnando assim uma oposição entre as sociedades tradicionais, calcadas na transmissão oral dos saberes e experiências – na qual o camponês é o mais ilustre representante - e as figuras advindas da modernidade dispersa, reclusas na individualidade e sem a habilidade para a disseminação da oralidade coletiva (o marinheiro). BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1). e cf. nota 2 desta pesquisa.

Entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente a herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito – e a nossa, que só é história, vestígio, trilha

[...]

Se habitássemos ainda nossa memória não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história (NORA, 1993, p.8).

Nora aponta os “*lugares de memória*” que substituem as sociedades-memória, não só como sintomáticas da crise de perspectivas conscientes do tempo, geradas pelo seu super deslocamento, como também frutos da nossa atual incapacidade de situarmo-nos e apreendermos sobre o que seria a nossa verdadeira memória social e cultural.

No cerne dessa constatação, sobre as projeções que se encarnam nos lugares de memória, que não necessariamente são lugares físicos, há uma preocupação de que os mesmos sejam reflexos de uma inapetência gestada pela modernidade, em não se fiar ao crivo metodológico e teórico de uma análise histórica da memória. A partir dessa construção tem-se uma falsa dicotomia entre a memória, hierática, consagrada em um altar, e uma História desmistificadora. Se História e memória não são sinônimos não significa necessariamente que sejam eternos antônimos. É inegável a influência de uma sucessão de cenários, discursos, processos que buscam por identidades, concorrendo para extrair da memória os seus usos e exemplos. Mas não há inconsistências teóricas robustas que apontem a extração do primado da História sobre o estudo dos processos que influenciam ou privilegiam determinadas representações da memória. O que há são práticas, usos e abusos, que envolvem a relação História e memória.

Os lugares de memória não são a pedra de sacrifício onde se imola a História ciência e a historiografia. Devemos lembrar que a própria História, por si só, não é portadora de nenhuma laicidade cartesiana. Assim, os lugares de memória embora tenham peso simbólico para se expressar uma memória que se pretende “absoluta” e ao mesmo tempo “múltipla e desalentada”, não a torna imune ao crivo histórico. É justamente o contrário. A partir do embasamento metodológico que organiza práticas e conhecimentos relacionados ao passado dentro das multiplicidades de possibilidade da relação História e memória, emergem choques constantes entre os usos e abusos da memória. Fazendo com que assim uma nunca estará totalmente desatrelada da outra.

Análise da construção social da memória no âmbito da historiografia, até mesmo com seus lugares de memória, evidencia a importância da análise do contexto, das demandas a

partir de um diálogo com os projetos ideológicos através dos quais todos esses elementos são mobilizados. Projetos esses que geram usos e abusos relacionados a memória e a própria historiografia, que não é uma ciência neutra¹⁶. Porém não deixam de apontar as singularidades que cada um exerce dentro do seu já citado contexto e um sobre o outro. É essa oposição entre usos e abusos presentes na construção social da memória e da instrumentalização da História que tornam essa relação tão paradigmática.

A simples premissa de uma memória exemplar, como teorizou Todorov, traz consigo a perspectiva do quanto a História e a memória não constituem oposições irreconciliáveis. A História, por ser fruto de uma demanda por memória, não implica em uma relação causal de historicização, e nem tão pouco uma “liturgia” atualizadora de mitos e ritos. Mesmo diante das grandes convulsões sociais que marcaram o século XX, e que estão no centro da expansão de uma memória mais individualizada, cotidiana e habitual, em um ritmo de produção treloucado, Le Goff assinala a possibilidade da importância do diálogo entre História e memória, a partir dos novos paradigmas históricos:

A história dita “nova”, que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como “uma revolução da memória” fazendo-a cumprir uma “rotação” em torno de alguns eixos fundamentais: “Uma problemática abertamente contemporânea [...] e uma iniciativa decididamente retrospectiva”, “a memória a uma temporalidade linear” em proveito de tempos vividos múltiplos “nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo” [...]. História que fermenta a partir do estudo dos “lugares” de memória coletiva (LE GOFF, 2013, p.432 e 433).

O lugar de memória não é um lodaçal de memórias e nem vazio de sentido histórico. Ou historiográfico. Lugares de memória e lugares de História se entrelaçam na medida em que formam “lugares simbólicos” e também espaços onde são “criados denominadores da memória coletiva: Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória” (LE GOFF, 2013, p.433).

De um lado o lembrar, ato involuntário, do outro, o fato histórico tal como ocorrido e no qual se apoia a historiografia. Enquanto a lembrança apela ao que temos de mais afetivo, a história e historiografia, como já indicado, procuram trazer aquilo que temos de mais racional, baseado em experiências culturais e sociais. Dessa correlação, afetos e construções racionais que aspiram a uma parcela de objetividade, serão preenchidas as lacunas existentes entre a

¹⁶ Voltarei a problemática dos usos e abusos no tópico “2.4 - Testemunhos e esquecimento: usos e abusos”

memória e o fato, gerando assim um processo de reatualização do passado e do presente (SEIXAS, 2004, p.49). Torna-se até certo ponto imprudente privilegiar apenas a dimensão racional, adotada pela historiografia ao tratar de memórias sem levar em conta as predileções afetivas que atualizam mesmo o lembrar.

Os componentes afetivos permeiam, tais como os ressentimentos e as paixões, permeiam a memória. Porém levou-se certo tempo até que passassem a ser considerados dentro dos arranjos teóricos e metodológicos promovidos pela historiografia. Como bem refletiu Ansart acerca dos afetos no processo de construção historiográfica, estes *“levantam um problema central, o das relações entre os afetos e o político, entre os sujeitos individuais em sua afetividade e as práticas sociais e políticas”* (ANSART, 2004, p.15). A diversidade dos afetos que permeiam o campo político e histórica depõem contra a corroboração de uma memória ontologicamente universal. Paixões, afetos, ressentimentos corroboram a pluralidade das formas de lembrar.

Os afetos precisam ter seus caracteres indicados no sentido de tornar possível *“sublinhar tudo aquilo que separa tais afetos difusos do ressentimento recíproco que pode opor, por exemplo, duas classes sociais ou, ainda, duas etnias”*. Esses mesmos afetos e ressentimentos possuem, além de suas diferentes gradações políticas, diferentes graus de intensidade. Para tal deve-se levar em conta não só suas composições individuais, como também *“as representações, as ideologias, os imaginários, as crenças (e, portanto, as religiões), os discursos, que presumimos desempenhar papel relevante no devir dos ressentimentos”* (ANSART, 2004, p.19 e 20). O peso dos sentimentos no processo de exteriorização das ações políticas, seja dos indivíduos ou das coletividades, implica igualmente em uma análise que abarque, no âmbito da análise historiográfica, as atualizações promovidas pelo presente, onde a memória é percebida e lida a partir da manifestação do devir histórico. De modo que assim o caráter aparentemente antinômico entre História e memória dá lugar a uma construção correlacional, mais do que causal, entre esses dois elementos.

Os afetos e ressentimentos não são inferiores ou superiores à cultura, e sim o contrário, fazem parte de uma experiência *“preeminente cultural”*. Há nesses elementos um sentido social em suas emanções memorialísticas. Memórias e ressentimentos estão entrelaçados, são persistentes, indo além do *“estímulo particular ou imediato”*. No interior das coletividades o ressentimento desperta antagonismos sociais, entre injustiças infligidas por um grupo a outro grupo, ou a outras coletividades. Sendo a memória uma condição duradoura, oscilante aspectos voluntários e involuntários, isso a torna perene de afetos, isso

ocorre também devido a estímulos externos que, mais do que deflagrar uma desmedida resposta momentânea, trata-se de um processo que reitera e massacra, podendo estar direcionada especificamente a algo, ou generalizando-a difusamente (KONSTAN, 2004, p.59, 62 e 70).

As paixões, afetos e ressentimentos constituem o marco essencial da vida individualizada nas sociedades modernas com suas grandes metrópoles. Konstan nos enuncia:

A ruptura entre a emoção e o seu objeto, que se verifica também no ressentimento existencial, é algumas vezes interpretada como um sintoma de alienação característica da vida na sociedade moderna. Os indivíduos estão mais isolados no anonimato das grandes cidades do que nas comunidades tradicionais das aldeias e, portanto, mais suscetíveis a solidão, melancolia e tédio, formas essencialmente modernas de um mal-estar difuso (KONSTAN, 2004, p.74).

Por mais paradoxal que possa parecer, a lógica do raciocínio de Konstan nos permite inferir que o isolamento é predicado para a formação de uma individualidade extremamente egóica, no sentido de produção de memórias individuais onde o registro não encontra precedente em uma experiência vivida e transmitida. A cultura da memória das sociedades modernas, ou pós-modernas, gravita em torno de um “*estar*” (do verbo estar presente, existir), e ao mesmo tempo um “*não estar*” (deixar de existir). E a imagem, bem como a forma como as captamos, principalmente fotos e filmagens, despertam uma série de processos que nos remetem a uma “memória iconográfica”, que do ponto de vista de Melissa Boechat, nos apresenta uma construção onde:

...o indivíduo passa a ser uma construção de uma memória coletiva – que cobra vida quando vista pelo outro, e não mais quando vivida por quem fotografa – em detrimento de uma memória individual, que antes costumávamos compartilhar pela via da oralidade, nos encontros de família, nas festas de fim de ano, em mesas de bar onde os amigos se encontram. Tais eventos não desaparecem de todo, mas o nosso dia a dia desfavorece sua frequência, favorecendo sua morte (BOËCHAT, 2014, p.61).

Pensem no quanto a ciência histórica foi revestida pelo mercado de bens simbólicos do capitalismo tardio. Nesse ponto retornamos Sarlo que, a despeito de ressaltar o quanto as perspectivas históricas descolaram-se das grandes linhas, para dar o protagonismo ao indivíduo que antes estava a margem do processo histórico e do direito a ter uma memória e uma representação, indica o quanto “o instante” se consumou como elemento que elimina a reflexão estrutural sobre o passado. Sarlo assinala o “*neo-historicismo*”, que valoriza os

“pormenores cotidianos articulados numa poética do detalhe e do concreto”. Como já dito, saem os grandes acontecimentos, entram em cena indivíduos que vivem um cotidiano real e comum, e partir dessa perspectiva sobrevaloriza-se a memória desses indivíduos, através do relato oral, criando-se narrativas espetaculares e com alto potencial midiático, principal totem da indústria cultural (SARLO, 2007, p.11 e 12).

. O mercado de bens simbólico concorre para a criação de demandas que primam pela invenção de um passado mítico, ritualizado, supostamente homogêneo, quase uma “religião civil”, como nos aponta Enzo Traverso, ocorre um processo indubitável de “reificação do passado”, onde *“sua transformação em objecto de consumo, estetizado, naturalizado e [ou rentabilizado?], pronto para ser usado pela indústria do turismo, e do espetáculo [...]”* (TRAVERSO, 2012, p.11). Sob esse prisma o que temos é uma memória minada da sua capacidade de transmissão de experiências, em um sentido íntegro, como um mecanismo de coesão social, passando para uma sociedade onde o que ocorre é a supervalorização da experiência no âmbito individual, isolada dos demais ritos sociais, indiferente à coesão coletiva e identitária.

A memória individualizada é a preferida do mercado que capitaliza em cima dos bens simbólicos, devido ao seu potencial de espetacularização na construção de narrativas individuais de sucesso, muitas vezes frutos desse isolamento promovido pela modernidade e da necessidade de emergente de cada indivíduo ser “dono de sua própria história”, mesmo que esta não tenha o precedente de uma experiência prévia. A crise da modernidade e de sentido no interior das coletividades, que produzem passados instantâneos sem o devido rigor metodológico, justificam a fabricação de tradições ou identidades, emergem de uma suposta necessidade de conferir sentido a diferentes gradações de afetos e outros sentimentos políticos:

Qualquer que seja a relação que possa existir entre o *Zeitgeist* e estados emocionais como, por exemplo, ansiedade, melancolia e ressentimento, é preciso ter em mente que são as teorias contemporâneas das paixões que nos permitem pensar esses ressentimentos indefinidos como verdadeiras emoções. Tal fato talvez não esteja completamente independente das condições sociais e econômicas que contribuíram para a manifestação desses eventos (KONSTAN, 2004, p.75).

Ao recapitularmos Todorov e sua conceituação de memória literal, observaremos que a individualidade, melancolia dispersiva e alienante apresentam-se como algumas das premissas que fomentam uma memória desprovida de perlaboração¹⁷:

[...] - supongamos que un segmento doloroso de mi pasado o del grupo al que pertenezco – es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de si mismo. En tal caso, las asociaciones que se implantam sobre él se sitúan em directa contigüidad: subrayo las causas y las consecuencias de esse acto. Descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a sua vez, establecendo además una continuidad entre el ser que fui y al que soy ahora, o el pasado y el presente de mi Pueblo, y extendo las consecuencias del trauma a todos los instantes de la existencia (TODOROV, 2000, p.30 e 31)

Essa memória literal alimenta ressentimentos e afetos generalizantes, anulando quaisquer traços de singularidade que lhe permitam “*comprender situaciones nuevas, com agentes diferentes*”. Se pensamos essa memória literal, no bojo das construções sociais da memória, permeadas por afetos e ressentimentos, vislumbramos seu papel na formação das relações que poder, que agem priorizando ou engessando determinadas representações da memória. A memória literal pode até mesmo implicar em uma hierarquização da memória, no sentido de estabelecer “cânones” que não são passíveis de uma clivagem teórica. Que por sua vez afastam todas as possibilidades historiográficas de pensar os afetos enquanto experiências culturais, gerando assim noções incompletas sobre o processo que atualiza as memórias não só pela via da racionalidade historiográfica, como também pelo afeto presente no processo político histórico.

O frenesi memorialístico não pode ser descartado, seja em seus usos ou abusos, enquanto um fator fundante para a constituição dos movimentos identitários e de afirmação de “*novas subjetividades, de novas cidadanias*”. É indissociável o processo de reivindicação identitária dos afetos, paixões e ressentimentos que os movem, pois tratam-se de uma exteriorização política:

É o frenesi da memória [...] das duas últimas décadas, fenômeno novo e sem dúvida salutar, que está na raiz de importantes movimentos identitários (sociais e/ou políticos) [...]. Responsável pelo resgate de experiências

¹⁷ Termo oriundo da psicanálise freudiana e também muito comum no campo da psicanálise lacaniana, refere-se à capacidade de reelaborar as crises, sentimentos e conflitos interiores, seria o mesmo que elaboração interpretativa.

marginais ou historicamente traumáticas, localizada fora das fronteiras ou na periferia da história nacional dominante (SEIXAS, 2004, p.43)

Como já salientado no início deste trabalho, as clivagens teóricas da memória contemporânea incorporam uma memória que é involuntária, calcada nas discontinuidades pois é percebida como uma sucessão de instantes. A unidade desses instantes faz com que irrompa a sua materialidade “*pois o passado ‘retorna’[...] e, portanto muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, reatualizado*”. Em sua atualização percebemos o quanto não há uma memória que esteja além do tempo ou de qualquer decupagem que a coloque fora de uma perspectiva material:

Atualizando os passados [...], a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na (e pela) memória. O tempo perdido é reencontrado (no sentido de retomado, de um tempo que começa de novo, e não do eterno retorno do mesmo) [...].
Fazendo com que a realidade se situe precisamente nesta dimensão construtivista, fundindo instante e duração num *continuum* tecido a partir do que é, por definição, descontínuo (SEIXAS, 2004, p.49 e 51)

Portando não há memória, nem mesmo afetos e ressentimentos que estejam além do tempo material ou de qualquer escrutínio metodológico. Nesses elementos há o que poderíamos denominar como “gatilhos” que disparam a memória e provocam sua atualização.

2.4. Testemunhos e esquecimentos: usos e abusos

A capilaridade dos afetos e ressentimentos no processo de reconstrução e reatualização da memória são indissociáveis do próprio meio pelo qual são canalizados: o relato oral, o testemunho. O ato de falar sobre uma experiência passada, um evento traumático, implicam na própria elaboração de uma metodologia que trate de uma forma aprofundada das relações entre memória e História. Nessa perspectiva a História oral surge como um desdobramento teórico-metodológico no âmbito da História do tempo presente.

A incorporação da oralidade ao estudo histórico se dá na segunda metade do século XX graças a história do tempo presente surgida em fins da década de 1970. Notabilizada pela mudança do paradigma histórico, que conduz o historiador a lidar com os testemunhos de fontes vivas, provenientes do grande boom de atores sociais buscando construir e entender suas identidades, a história do tempo presente ratifica que o passado é construído em torno de um ponto de apoio que é o presente.

A história do tempo presente busca trabalhar as representações sociais da memória coletiva e os usos políticos do passado, a história do tempo presente distancia-se da história factualista, supostamente calcada na objetividade e na recuperação do passado em sua totalidade. É uma posição fundamental para se estudar os embates entre História e memória. Colaboraram para a construção de sua notoriedade e importância a formação do Instituto de História do Tempo Presente (IHTP), fundado por Françoise Bédarida em 1978, na França, e dirigido pelo mesmo até 1990. Nas palavras do precursor dessa empreitada

É bem verdade que a história do tempo presente, em vez de sair toda armada do cérebro do senhor dos deuses, insere-se em longa tradição que remonta a Heródoto e a Tucídides e é ainda hoje, brilhantemente ilustrada por Marc Bloch de “A estranha derrota”. Ancestrais insígnias, cartas de nobreza autenticadas para todo o território europeu, um legado multissecular: o nascente IHTP tinha à volta do berço muitas fadas benfazejas (BÉDARIDA, 2006, p.220).

Enquanto a história oral articula a oralidade do relato testemunhal oriundo do conhecimento sobre um passado advindo da(s) memória(s), sejam elas individuais ou coletivas, seja recente ou mais distante cronologicamente, para erigir uma abordagem histórica onde as subjetividades do relato testemunhal são lembradas e reconstruídas, sob o efeito subsequente do tempo presente. Para Marieta de Moraes e Marques:

[...] essa perspectiva que explora as relações entre memória e história possibilitou uma abertura para a aceitação do valor dos testemunhos diretos, ao neutralizar as tradicionais críticas e reconhecer que a subjetividade, as distorções dos depoimentos e a falta de veracidade a eles imputada podem ser encaradas de uma nova maneira, não como uma desqualificação, mas como uma fonte adicional para a pesquisa (MARQUES, 2002, p.321).

O trabalho de história oral, que conduz a coleta de relatos e informações a partir do depoimento dos atores sociais muda totalmente a dinâmica historiador/entrevistador e os sujeitos da história. Ao contrário da fonte material, uma testemunha não faz as vezes de um dado, de uma estatística passível de manipulação ou recorte, no caso do testemunho oral, o historiador “*tem somente um domínio parcial*” sobre quem relata a experiência do ocorrido (FRANÇOIS, 2006, p.9).

A História do tempo presente faz da memória expressada pelo testemunho oral em um dos seus objetos, a partir do momento em que não só incorpora, como também promove análises críticas, desses relatos testemunhais. Partindo da perspectiva de uma experiência vivida, ou dos testemunhos de quem foi espectador, mas não um ator social implicado

diretamente no fato histórico relatado, o relato oral tende a estar impregnado do elemento subjetivo.

O relato testemunhal traz consigo a problemática sobre a verdade histórica. As discussões sobre a verdade histórica também são interpeladas por questões concernentes a objetividade enquanto um elemento validador da História. Acerca disso nos diz Bédarida:

História e verdade: nobre e temerária ambição. A verdade do passado, a verdade do presente: não haverá aí uma aporia? O ofício do historiador presta-se em si mesmo ao conhecimento da verdade? [...]. Várias gerações de historiadores e de filósofos confrontaram-se com essa dúvida lancinante. Aliás quem de nós ousaria proclamar que possui a verdade histórica, ainda que a princípio ela seja nosso alvo e nosso guia.

[...]

De fato a verdade histórica provém da interface entre os componentes do passado, tal como ele nos chega através de seus vestígios documentais e do espírito do historiador que o reconstrói, buscando conferir-lhe inteligibilidade (BÉDARIDA, 2006, p.220 e 221)

O revisionismo ou negacionismo histórico desferiu ataques contra a metodologia histórica e a construção de representações e discursos históricos, que garantem a inteligibilidade da História, sob a instrumentalização de uma pretensa objetividade. Essa estratégia tinha um objetivo maior, que era esvaziamento da história crítica e também da desmobilização social a partir da deslegitimação das demandas apresentadas pelas lutas sociais no contexto pós-colonialismo, ou por identidade, memória, verdade e justiça¹⁸.

É necessário cuidado e precaução quando exigimos ou cremos problematizar o sentido de objetividade histórica para se alcançar “a verdade”. A História, seja ela política, social, cultural, etc, não se resume a separar verdades e mentiras, ou como conclamam os próceres da objetividade e da isenção “ouvir os dois lados” (mesmo artifício usado por alguns grupos de revisionistas), mas requer também interpretação em relação às verdades e às mentiras construídas pelos discursos históricos. Se limitar a ouvir “os dois lados” pode ser só mais uma forma de difundir discursos, que embora divergentes, são igualmente oficiosos, como por exemplo os discursos ideológicos produzidos por EUA e URSS durante a Guerra Fria. A título de comparação, ouvir esses dois lados, e optar por um deles, é fazer História? Parece muito insuficiente dado a quantidade de perspectivas que podem convergir para a construção da verdade, realizada a partir de uma seleção precisa de fatos com vistas a causar um

¹⁸ Para maiores informações sobre a crítica ao revisionismo histórico Cf. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Campinas, SP: Papyrus, 1988. 215 p. Para uma crítica a historiografia revisionista a partir das proposições elaboradas por pensadores liberais e neoliberais, detratores das revoluções sociais do espectro político à Esquerda, ver LOSURDO, Domenico. *Guerra e Revolução*. São Paulo: Boitempo, 2017. 398 p.

determinado efeito, ou entender até mesmo a mentira, que não é produzida ao acaso e podem até mesmo ajudar o contexto de sua produção.

Essas insidiosas e tendenciosas confusões dizem muito sobre quem critica a História e sobre quem dirige a crítica. Com essa crítica não pretendo negar ou relativizar o fato, mas sim ressaltar que o mesmo assume uma função reguladora na hora de nortear as leituras da realidade e da representação histórica. Trazendo novamente as palavras de Bédarida:

Na verdade, a realidade histórica procede de uma mistura complexa de objetividade e subjetividade na elaboração do saber, e o grau de objetivação depende em boa parte do campo de aplicação, que vai desde acontecimentos simples e bem estabelecidos, como a invasão da Polônia pelas tropas alemãs em 1º de setembro de 1939 ou o discurso da rainha da Inglaterra perante o Parlamento europeu em Estrasburgo em 12 de maio de 1992 [...] (BÉDARIDA, 2006, p.224).

Ressaltando ainda mais o imbricamento de História e memória, e das dimensões das experiências individuais e coletivas, temos, de volta a Traverso, mais uma reflexão sobre como História e memória se influenciam e se reatualiza:

Por outro lado, deve ter-se em conta a influência da história sobre a própria memória, já que não existe memória literal, original e não contaminada: as recordações são constantemente elaboradas por uma memória inscrita ao espaço público, submetidas aos modos de pensar coletivos, mas também influenciadas pelos paradigmas especializados da representação do passado (TRAVERSO, 2012, p.37)

A metodologia da História oral e as teorias com as quais mantém uma relação de interdependência, mais do que lapidar o que é fato, mito ou falsidade por parte dos testemunhos orais, nos permite igualmente analisar as gradações das diferentes percepções memorialísticas que coexistem em uma mesma sociedade e no interior de um mesmo grupo de agentes históricos, pois *“as temporalidades histórica e memorial podem também entrar em colisão, numa espécie de ‘não contemporaneidade’ ou de ‘discordância dos tempos’”* (TRAVERSO, 2012, p.59).

Mesmo diante de obstáculos, aparentes discrepâncias teóricas e ambiguidades, o historiador que se debruça sobre a oralidade e a História do tempo presente está encarando frontalmente uma reatualização do passado a partir das inevitáveis contradições do presente:

Assim, a história da memória tem sido quase sempre uma história das feridas abertas pela memória, não sendo no fundo senão uma manifestação, entre outras, das interrogações atuais e palpantes sobre certos períodos que ‘não

passam' [...], então não admira que a história da memória seja antes de tudo uma manifestação da memória coletiva, no contexto pouco confuso, da perda de referências dos anos 80 e 90 (ROUSSO, 2006, p.95 e 96)

Em um tópico anterior¹⁹, cheguei a esboçar uma discussão teórica acerca das diferentes formas de lembrar e transformação da memória em religião civil. Agora que apresentei e desenvolvi melhor as premissas que envolvem a História oral e a História do tempo presente, gostaria de trazer um pouco mais de problematizações sobre a memória e o testemunho e os usos e abusos aos quais está submetido, incluindo também a “impossibilidade” até mesmo do direito de esquecer.

Para isso preciso retomar Beatriz Sarlo. A autora em seu livro *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*, dirige uma crítica, não à cultura do testemunho em si, mas aos usos e abusos, conscientes ou não, das metodologias que engessam as análises concernentes a memória, fomentando uma cultura que sacraliza a narrativa testemunhal. Sarlo atua sobre dois pontos de referência: as ações de repressão, morte e tortura produzidas por regime militares do cone sul (tais como Argentina, Chile e Uruguai), e uma referência indireta que é a emergência das identidades pós-anos 70 e as crises de referenciais ideológicos promovidos pelo colapso da URSS e o fim da Guerra Fria. A *debacle* dos panoramas ideológicos, ou o “fim da História”, acirrou a corrida por uma disputa memorialística onde narrar a experiência individual era o mais importante a ser feito, sob o pretexto do medo de ser engolido pela convulsão histórica que, supostamente, mataria o contraditório e o dialético. Assim a verdade se tornou a “verdade de cada um”, tal qual uma identidade que aspira a ser quase intrínseca. Nas palavras da autora:

Os combates pela história também são chamados agora de combates pela identidade. Nessa permutação do vocabulário se refletem a primazia do subjetivo e o papel a ela atribuído na esfera pública [...]. No registro da experiência se reconhece uma verdade (originada no sujeito?) e uma fidelidade ao ocorrido (sustentada por um realismo)” (SARLO, 2007, p.23)

Sarlo assinala principalmente os descompassos que podem existir entre um relato e a experiência vivida ou a forma como percebemos e apreendemos essa experiência. Podemos entender que o relato testemunhal parte de uma construção de significados que não é à prova da maleabilidade e da fluidez da ação do tempo cronológico, bem como do espaço, podendo gerar ou encarnar diferentes significados à medida que se desenvolve uma distância temporal sobre o mesmo. Por mais que se construam enquadramentos metodológicos que nos permitem

¹⁹ 2.1 – Memória: o problema do resgate

apreender as diversas gradações da memória num dado espaço de tempo, isso não impede que se criem convenções que, se mal empregadas que distorcem a função do relato “*em vez de reviver a experiência, o relato seria uma forma de aniquilá-lo, forçando-a a responder a uma convenção?*” (SARLO, 2007, p.23 e 24).

O papel de desmistificação ou de sacralização promovido pelos testemunhos orais está de sobremaneira implicado no papel público da memória e dos agentes históricos. Sarlo tem em mente os relatos daqueles que sofreram a perseguição política no cone sul, os sobreviventes do Holocausto, tomando como exemplo as memórias de Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes* e *É Isto um Homem?* Ocupando espaço central nessa discussão temos os efeitos e o papel jurídico do testemunho na composição das narrativas memorialísticas na segunda metade do século XX.

A questão testemunhal a qual Sarlo faz referência é responsável por fomentar o conceito de dever de memória. Emergindo na França, remontando ao pós-segunda guerra mundial, o dever de memória surge como uma reivindicação para tratar da memória dos judeus que haviam sido deportados, dos que colaboraram com a ocupação nazista e com o governo da república de *Vichy*. O dever de memória, relacionando ao holocausto, produziu uma série de modelos reivindicatórios que se perpetuaram pela segunda metade do século XX, para aqueles que buscavam garantir a afirmação de suas memórias no espaço público, a partir de uma concepção que envolve reconhecimento e reparação (HEYMANN, 2006, pp.06-07). Dentre os modelos de memória podemos enquadrar os testemunhos orais dos ex-perseguidos políticos no cone sul e a busca pelos desaparecidos.

A multiplicidade de testemunhos que se apresentam como arautos do dever de memória também representa uma concepção de História anti-monográfica e anti-teleológica. Sendo assim a História acadêmica, mais do que coexistir, necessita acondicionar e dar voz aos testemunhos orais presentes na esfera pública. Há uma ambição “utópica”, na feliz expressão de Sarlo, que impregna esses relatos, onde absolutamente nada ficará de forma da História. A autora problematiza essa premissa:

No limite está a utopia de um relato completo “completo”, do qual nada reste do lado de fora. A tendência ao detalhe e ao acúmulo de precisões cria a ilusão de que o concreto da experiência passada ficou capturado no discurso [...]

Por isso é admissível a desconfiança: mas, ao mesmo tempo, o testemunho é uma instituição da sociedade, que tem a ver como a esfera jurídica e com o laço social de confiança como apontou Arendt (SARLO, 2007, p.50)

História e memória voltam a entrar em choque, o que em certa medida representa o mesmo tipo de choque que há entre História e narrativa. Truncagem metodológica, consciente ou inconsciente, é uma forma de blindar, contra as ações teóricas que buscam esmiuçar esse relato individual em um contexto maior, seja de outras experiências individuais ou coletivas. Ainda em Sarlo:

O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição de autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. É esse aspecto que salientam as apologias do testemunho como “cura” de identidades em perigo (SARLO, 2007, p.51)

Uma antinomia parece ser insuficiente para designar a problemática dos testemunhos orais na construção e representação do dever de memória. O que ocorre é uma série de usos e abusos da história oral como um todo. Ricoeur ao refletir sobre os usos e abusos da memória atribui ao testemunho uma dimensão cognitiva e a História monográfica uma dimensão pragmática:

O fato notável é que as duas abordagens, cognitiva e pragmática, se reúnem na operação da recordação; o reconhecimento, que coroa a busca bem-sucedida, designa a face cognitiva da recordação, ao passo que o esforço e o trabalho se inscrevem no campo prático. Reservaremos doravante o termo rememoração para significar essa superposição na mesma operação de anamnêsis da meditação, da recordação, das duas problemáticas: cognitiva e pragmática (RICOEUR, 2007. p. 71)

O que em Sarlo surge como uma indefectível dicotomia entre relatos e espaços públicos e a História pensada dentro dos cânones acadêmicos, em Ricoeur temos são pontos de contatos e de distanciamento de uma polarização que não é necessariamente irreconciliável:

Nesse sentido, tocamos aqui num conceito político, na acepção fundamental, atinente a instauração do vínculo social. Não se concebe absolutamente uma sociedade que não faça cruzar, no vínculo horizontal do viver juntos, o vínculo original na autoridade dos Antigos [...]. De fato, independentemente desse enigma de autoridade – cerne daquilo que Rosseau chamava o “labirinto político” - toda sociedade tem o encargo de transmissão, através das gerações, daquilo que ela considera suas conquistas culturais (RICOEUR, 2007, p.75)

Usos e abusos se entrelaçam na análise do dever de memória evidencia a importância da análise do contexto, ou seja, suas demandas, a partir de um diálogo com os projetos ideológicos através dos quais ambos mobilizam e são mobilizados. Projetos esses que geram

usos e abusos, porém não deixam de apontar as singularidades que cada um exerce dentro do seu já citado contexto. Logo, em que ponto essa memória se aglutina aos anseios por verdade e justiça em uma sociedade que teve um processo de amnésia forçada? O horizonte da demanda por memória, verdade e justiça também é uma demanda dos discursos do presente, de países cujas instituições democráticas estão formalmente implantadas, mas cuja legalidade não se mostra consistente, principalmente nos casos onde não se consolidou uma justiça de transição.

O manancial de testemunhos orais e a crítica a verdade objetiva e a subjetividade inscrevem-se na utopia/distopia que caracterizou o século XX e alcançou o século XXI: o esquecimento.

Diante de muito do que já foi apreendido até o momento pode-se deduzir duas coisas: a memória sempre será seletiva, uma rede que captura os traços afetivos que compõem a historicidade de cada um; e no que concerne ao não-dito, pois se há o que lembre, quem fale, por outro lado, há quem esqueça ou quem não queira falar, ou quem queira intencionalmente ocultar algo.

Não há memória sem esquecimento, não há discurso sem seletividade, uma espécie de “esquecimento racional”, porém até para esquecer precisa-se primeiro lembrar, refletir, elaborar, amadurecer, para que assim o esquecimento funcione de forma racional, seja individual ou coletivamente. O esquecimento pode se manifestar a partir de diferentes nuances, um esquecimento que faz a função de uma restrição, lembrar só o que é considerado essencial. Outra face do esquecimento é a ocultação deliberada, uma imposição do ato de esquecer, que se mescla ao que Bronislaw Baczko denominou como “*confisco da memória*”, uma tentativa de expropriar o passado, destituí-lo da historicidade e de sentidos, individuais e coletivos, a partir da imposição vertical de políticas, ideias e valores que claramente vão de encontro ao passado factual e favorecem os poderes estabelecidos (BACZKO, apud, PADRÓS, 2002, p.85).

Assim como o ato de lembrar está sujeito a usos e abusos, o ato de esquecer também não está imune a essa problemática. O esquecimento também pode ser organização social, política e culturalmente, onde indivíduos e/ou grupos sociais reatualizam e dão novas formas a memória. Não há ato de lembrar sem o ato de esquecer. Sejam indivíduos ou grupos sociais, ambos podem instrumentalizar o esquecimento, pois como nos diz Padrós:

Evidentemente que se há usos da memória, há também, usos do esquecimento. Isto aponta para a possibilidade de até instrumentalizar os

esquecimentos [...]. Esquecer (algo) pode ser uma opção, uma conveniência. Neste caso, é diferente do não lembrar, pois há, aqui, uma ação consciente de alguém (a alguém interessa que não se lembre que...); na história tais situações são recorrentes (PADRÓS, 2002, p.85)

A projeção da memória promovida ao longo do século XX, seu amplo debate no espaço público, permite com que sejam identificados *“inúmeros rastros da apropriação da memória em nível quase absoluto. Com sucesso diverso, há inúmeros rastros da eliminação de vestígios do passado; de eliminação, transformação, manipulação ou maquiamento do passado”* (PADRÓS, 2002, p.85).

Organizar socialmente o esquecimento não implica necessariamente uma medida salutar para se filtrar os usos e abusos da memória e do esquecimento. Trata-se, antes de qualquer coisa, de identificar os processos pelos quais se estabelecem as formas de esquecer/lembrar, para se entender as circunstâncias em que se produzem seus usos e abusos. Os regimes totalitários, independente do espectro político que os norteie, produziram suas organizações sociais do esquecer, ou mais precisamente, elaboraram formas de amnésia social. As ditaduras civil militares do cone sul impuseram verticalmente uma amnésia social sobre os atos de violência da repressão política que implicaram em milhares de mortos e desaparecidos. Seja nas leis do *“Ponto Final”* e da *“Obediência devida”* na Argentina, passando pela Anistia brasileira, tinham como finalidade um processo que aspirava a um apagamento da memória por meio da impugnação de tudo o que estivesse relacionado à existência do terrorismo de Estado, que passam a *“inexistir”* (o mesmo vale para tudo o que pode ser enquadrado na categoria de arquivos) a partir da configuração de um discurso de deslegitimação dessa memória:

... a *“negação”* do arquivo acena para o risco de *“um delírio”* ou a uma *“fantasmagoria”* da história, entendemos que esses parecem ser o objetivo dos discursos oficiais sobre os arquivos do período das ditaduras militares do Cone Sul: a negação (da existência dos arquivos) ou o ocultamento (restrição de acesso ou destruição dos arquivos) para confundir a sociedade, tornar o que foi uma experiência - vivida e sofrida seja pelos militantes políticos torturados, mortos e seus familiares, seja pela sociedade que quer conhecer seu passado recente – em um *“delírio”*, uma *“fantasmagoria”*. Ocorre que, a despeito dos discursos, aqui e ali, os documentos, *“perdidos”*, *“queimados”*, negados se insinuam por toda a parte (THIESEN, RODRIGUES, FROTA, ALMEIDA, 2017, p.362)

O revisionismo histórico também foi mais uma ação de apagamento deliberado da memória, que tentou impor o esquecimento a partir da deslegitimação da Shoah e, por

consequente, minimizando ou desresponsabilizando historicamente os crimes dos nazistas e de seus colaboradores. Na França pós-Segunda Guerra Mundial houve um “esquecimento velado”, sobre as experiências traumáticas da República de Vichy e do colaboracionismo. Aliás, essa forma de esquecimento tácito, velado, foi muito comum ao longo da história do século XX em diversos regimes políticos, do ocidente ao oriente.

Em comum a todos os exemplos aqui elencados há uma supressão da informação que promove uma tentativa de letargia social:

Em última instância a sonegação de informação, da experiência e a imposição do esquecimento, são mecanismos necessários para consolidar o anestesiamiento geral e a desresponsabilização histórica. Tais mecanismos contribuem para a implantação de uma memória “reciclada” que interessa ao poder dominante e que, evidentemente, se afasta ainda mais do (passado histórico) real (PADRÓS, 2002, p.87)

O esquecimento produz um não-dito, ou não-ditos. Trata-se de um silêncio que se manifesta primeiramente no âmbito da linguagem, daquilo que não é verbalizado. Esse silêncio do não-dito tem desdobramentos sobre atores sociais que podem ser excluídos dos processos históricos, como os perseguidos políticos que desapareceram, sejam nos porões das ditaduras sul-americanas, nos gulags stalinistas, ou nos campos de reeducação do Camboja governado pelo *Khmer Vermelho*.

Existe no não-dito um importante componente linguístico. Na Antiguidade acreditava-se que o ato de escrever solaparia a função da memória.. Porém o silêncio advindo do esquecimento mostra que a linguagem escrita, no âmbito da memória, também possui seus limites. Eni Puccinelli Orlandi em seu livro *As formas do silêncio e o movimento dos sentidos*, nos diz:

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evita-lo [...]. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente. Em suma: quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem (ORLANDI, 1993, p.9)

Não pretendo, e nem está entre os objetivos do presente trabalho, fazer esmiuçadas digressões sobre as características metafísicas do esquecimento, ou um aprofundamento estrutural nas implicações desse conceito. De modo que me arvore a prerrogativa de

introduzir diretamente a questão política do esquecimento. Ainda em Orlandi, a autora pontua o aspecto político do silêncio, que é o silenciamento:

Aí entra toda a questão do “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc.

Em face de sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão), como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência) (ORLANDI, 1993, p.31).

O ser humano estabelece também no aspecto político uma relação que também é deslocada para o plano simbólico, no intuito de construir e atribuir sentidos as mobilizações de natureza política e a legitimação do exercício do poder. Trata-se de uma relação contrapontística entre linguagem verbal e linguagem não-verbal. Ou seja, até mesmo o silenciamento precisa traduzir-se, seja em palavras, ou em símbolos:

Nessa mesma direção, coloca-se o “império do verbal” em nossas formas sociais: traduz-se o silêncio em palavras. Vê-se assim o silêncio como linguagem e perde-se sua especificidade, enquanto matéria significativamente distinta da linguagem

[...]

Só se pode pensar o silêncio, sem cair na armadilha dessa relação, quando se pensa o “avesso da estrutura”, sem o binarismo, sem as oposições e regras escritas e categóricas. Quando se pensam radicalmente não os produtos, mas os processos de significação, isto é, o discurso (ORLANDI, 1993, p.31 e 32)

O não-dito presente no silenciamento político, como já dito, é um contraponto, pois engloba não só as palavras ou a oralidade calada, como também as palavras que dão forma ao discurso que normatiza o silêncio. Pensando historicamente, o não-dito, estabelece uma divisão sobre o que pode ser dito e o que deve ser silenciado, por ser indesejável. O que por sua vez está submetido a um regime de historicidade. Há um sentido no silêncio, seja linguagem verbal ou não verbal.

O silêncio, ou o silenciamento político, produz sentidos a partir daquilo que não é dito, e passa a ser incorporada a historicidade dos sujeitos históricos, que se reapropriam e transformam o sentido dos silêncios. Ao ressignificarem os não-ditos provenientes do silenciamento, seja por sua verbalização ou não, pode fazer da memória uma patologia. Sobre isso, Ricoeur nos diz *“É nesse nível e desse ponto de vista que se pode legitimamente falar em memória ferida, e até mesmo enferma. Isso é atestado por expressões correntes como traumatismo, ferimento, cicatrizes, etc”*. (RICOEUR, 2007, p.83).

O trauma²⁰ pressupõe uma memória ferida, doente. A aplicação dessa conceituação implica uma transferência entre aquilo que se concebe como memória coletiva ou individual. Não obstante, antes de as colocarmos em um patamar mutuamente excludente, não devemos desconsiderar o quanto uma ruptura no seio das coletividades impacta negativamente na composição das identidades individuais. Se não há correlação de identidades, se não há a construção de uma alteridade, há uma deficiência, ou um não-dito que encerra o espaço de representação dessas identidades. Isso acaba acarretando em implicações a níveis patológicos.

Para além dos usos políticos do silenciamento e da organização social na qual se dão os processos de esquecimento, há uma correlação entre os fatores externos e a forma como eles são percebidos e sentidos a partir das subjetividades individuais. A conjunção desses elementos não se limita a uma definição restritiva do que é um trauma, e sim permitem desenvolver a melhor forma de trata-lo. Podemos considerar a dimensão filológica que o tratamento do trauma requer, como princípio básico da ação do testemunho oral expresso por uma narrativa.

O passado não perlaborado, repetido *ipsis litteris*, reproduz uma memória compulsiva. Aquilo que não é verbalizado acaba sendo recalçado²¹. Sobre o retorno do recalçado e suas perspectivas, Catroga enuncia:

Também se sabe que a memória (subjectiva e/ou colectiva) tende a olvidar-se do esquecido que constrói, bem como não reconhecer que ela é uma espécie de ponta de iceberg do subconsciente ou inconscientemente recalçado [...]. E se uma parte desse continente submerso é passível de ser recordada, o certo é que existirá sempre a ameaça da amnésia, permanente direito de portagem, que a anamnese tem de pagar ao esquecimento” (CATROGA, 2015, p.23)

Ricoeur traz o ponto de partida da consagrada reflexão freudiana sobre o recalque durante o processo de elaboração oral. Acompanhemos:

²⁰ Trauma: do grego, ferida, aquilo que não é pronunciado. Desagradável e intensa experiência emocional, dirigida a partir de um afluxo excessivo de informações provenientes do exterior do indivíduo e que deixa marcas duradouras em sua mente, fazendo com que ele, por sua vez, perca a capacidade de elaborar, reinterpretar ou traduzir sob novos nexos e novas lógicas, outros acontecimentos ou estímulos exteriores.

²¹ Conceito chave da psicanálise freudiana, trata-se de um mecanismo psíquico que defende o eu (ego) contra ideia que considera incompatíveis com esse eu. O recalque funciona como um mecanismo de repressão a ações e representações de origem consciente (repressão primária) e de origem inconsciente (repressão secundária) A repressão é o processo psíquico através do qual o sujeito rejeita determinadas representações, ideias, pensamentos, lembranças ou desejos, submergindo-os na negação inconsciente ou no esquecimento, bloqueando, assim, os conflitos geradores de angústia.

O ponto de partida da reflexão de Freud é a identificação do obstáculo principal no qual o trabalho de interpretação [...] esbarra no caminho da recordação das lembranças traumáticas. Esse obstáculo, atribuído de “resistências do recalque” [...] é designado pelo termo “compulsão da repetição” [...]; uma das suas características é uma tendência à passagem ao ato [...] que Freud diz “substituir a lembrança”. O paciente “não reproduz [o fato esquecido] em forma de lembrança, mas em forma de ação: ele *repete* sem, obviamente, saber que o repete [...] (RICOEUR, 2007, p.84)

A dimensão racional do esquecimento passa por lembrar, primeiramente. Se não é a elaboração da reminiscência, aquele que recorda o fará de forma compulsiva, como um ato, ou um gesto vivido, preso em um *looping* temporal. Por trás de todo ato compulsivo de lembrar há uma forma de amnésia que não permite incorporar a oralidade e o simbólico ao processo de lembrança. O recalque é um processo de resistência ao lembrar.

Os processos históricos traumáticos culminam em uma série de rupturas que afetam diretamente a memória coletiva e as subjetividades individuais. O trauma e a presença constante na vida dos agentes históricos implicados nesses processos históricos. Os ex-perseguidos políticos das ditaduras latino-americanas, para citar um exemplo, que passaram pela prisão, tortura e, em muitos casos, o exílio, tem a dificuldade em verbalizar sobre o ocorrido, ao contrário, vivem e revivem esse passado de forma compulsiva. Uma patologia, que pode redundar em um abuso é a conversão desse testemunho oral um ato em si, sem a devida elaboração psicológica. Impossibilitados pelo trauma, esses agentes históricos não podem viver seu luto.

O trabalho de luto ocupa diversos aspectos na elaboração psicológica dos indivíduos. Ainda em Ricoeur:

O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, “quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido”. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho da lembrança [...]. O trabalho do luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do luto (RICOEUR, 2007, p.86).

Sendo o luto parte fundante de um processo de tomada de consciência e controle sobre o poder de ação conferido as lembranças, acaba por sinalizar um desfecho positivo. Ainda em Ricoeur:

No que concerne ao luto, pudemos observar que era necessário decorrer algum tempo para que fosse levado a efeito em detalhe o que é exigido pela prova da realidade e para que, uma vez realizado esse trabalho, o ego conseguisse libertar sua *libido* do objeto perdido [...]: o tempo de luto não

deixa de ter uma relação com a paciência que a análise demandava a respeito da passagem da repetição à lembrança. A lembrança não se refere apenas ao tempo: ela também requer tempo - um tempo de luto (RICOEUR, 2007, p.87).

Apresentado o quadro teórico, com as questões e a metodologia que irão nortear todo o trabalho (voltarei a todos esses temas em situações diferentes), darei início a análise do que foi o movimento cinematográfico conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*. Trata-se de um projeto de cultura e de política que no momento do pré-golpe na América Latina, na efervescência política e cultural do ano de 1968, tornou-se uma forma de resistência frente aos regimes autoritários, ao mesmo tempo em que promoveu em seu interior uma forte discussão sobre o sentido político da arte e como esta poderia influenciar nas formações históricas do continente. O próximo capítulo faz uma breve recapitulação histórica desse movimento e começa também a engendrar uma análise acerca dos impactos dessa produção cinematográfica na própria forma como o latino-americano se via representado e como construía sua memória.

2. O Nuevo Cine Latinoamericano: do Terceiro Mundismo a redemocratização

“Bater-se pela cultura nacional é em primeiro lugar bater-se pela libertação da nação, matriz material a partir da qual a cultura se torna possível” – Frantz Fanon

Um filme tem 24 quadros por segundo. Um filme com duas horas de duração contém aproximadamente 172.800 quadros. Uma página de roteiro equivale a 1 minuto de filme. Ou seja, teremos 1440 quadros nesse minuto escrito em uma página de roteiro.

Na América Latina há 20 países. Se a pensarmos em quadros por segundo, há uma pequena queda de quadros, ou como dizem na linguagem técnica do cinema, há uma queda no *frame rate*.

Há algo de simbólico nessa incompletude latino-americana quando a pensamos em termos de cinema. Cinema de roteiros não filmados, mas pressentidos em seus manifestos teóricos sobre o fazer cinema. Cinema de experimentações que legou ideias pelos seus caminhos, onde cada um tinha liberdade para recolhê-las. Esse déficit de quadros parece ser aquilo que se perdeu nos choques de nossas realidades. A necessidade de pensar, uma urgência que clama por uma ação imediata. Temos a palavra solta, quase perdida, e a gramática escrita. O filme começa na palavra, seja na do roteiro, seja na do manifesto do cineasta. Algo parece sempre fora do lugar. Em se tratando de América Latina, onde algo sempre parece deslocado, poderíamos pensar “normal”.

O cinema latino americano dos anos 50 e 60 nunca fora reconhecido dentro do cânone dos grandes movimentos cinematográficos mundiais. Somos menos cinema por causa disso? Somos 20 países, com 24 quadros se faz um segundo de filme. Nos seus primórdios os filmes rodavam a 16 quadros por segundo, ou menos. Passamos dessa fase, com certeza. Mas não alcançamos a plenitude. Somos inquietos demais. Nossas histórias são inquietantes, fragmentadas. Não se faz um cinema heterodoxo com práticas ortodoxas. Um anseio por transformar palavras em imagens, escrever com imagens, que nascem em palavras. Ser subdesenvolvido é ser indisciplinado. Transformamos nossa precariedade em pré-requisito estético fundamental. Faltam 4 quadros para 24. Há uma descontinuidade, mais do que uma ligação. E foi essa descontinuidade que moldou nossa forma de fazer e pensar cinema. É pensar na descontinuidade que nos faz ver além da história dos vencedores. A impossibilidade é a nossa principal arma de ação, é ela que nos move nos descaminhos.

Filmes, roteiros, manifestos teóricos, imagens, todos se confundem. Todos parecem irremediavelmente inconclusos. Essa falta, que mais parece aquela anotação que ficou no

canto ou no rodapé da página, depois de ser escrita de forma dinâmica e urgente, parece ser o eixo do nosso cinema. Palavra inconclusa, imagem incompleta. Mas na imaginação do cineasta ele vislumbrou a ideia completa. Começa um processo de reflexão sobre o inacabado. É nesse processo que ora substitui o roteiro, ora a teoria, e que irá desembocar na imagem imperfeita, aquela mesma que nos representará em toda nossa imperfeição.

Sabemos onde estão os quatro quadros que nos faltam? Na verdade não nos falta nada. A ideia foi encontrada pela senda da reflexão. Essa ideia é a participação de todos nessa busca. Lembremos de Kavafis Dixit em *Itaca*: é o caminho que importa, não se chega em parte alguma, nada acaba. Ninguém salvará os naufragos, mareados ou diletantes da história, mas o gesto de buscar, esse sim, nos guiará e nos redimirá.

O fazer e o pensar cinematográficos sempre estiveram permeados por discussões relacionadas à forma, conteúdo, políticas de valorização dos autores, validade de determinadas opções estéticas, ideologias tangentes à produção cinematográfica, mercado consumidor, etc. Em seus primórdios, essas discussões, pareciam excluir umas às outras, quando na verdade eram diferentes leituras sobre uma mesma implicação: o fazer cinema.

Emitir um diagnóstico, tanto estrutural quanto estético, que expresse a tônica dominante que moldou o cinema latino-americano em fins dos anos 50 e início dos 60, seria o de um cinema de poucos recursos materiais, porém de grande inventividade estética (PARANAGUÁ, 1985, p.66). A essência desse *Nuevo Cine Latinoamericano*, estava calcada em uma ruptura, mais do que em uma continuidade. Uma ruptura provocada por fatores extrínsecos ao próprio elemento cinematográfico, de um cinema que seria tributário das discussões político-sociais que o mundo pós-colonial, ou Terceiro Mundo, vivia.

Não se pode falar em “um cinema”, mas sim em diferentes cinemas. Isso fica ainda mais claro quando jogamos luzes sobre os diferentes movimentos cinematográficos surgidos ao longo do século XX, Expressionismo Alemão, Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague Francesa, Realismo Socialista Soviético, Cinema Novo Brasileiro, *Nuevo Cine Latino Americano* (usualmente abreviado para *NCL*), todos esses movimentos partem de leituras das demandas prementes em cada sociedade, do que é o fazer e o pensar cinema e de certa forma a cultura. Ao longo do século XX todos esses movimentos cinematográficos viveram novas leituras, no sentido de serem abordados por novas teorias que emergiam no campo cultural. Esse breve périplo aqui apresentado nos ajuda a entender o papel do cinema enquanto um agente histórico, criador de representações históricas, em constante transição e não somente como um ilustrador para comentários (BURKE, 2004, p.16 e 17).

Apesar da quantidade de leituras que insistem em enquadrar e compartimentar o cinema, não é viável defini-lo como uma gramática de elementos bem marcados que só estão aguardando para serem aplicados, pois devido a essa variedade de leituras e releituras (como vimos acima), seus aspectos narrativos, técnicos, estéticos, formais, industriais, irão sofrer variações, das mais sutis às mais elevadas. É possível sim identificar descontinuidades e continuidades, como foi a influência do Neorrealismo Italiano na produção artística cinema novista no Brasil e no próprio *NCL*; ou do intenso diálogo do “*cine imperfecto*” cubano com as formalidades do Realismo Socialista Soviético, do qual era próximo ideologicamente, porém distante teoricamente e em termos práticos também. Provavelmente toda essa avidez em “*ler o cinema*” parta da necessidade, que foi muito crescente nas primeiras décadas de seu surgimento, ainda no século XX, de lhe conferir o mesmo caráter de importância e erudição que havia na mais sacra das artes: a literatura.

Na década de 50, na América do Sul, África, Ásia, entre outras regiões consideradas periféricas no mundo, começava-se a esboçar a primeira sistematização daquilo que viria a ser conhecido como “terceiro cinema”. Baseada nas preocupações nacionalistas e globais (o que é o Terceiro Mundismo? O que é o pós-colonial?), o cinema desenvolvido nessas regiões agregava uma forte capacidade de manifestação e militância que almejavam refletir as experiências e perspectivas dos povos até então em processo de libertação e/ou com a independência recém-conquistada. Tratava-se de um cinema e também de um movimento político-cultural, denominado pós-colonial.

O empreendimento de pensar o *NCL* defronta-se com questões, tais como referenciais historiográficos largamente consolidados e o dogmatismo que o coloca como a única referência política e teórica do cinema latino-americano. Diretores, teóricos, críticos, que foram atuantes durante o período no qual o *NCL* se desenvolveu e consolidou alguns de seus mais recorrentes aspectos (anos 60 e 70), guardam consigo uma memória monumentalizada, onde o discurso subjetivo, calcado na experiência individual de cada um, acaba sendo colocado como parâmetro irrefutável para a memória coletiva referente ao período. Tem-se também o problema da “novidade” representada pelo *NCL*, até que ponto esta forma de pensar e fazer cinema validou o epíteto de “novo”, um marco temporal capaz até mesmo de inviabilizar e ofuscar tudo o que veio antes, em termos não só de produção cinematográfica, mas até mesmo de crítica especializada. Afinal um novo cinema requer uma nova crítica, um novo público.

Em uma análise sobre o *NCL*, tanto quanto levar em conta suas recorrências é necessário ter claro que estas não se deram apenas em seu âmbito, e sim foram sistematizadas

através dele. Também se deve considerar que o *NCL* nasce sob o signo das lutas e movimentos de libertação nacional: Egito governado por Gamal Nasser a partir de 1952, vitória dos Vietnamitas sobre os Franceses em 1954, Revolução Cubana em 1959, Independência da Argélia em 1962. Mais adiante o *NCL* estará sob influência das rupturas e ascensão de novas forças políticas e culturais que irrompem mundialmente durante o Maio de 68. Todavia, mais do que se firmar apenas como o discurso de oposição em relação “ao outro”, o *NCL* possui suas dinâmicas e rupturas próprias, mantendo principalmente, com relação aos eventos externos ao subcontinente uma relação de interdependência.

O *NCL* foi um movimento muito heterogêneo, até mesmo em seus marcos temporais. Faz-se necessária uma análise dos aspectos que transitam entre os fatos históricos presentes na trajetória do *NCL*, que por si só, como se verá mais adiante, passam por diversos processos de resignificação em diferentes conjunturas. Para tal partirei das principais referências fílmicas e teóricas do período - a influência do neorealismo italiano e a *Escuela Documental de Santa Fé* -; os festivais de cinema onde o *NCL* teve suas bases consolidadas – Vinã Del Mar 1967 e 1969 e Mérida 1968 -; a fundação do ICAIC em Cuba. Seguirei com a análise dos principais manifestos teóricos do período, que revelam a heterogeneidade e até mesmo dissensos dentro das discussões políticas sobre o *NCL*. Depois dessa análise interna amplio o recorte trato dos movimentos extrafílmicos no plano internacional, com os quais o *NCL* manteve diálogos e rupturas, e encerro com uma análise histórico-estética do *NCL* e sua situação na redemocratização no Cone Sul.

3.1. As premissas do *Nuevo Cine Latinoamericano*

As discussões teórico-metodológicas relativas ao *NCL* perpassam o processo de afirmação e maturidade identitária do movimento. Sem desconsiderar a importância do que representaram política e historicamente os ideais políticos e estéticos que o movimento promoveu, estas não foram as únicas válidas no processo de construção de uma cinematografia latino-americana. Fabian Nuñez em sua tese *O que é o Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas* (Niterói, 2009) faz uma crítica a esse pressuposto, que por sua vez só reforça estereótipos:

É comum afirmar que o *NCL* constitui a maturidade ideológica e estética da

atividade cinematográfica latino-americana. Concordamos com essa afirmação, não no sentido de que os critérios fílmicos do NCL sejam os mais corretos e eficientes em relação a uma definição de cinema para a América Latina. Entendemos que a defesa em prol de um “cinema político” (ou “de intervenção política”) como se fosse o “verdadeiro” cinema latinoamericano constitui um raciocínio dogmático, cujos frutos são, no melhor dos casos, a criação de estereótipos (NUÑEZ, 2009, p.16).

O *NCL* notabilizou-se em um cinema de ampla discussão política, teórica e também experimental, através da estética presente nos filmes. Essa marca ficava cada vez mais evidente a cada filme lançado, e com os manifestos que acompanhavam esses filmes. A politização verificável no *NCL* pode ser lida a partir da seguinte polarização: teóricos e diretores latino-americanos que estavam em busca de um novo cinema, da construção de um novo referencial para representações históricas e sociais; e uma visão eurocêntrica e estadunidense que, dotadas de um certo “exotismo”, passam a exigir ou a limitar suas visões sobre o cinema sul-americano um posicionamento eminentemente político e militante. Há nessa polarização um componente retórico onde Europa e EUA desempenham as funções de polos irradiadores de cultura e as demais regiões do globo terrestre seriam apenas o “outro”, uma alternativa que recicla e requebra ideias que os países considerados centrais não utilizam mais. Trata-se de uma leitura unidimensional, que não leva em conta as dinâmicas próprias dos países sul-americanos, ou seja, é uma leitura que corrobora uma limitada visão de nação e cidadania, por parte da Europa e dos EUA em relação a América do Sul. Sobre as identidades nacionais formuladas de forma indistinta pela mentalidade europeia e estadunidense, Edward Said analisa:

No entanto, a preocupação ideológica com os interesses e programas compreensivelmente entrelaçados com os interesses e programas de vários grupos – nem todos minorias oprimidas – que desejam estabelecer prioridades que reflitam tais interesses (SAID, 2011, p.29).

Existe um mito de insuficiência e ingenuidade no entendimento da politização promovida pelo *NCL*, onde alteridade e ideologia facilmente se confundem. Sobre isso, Nuñez reitera:

O fundamental a apreendermos do *NCL* é um embasamento teórico que parte do princípio da(s) singularidade(s) do cinema latino-americano. Concordamos com o postulado do *NCL*, segundo o qual se deve relacionar com um filme latino-americano conforme princípios distintos aos quais se deve ter em relação a um filme estadunidense e/ou europeu. Entretanto, reiteramos que o *NCL* estabeleceu certos parâmetros e critérios levados em

conta até os dias atuais [...]. Por outro lado, o reconhecimento de uma singularidade própria da atividade cinematográfica latino-americana é corolário da realidade desse mercado invadido e coerente com a postura ideológica dessa geração [...] (NUÑEZ, 2009, p.17)

O projeto político e o histórico do *NCL* buscavam a realização de filmes cujos discursos e estratégias de produção e distribuição invertessem o jogo a favor dos cineastas latino-americanos em detrimento do modelo hollywoodiano, que era hegemônico no continente. Mais do que simplesmente “o outro”, era uma contenda onde se mediam as relações de poder no campo cinematográfico.

Os anos 60 na América Latina marcaram a ascensão de diversas correntes cinematográficas, cada uma com uma proposta distinta sobre como trabalhar a realidade latino-americana. O grupo *Cine Liberacion*, na Argentina, postulava sobre um *Tercer Cine* (em oposição ao cinema estadunidense – *Primer Cine* - e o europeu – *Segundo Cine*), era um cinema militante, revolucionário, subversivo, cujo filme mais expressivo desses anseios foi o documentário/ensaio/manifesto “*La Hora de los Hornos*” (1968), dirigido por Fernando Solanas. Ainda na Argentina havia *Grupo Santa Fé*, este mais voltado ao documentário e experimentalismo estético. No Brasil o *Cinema Novo* que buscava uma releitura das condições históricas nacionais. Na Bolívia havia o grupo *Ukamau*, liderado pelo diretor Jorge Sanjinés, voltado para a questão indígena (“*O Sangue do Condor*”, de 1969 e de Jorge Sanjinés). No Chile surgia o movimento *Comite de Cineastas de la Unidad Popular*, cineastas de diversos espectros políticos, desde a esquerda revolucionária, passando até mesmo por alguns segmentos da democracia cristã, liderados por Patricio Guzman. A partir dessa organização foi realizado um dos maiores documentários políticos do século XX, *Batalha do Chile* (1975,1976,1979), documentário em três partes que aborda da ascensão de Salvador Allende e da *Unidad Popular*, até o golpe militar. No Uruguai havia a *Cinemateca del Tercer Mundo*, um importante acervo sobre tudo o que estava sendo produzido no continente desde os fins dos 50 e que editava a revista *Cine del Tercer Mundo*, que porém foi destruída quando do golpe militar de 1971²².

Os novos cinemas latino-americanos dialogaram e também se apropriaram de outras tendências, tanto da ficção quanto do documentário internacionais. Esses novos cinemas também dialogavam entre si regionalmente, trataram de discursos oriundos de contextos

²² Cf. BERNADET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, e *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; MESTMAN, Mariano (org.). *Las rupturas del 68 em el cine de America Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016; VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: revolução e política social*. São Paulo: Alameda, 2010. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

tipicamente latino-americanos, havia essa preocupação em se pensar um devir propriamente regional. Daí a deficiência em se pensar uma identidade nacional homogênea e essencializada. Devemos pensar em diferentes formações sociais e culturais com dinâmicas próprias e complexas (MESTMAN, 2016, p.15 e 19).

A historiografia do *NCL* nos conduz por alguns marcos temporais que nos levam a pensar os diferentes ressignificados pelos quais esse projeto passou, bem como a própria historicização da relação Cinema-História²³, a saber: o Neorrealismo italiano, *Escuela Documental de Santa Fé*, a tríade de festivais – Viña del Mar (1967), Mérida (1968) e novamente Viña Del Mar (1969) e Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

O Neorrealismo italiano influenciou sobremaneira, estética e teoricamente o *NCL*. Todavia deve-se fazer um adendo: não era o intuito do *NCL* defender uma reprodução *ipsis litteris* desse cinema que se fazia na Itália. O Neorrealismo italiano encaixa-se naquilo que se convencionou chamar de “Segundo Cinema”, em oposição ao “Primeiro Cinema”, hollywoodiano. Seu papel foi de indicar estratégias de produção, canais de exibição (cineclubes, cinemas de arte) e assim criar meios para a divulgação e discussão estética propostas por esse cinema, tais como as revistas especializadas, os manifestos, as leituras críticas, enfim toda uma forma de se fazer um cinema *off Hollywood*. Há na adoção do Neorrealismo italiano uma “referência não meramente estética, mas, acima de tudo ética”. Essa influência estética e ética foi algo que cineastas latino-americanos e teóricos, que foram a Itália conferir de perto esse cinema, trouxeram na bagagem:

A partir dos questionamentos realizados pelos neorrealistas surge uma nova concepção de cinema no subcontinente latino-americano. Basicamente, a afirmação de que não é necessária uma gigantesca parafernália em moldes hollywoodianos, para se fazer cinema, acarreta consequências não apenas estéticas, mas ideológicas. Ou seja, a mudança no processo de realização também significa uma transformação nos critérios estéticos e temáticos e, principalmente, na estrutura narrativa dos filmes. O impacto do Neorrealismo na América Latina foi tão grande que futuros realizadores latino-americanos estudaram os preceitos neorrealistas *in loco*, mais especificamente, no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma (NUÑEZ, 2009, p.18 e 19).

Um dos cineastas e teóricos que foi conferir *in loco* a grande inovação estética e técnica do Neorrealismo italiano foi o diretor e documentarista argentino Fernando Birri

²³ Ideia essa apropriada e esquematizada no texto “Apologia da relação cinema-história”, em NÓVOA, Jorge & BARROS, D’Assunção José. Cinema-história; Teoria e representações no cinema – Rio de Janeiro, Apicuri, 2008, que por sua vez baseia-se em clivagens elaboradas por autores como Jacques Le Goff, Ana Maria Mauad e fazem crítica e contraponto aos estudos de Marc Ferro.

(1925-2017). Ao retornar de Roma em 1956 Birri funda *Escuela Documental de Santa Fé*, dentro do *Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral*. Formava-se assim o primeiro grande polo aglutinador de jovens estudantes de cinema oriundos não só da Argentina, mas de toda América do Sul. O centro de ensino também se tornou o principal polo irradiador no ensino de tendências presentes na linguagem documentária. Desde os primórdios da fundação da *Escuela*, Birri externalizava seu principal objetivo: refletir e denunciar a realidade subdesenvolvida latino-americana.

Em 1962, ao lançar *Brevissima teoria do documental en Latinoamérica*, Birri reafirma a função social do documentário enquanto elemento de intervenção política e estética no quadro de denúncias do subdesenvolvimento na América Latina, seu compromisso social e sua função histórica e política:

O subdesenvolvimento é um fato para a América Latina, a Argentina incluída. É um dado econômico, estatístico. Palavra não inventada pela Esquerda, organizações internacionais ‘oficiais como a ONU, e da América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) a usam habitualmente em seus planos e informes [...]. Suas causas também são conhecidas: colonialismo, de fora e de dentro. O cinema desses países participa das características gerais dessa superestrutura, dessa sociedade, e a expressa, com todas as suas deformações. Há uma imagem falsa dessa sociedade, desse povo, escamoteia o povo: não há uma imagem desse povo. Por isso, dar-lhe um primeiro passo positivo: função do documentário (BIRRI, apud, AVELLAR, 1995, p.41).

Dentre todas as produções realizadas na *U.N.L*, o documentário em curta-metragem *Tire Dié* (1958/1960), foi sem dúvida o trabalho que alcançou maior repercussão. É considerado, junto com *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e o curta metragem cubano *El mégano* (1955) de Julia Garcia Espinosa e Tomás Gutierrez Alea, os filmes que primeiramente postularam “*uma transformação fílmica e ideológica no cinema latinoamericano*” (NUÑEZ, 2009, p.20).

Cabe ressaltar que a *Escuela Documental* não era tão somente uma expressão direta e homogênea do Neorealismo, e sim uma inspiração política e estética. Um olhar mais acurado sobre suas formas de trabalho nos mostra um diálogo, mais do que uma continuidade, e até mesmo algumas rupturas com o momento europeu que a inspirou. A preocupação maior de Birri, por assim dizer, não era somente reproduzir uma experiência distinta latino-americana, mas sim assimilar uma experiência cinematográfica combativa com a relação circundante, fazendo do cinema igualmente uma postura moral. A experiência da linguagem cinematográfica não poderia estar dissociada de um conhecimento sobre o real e suas formas de representação:

En otras palabras, no se trataba de hacer cine neo realista en la Argentina, pero sí de hacer entender – y sobre todo de hacer sentir – hasta qué es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios médios expresivos, se afiance en la realidade de lá imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidade de esas imágenes NO PUEDE DEJAR DE SER la realidade de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos (BIRRI, apud AVELLA, 1995, p. 43).

Os anos 60 mostraram-se promissores e frutíferos para os cineastas do NCL. Esse período marca a *“consolidación ideológica do NCL. Ou seja, ao aceitarem o pressuposto de que as suas realizações estão inseridas em um contexto maior (O NCL), os cineastas latino-americanos começam a criar laços ideológicos e estéticos entre si”* (NUÑEZ, 2009, p.21). Criaram-se redes de sociabilidade para o reconhecimento e trocas de ideais entre esses cineastas, tanto dentro quanto fora da América Latina.

Três grandes festivais de cinema latino-americanos, realizados na própria região, consagram-se como polos privilegiados para debates, exibições e discussões estéticas e políticas por três anos consecutivos: Viña del Mar (Chile, 1967), Mérida (Venezuela, 1968) e retornando a Viña del Mar (1969). Os citados festivais também são marcados por rupturas dentro do próprio NCL, além de algumas polêmicas. Mestman nos diz a respeito do significado dessa tríade de festivais:

Observados en relación com el Nuevo Cine Latinoamericano, si se mira com atención la ya clásica trilogia [...], podría indetificarse un paulatino desplazamiento de la generación de cineastas ‘neorrealistas’ por la propiamente ‘sessentista’ [...]. Proceso rastreable desde antes, por supuesto, pero todavía observable allí. Es decir, por um lado, los organizadores de Viña y Mérida, quienes llevan la iniciativa y establecen los primeros vínculos, que pertenecen a esa primeira generación – Aldo Francia (Chile), Rodolfo Izaquirre y Edmundo Aray (Venezuela), Alfredo Guevara (Cuba), Fernando Birri y Edgardo Pallero (Argentina), etc. Por otro lado, em Mérida 68 y Viña Del Mar 69 se exhiben los films de las principales figuras de la generación que irrumpe a mediados de lá década – Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Miguel Littín, Glauber Rocha, Mario Handler, entre otros (MESTMAN, 2016, p.20 e 21).

Ao passo que o NCL projetava-se mundo afora, internamente ele também passava por um processo muito próprio de transições entre aqueles que começaram uma guinada no fazer e no pensar cinematográfico latino-americano, e aqueles que assentaram suas bases estéticas e

políticas. E foi justamente no festival de Viña del Mar (Chile, 1967), que se consolidaram as premissas do que seria o *NCL*:

Los festivales, entonces, como espacio de expresión, de varias de las innovaciones y rupturas del 68 ya desde el mismo pasaje del protagonismo de una generación a otra. Pero aún cuando en esa instancia resulta tan visible y operativo el “latinoamericanismo”, parece necesario reconocer e indagar en las genealogías propiamente locales de este tipo de eventos, a la emergencia de los nuevos cineas de cada país. Es el caso, por ejemplo, de Viña del Mar 1967. Su lugar como “hito de origen” del Nuevo Cine Latinoamericano, según ha generalizado, sin duda se explica en gran medida por los vínculos transnacionales de sus promotores latinoamericanos (MESTMAN, 2016, p.21).

Vale destacar as confrontações que ocorreram no mais emblemático desses festivais, que se realizou na Europa, mais precisamente na Itália, a *Mostra Internazionale del Cinema Nuevo*, mais conhecido como *Festival de Pesaro*, cuja primeira edição aconteceu em 1965. Porém, foi em 1968, nesse mesmo festival, no qual os cineastas do *NCL* que vivia ascensão de sua identidade ideológica e militante, se viram no centro de uma série de contradições que assolavam como os movimentos de rupturas hegemônicas no plano político mundial. O novo patamar de maturidade identitária e ideológica alcançado pelo *NCL* consolida também sua projeção internacional. Nesse momento os seus cineastas já estão abraçados ao movimento estudantil e a toda sorte de reivindicações políticas e sociais que estão permeando o cenário mundial. Sobre esse episódio, Mariana Martins Villaça acrescenta:

Nessa época, ocorreram muitos protestos estudantis contra o *status quo*, as regras de mercado, a indústria do cinema e os próprios festivais europeus considerados, em sua maioria, “pouco democráticos” e “elitistas”. Entretanto, esses festivais eram espaços importantes para o cinema político latino-americano, que através desse “canal” conseguia reconhecimento e difusão internacional. Assim, essa onda de agitação em 68, vivenciada pelos cineastas latino-americanos que participavam dos festivais europeus, representava uma situação política nova e algo incômoda pois resultava em certos “desencontros” de interesses e descompassos ideológicos (VILLAÇA, 2006, p.3)

O ônus advindo dessa maturidade, reconhecimento e projeção também gerou descompassos e rupturas a nível internacional. Ainda sobre o Festival de Cinema de Pesaro, 1968, que os cineastas do *NCL*, em suas matizadas posições, se viram igualmente confrontados pelas contradições e rupturas das guinadas ideológicas das Esquerdas internacionais, principalmente a europeia. Ainda em Villaça:

Nesse festival, os cineastas latino-americanos redigiram uma declaração na qual prestavam seu apoio aos estudantes, defendendo que todos os festivais fossem espaços de discussão e crítica, mas ressaltando o caráter plural e democrático daquele evento, impossível de acontecer em muitos países latino-americanos. Após viver essa experiência algo paradoxal, o cineasta cubano Julio García Espinosa confessou: *Pesaro nos ponía en evidencia una intolerable contradicción: políticamente nos sentíamos aliados a la nueva izquierda, artisticamente nos veníamos identificando con la izquierda tradicional* (VILLAÇA, 2008, p.3).

Fechando esse primeiro e mais importante arco de marcos historiográficos do *NCL*, é fundamental falar sobre o papel do ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria*), como um outro importante espaço agregador de ideias e de fomentador das produções cinematográficas do *NCL*.

O papel do ICAIC como instituição provedora e acolhedora dos cineastas latino-americanos do *NCL*, está largamente inserido na política internacionalista do governo Cubano pós-revolução e no contexto da Guerra Fria. Além de exportar o modelo revolucionário cubano para as demais guerrilhas latino-americanas, o governo cubano, através do ICAIC, reafirma a necessidade de um cinema comprometido ideologicamente com as revoluções que se sucediam no continente. Dessa forma o cinema latino-americano passaria a dar conta dos processos de mudança histórica que ocorriam na região, ou seja, cinema e revolução se promoveriam mutuamente:

Essa ação era interessante ao ICAIC e aos cineastas cubanos, que podiam, através dela, estabelecer novos diálogos, agora com cineastas “vizinhos”, passando da fase do “namoro” e do afastamento em relação as tendências europeias. De fato, essa aproximação entre o ICAIC e a América Latina, nos anos 1960 e 70 – reforçado pela política internacionalista do governo cubano – rendeu não só diálogos e formulações de propostas comuns, como influenciou a política cinematográfica e a consagração de uma determinada visão de “cinema político” no continente (VILLAÇA, 2010, p.165).

É importante assinalar o marco historiográfico que o ICAIC representa para o *NCL*, principalmente no tocante a uma nova guinada na identidade ideológica do movimento. Villaça explica essa nova etapa na afirmação das bases políticas e ideológicas do *NCL*:

O termo *Nuevo Cine Latinoamericano* designava – e ainda designa – a produção cinematográfica daquele momento, comprometida com a proposta de conscientização política [...]. Como muitos conceitos que procuraram demarcar a identidade uma identidade latino-americana, essa denominação, apesar de ter se consagrado como terminologia usual na história do cinema latinoamericano, é um tanto abrangente e impregnada de um forte sentido ideológico, no qual a

Revolução Cubana teve grande importância como componente. O termo *Nuevo Cine Latinoamericano*, cunhado nos anos 1960, continuou a ser usado nas décadas posteriores, mas inevitavelmente, foi sofrendo um processo de ressignificação durante esse tempo (VILLAÇA, 2010, p.167).

O protagonismo assumido pelo ICAIC deslocou os eixos de trocas de experiências e ideias entre os cineastas latino-americanos. Depois de muito dialogarem com o cinema Europeu, diálogo esse nem sempre afável ou isento de contradições como já foi mostrado, os diretores latino-americanos passam a se concentrar em Cuba, estreitando e fortalecendo ainda mais os laços de irmandade latino-americana. O ICAIC também se torna ponto de peregrinação de cineastas europeus que vieram ver *in loco* um dos frutos da maior revolução do período. Nomes como Jean-Luc Godard, Agnes Varda (que rodou o documentário em curta-metragem *Saudações, cubanos*, de 1963), Cesare Zavattini, entre outros, ajudaram a promover o cinema latino-americano e os triunfos da Revolução Cubana no epicentro dos movimentos de Libertação Nacional.

Sob influência das diretrizes propagadas pelo ICAIC, ocorreu uma situação polêmica no Festival de Cinema de Viña del Mar em 1969. Enquanto no mesmo festival, mas em 1967, haviam sido estabelecidas as bases mais notórias do *NCL*, em 1969, Che Guevara, que havia morrido na guerrilha boliviana em outubro de 1967, foi eleito presidente honorário do júri do festival. A mitificação na qual sua figura foi embebida, acabando por contagiar a atmosfera do festival, desagradou aos anfitriões chilenos e gerou um problema “fronteiriço”:

Lo político desplazó al cine al cine y el rumbo que tomaba el Encuentro no agrado a los chilenos, hasta ese momento testigo mudo de los acontecimientos. Su posición no era de negación de los problemas políticos, sino encuancto al caminho a seguir. Creían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y la penetracion norteamericanos era partir de la realidad concreta del cine [...]. “La forma en que aquí se están discutiendo las cosas, en forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la manera de ser chilena [...]. Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pudene ler em cualquier revista [...] (FRANCIA, apud PINTO, 2016, p.195).

O mito em torno da morte do comandante Guevara paralisou os processos internacionalistas de Cuba, porém “*revigorou o sentido mítico da Revolução Cubana*” (VILLAÇA, 2016, 176). Che Guevara era mártir da Revolução e seu corpo seria a pedra fundamental da Pátria Grande. As aproximações entre Cuba e os cineastas amigos propiciou trocas que reafirmaram o projeto político e cinematográfico cubano:

Houve, assim, uma interinfluência: o cinema cubano assimilou aspectos do *Nuevo Cine Latinoamericano* [...] e esse *nuevo cine* também se adequou e foi “remodelado”, em Cuba, à medida que o ICAIC o encampou, assumindo ser a “sede” do movimento, como veremos acontecer nos anos 1980. Nessa interação, diversas trocas aconteceram. Por um lado, o cinema latinoamericano, nos anos 1960, foi diretamente atingido pelo *romantismo revolucionário*. Por outro lado, as frustrações da esquerda, bem como as dificuldades políticas e econômicas da América Latina remodelaram esse romantismo, ao longo dos anos 1970, e isso também ressoou em Cuba (VILLAÇA, 2010, p.190 e 191).

Em termos materiais e ideológicos o *NCL* estava totalmente assimilado pelo ICAIC. Cuba passou a realizar um festival anual (colocar o nome). Procurando manter sua influência e certa autonomia, o ICAIC consegue junto ao governo cubano executar um antigo projeto idealizado por cineastas cubanos e outros latino-americanos: a criação de uma escola para a formação de novos cineastas. Assim, em 1986, nasce a *Escuela Internacional de Cine e TV* em *Santo Antônio de los Baños*.

As aspirações em comum na forma de pensar o cinema nos levam a situar o *NCL* em relação ao que ocorria no mundo no final dos 60, como as jornadas de Maio de 68, os manifestos dos principais nomes do *NCL* que refletiam as demandas internas da região e também dialogavam com as teorias mais amplas, como o Terceiro Mundismo e as guerras de Libertação Nacional que se sucediam também mundo afora. E como essas discussões políticas eram repercutidas no *NCL*

3.2. Abordagens político-estéticas do *Nuevo Cine*

Ao introduzir este capítulo fiz uma alusão entre a incompletude do cinema latino-americano e as ideias que nunca se completam, que nunca estão encaixadas em um todo. O cinema latino-americano, assim como sua cultura e sua história, é fragmentário, pois se intenta conhece-la é preciso recolher os vestígios misturados a escombros que foram legados pelos vencidos, massacrados pelo que se convencionou chamar de vencedores. Há nessa reiteração da incompletude um sinal de urgência na história da região. Diálogos apressados, hiperbólicos, elipses teóricas, muitas conversas atravessadas.

A fragmentação denota ser uma característica marcadamente relacionada ao movimento pós-colonial ou Terceiro Mundista. O Terceiro Mundo, enquanto representação imagética constitui um texto, uma visão ou mesmo um empreendimento de parte do mundo ocidental em enquadrar um grupo de países, em situações díspares, em uma escala inferior ao desenvolvimentismo apregoado pela parcela mais rica das nações do norte, que durante

séculos fizeram do restante do mundo suas colônias. Já o cinema terceiro mundista nasce sob o signo das lutas e movimentos de libertação nacional. O *NCL* alinha-se com as Teorias de Libertação Nacional, com o movimento Terceiro Mundista e a luta pós-colonialista, promovendo reflexões políticas que buscavam incluir as parcelas minoritárias da população no centro discussões políticas e sociais durante os processos de libertação do pós-Segunda Guerra Mundial. Proveriam dessa ação novas formas de se pensar um projeto político-participativo que discutisse alternativas para um desenvolvimento menos excludente, gerando um processo de conscientização que aumentaria a participação popular de grupos minorados e historicamente excluídos que despertariam politicamente (MENDES, 2006, p.01).

A década de 1960 marca uma mudança nas formas de se pensar o conceito de política, principalmente naquelas relacionadas aos países do dito Terceiro Mundo. Ocorre também a diluição do estritamente político no caldo social e cultural. A teoria ganhava a vida cotidiana. A política transborda do âmbito formal-jurídico, ganhando novos ares graças a uma cultura que se tornava cada vez mais massificada e ao alcance todos. A cultura deixa de ser dirigida por estritas políticas culturais para se torna um domínio político próprio, que não poderia ser regido por um Estado ou um único grupo político, mesmo que fosse o grupo hegemônico. Com a emergência das Teorias de Libertação Nacional, substrato político, ideológico e cultural do Terceiro Mundismo, o pensamento eurocêntrico acerca do que é “civilização”, sofre um descolamento que passa a privilegiar as singularidades políticas e culturais dos povos não-Europeus, bem como a reconhecer sua autonomia em moldes próprios, que não se limitam a serem meras contrapartes da cultura europeia ou estadunidense.

Circunscritos nesse cenário, cineastas, que não se conheciam, nos dizem a mesma coisa, com graus distintos de coerência. Como nos diz Nuñez:

Portanto, o *NCL* é um corpo coerente de ideias que manifesta, de forma fiel, os questionamentos que freiam essa geração. Inclui a própria forma fragmentária dessa teoria espelha os anseios, as utopias e os confrontos que a caracterizam, e, mais do que isso, os aspectos inerentes à nossa condição sociocultural e, por conseguinte, válido até os dias de hoje (NUÑEZ, 2009, p.27).

O *NCL* estabelece uma relação extracinematográfica com tudo aquilo que está vizinho a ele. Não devemos ver o filme como algo tão maior que a realidade vivida a ponto de descartarmos ou descaracterizarmos as influências externas a ele. As ideias de Frantz Fanon e sua importância para teoria cinematográfica destinada aos povos terceiro mundistas estão nesse hall de elementos que dialogam também com os filmes. O grande

combustível do cinema nos países subdesenvolvidos está naquilo que acontecia naquele momento histórico, guerras de libertação na América, África e Ásia, revoluções socialistas, um grande caldo de lutas que intencionava executar a descolonização também cultural, libertar não só corpos, como também as mentes. O *NCL* é tributário direto das ideias de Fanon, como observa José Carlos Avellar:

E talvez porque num certo instante do processo de libertação, como observa Fanon, os textos tendem a ser coloridos, bronzeados, ensolarados, violentos, nervosos, animados por uma vida eruptiva [...] ou talvez porque se tenha deixado influenciar pelo cinema antes de vir a influenciar o cinema latino americano, Fanon escreve com imagens, escreve como quem filma; escreve tal como começamos a filmar nos anos 50 [...]. Por uma razão ou outra é possível falar não só da presença das ideias de Fanon em nosso cinema como também de uma coincidência entre o seu modo de escrever e o modo de filmar de boa parte do cinema latino americano (AVELLAR, 1995, p. 119).

Fanon, médico psiquiatra, nascido na Martinica em 1920 atuou no hospital de Blida, na Argélia. Foi testemunha ocular de toda a violência da guerra colonial, entre franceses e argelinos. Em sua principal obra, *Os Condenados na Terra*, editado no ano de sua morte (1961), Fanon faz uma profunda análise das relações entre colonizado/colonizador. Fanon fez convergir a “ação anti-imperialista” e o conceito de identificação segundo a teoria da fase do espelho da psicologia lacaniana²⁴. Para Fanon tratava-se de uma questão ao mesmo tempo não só psicológica, como também cultural, histórica e política. O contexto da recepção irá influenciar justamente na forma que se produz a alteração, por parte do espectador, em relação aos processos de identificação com a representação que lhe é apresentada e/ou imposta. Em outras palavras o “contexto da recepção colonial produz alteração nos processos de identificação” (FANON, 1968, p.26 e 27). Essa teoria veio a se tornar muito corrente graças à psicologia lacaniana, que foi apropriada pela crítica cinematográfica europeia, principalmente a francesa, no fim dos anos 60 e início dos anos 70, vinculada principalmente através da *Cahiers du Cinéma*.

Nas teorias de Fanon a violência da descolonização se faz legítima e necessária, pois somente através do processo de descolonização é possível promover uma mudança estrutural na realidade do colonizado, o que irá influir na própria forma de percepção que este tem da realidade, ajudando a construir um novo sentido sobre o sentido de sua existência e do poder das suas ações. Um novo homem para um novo mundo, sem a opressão da violência

²⁴ Segundo o próprio Lacan: “(...) uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1996, p. 98). Ou seja, o indivíduo passa a estabelecer uma representação entre sua unidade corporal, física, em relação a imagem que tem do outro.

perpetrada pelo colonizador.

Os prolegômenos estéticos e políticos do *NCL* contemplados pelos manifestos de diversos diretores e teóricos concebem um novo cinema, interventor na realidade sócio histórica latino-americana, fomentando novas mentalidades de um povo novo, a partir de um espaço onde esses povos, em busca de suas próprias perspectivas, pudessem se identificar, pudessem se ver representados. Nesse ponto temos a presença marcante da influência de Frantz Fanon no estudo e no entendimento dessas espectralidades. Inspirados por esses ideais, cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas e Octavio Gettino, Julio Garcia Espinosa, entre outros, se sentirão capacitados a propagar o *novo* discutido e frisado em seus cinemas manifestos, em um contexto onde o importante é dialogar ofensivamente com a realidade subdesenvolvida latino-americana. Sendo os festivais responsáveis por sistematizar os corolários estéticos e políticos do *NCL*, devemos pontuar, em um sentido historiográfico, o lançamento dos importantes manifestos redigidos por cineastas e teóricos e que ajudaram a dar forma as suas propostas. Esses mesmos manifestos foram alvo de intensas discussões em festivais sediados dentro e fora da América Latina.

No ano de 1965, o explosivo manifesto “*Estética da Fome*”, de Glauber Rocha, escancara as portas desse novo segmento de fazer e pensar o cinema pós-colonial. Nele Glauber expõe a necessidade de um cinema onde se realizem filmes “*feios e tristes*”, “*gritados e desesperados*”. Filmes que fossem a real representação da fome do brasileiro, uma fome não só de comida, mas uma fome provocada pela falta dos meios de produção capazes de lhe garantir seu espaço de fala, seu lugar na cultura. A antropofagia gerada por essa fome tem um nome: a violência, uma forma de se impor, “*o Cinema Novo no campo internacional nada pediu: impôs-se pela violência das suas imagens em vinte e dois festivais internacionais*”²⁵ Glauber clamava por um cinema onde o autor seria ele próprio a “revolução” contra o sistema, sendo assim seu porta-voz da mesma. Essa premissa ia de encontro à moderna teoria do autor do cinema europeu onde este, através de sua subjetividade, era porta voz soberano da individualidade.

Dada a heterogeneidade das propostas do *NCL* é mais do que natural que existissem oposições em seu cerne, sejam elas razões de ordem técnica ou ideológica. Ao analisarmos a proposta de Glauber Rocha em seu “*Estética...*”, e da própria temática presente no Cinema Novo, veremos que há uma propensão para a “divinização” do autor. Postula-se que os filmes do movimento incutiriam no povo a noção crítica necessária para a reflexão sobre a realidade

²⁵ ROCHA, Glauber. Uma estética da Fome. Disponível em <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2006/11/esteticafome.pdf>

que os circundava, em um processo de despertar das subjetividades de cada um. Encontraremos ecos de divergência a essas propostas não só no restante da América Latina, como no próprio Brasil. As propostas apresentadas pelo modelo *Nacional Populista*, largamente defendido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE, divergia dessas noções, acusando-as de elitistas, por valorizar o individual em detrimento do social, do coletivo. Mais propício seria, segundo o CPC, uma proposta didática/ideológica que ensinaria frontalmente como se fazer a revolução (CAMPO, 2007, p.240).

Essas diferenças no direcionamento da mensagem ao público e do que se espera dele, enquanto espectadorialidade, ficarão ainda mais visíveis em outros manifestos que veremos a seguir, e que tornaram-se referência no pensar cinematográfico latino-americano.

No ano de 1969 mais um grande manifesto irá agitar o meio cultural latino-americano, *Hacia un Tercer Cine*. Nele, Fernando Solanas e Octavio Gettino operam a “*descolonización del gusto*”, através da denúncia do colonialismo cultural que normatizava a dependência latino-americana.

Si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales, durante ciertas etapas aquella penetración asume una prioridad mayor. Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. De esta forma la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial²⁶

Solanas e Gettino ainda jogaram luzes sobre a importância da espectadorialidade, reconhecendo-a como um agente ativo onde o público se posta como um protagonista de sua própria luta histórica. Sendo assim o público faria muito mais do que simplesmente reproduzir a pretensa sensibilidade de um autor individual (STAM, 2013, p.113).

O cubano Julio Garcia Espinosa, já citado anteriormente, em seu manifesto também lançado em 1969 *Por um cine imperfecto*, emitia um alerta contra a tentação de se fazer um cinema artisticamente “perfeito”, pois este seria reacionário. O cinema latino-americano não produziria entretenimento ou arte, como era o caso dos cinemas estadunidenses e europeus, ele produziria um “ativismo político”, colocando assim a arte em um constante “processo crítico”:

²⁶ GETTINO, Octávio, SOLANAS, Fernando E. *Hacia un Tercer Cine - Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética ‘interesada’, un arte «interesado», un cine consciente y resueltamente ‘interesado’, es decir, un cine imperfecto.

(...)

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un ‘público’. Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más ‘público’ para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho ‘público’²⁷.

Espinosa pontua mais uma diferença entre o cinema de autor e a sua relação com o público: a massa deve ser a criadora e o autor não deve ser divinizado, ou seja, a fronteira entre autor e público sumiria em um verdadeiro “carnaval”.

Girando em torno desses três manifestos aqui assinalados, é perceptível que existem discussões sobre heranças das formas anteriores de fazer cinema, como o cinema calcado em gêneros específicos (western, *noir*, melodrama, musicais, comédias, etc) herdados de Hollywood, e o segundo cinema, de moldes europeus, que traria consigo uma carga de abstração que pouco ou nada colaboraria para a práxis real das lutas sociais e que colocam como prioridade a discussão da política de autores²⁸. Ao buscarem formas de expressão artística que estejam fora do raio de ação de um certo elitismo e que dialoguem com a vida e as circunstâncias históricas e sociais, o realizador deixa de ser um “artista profissional”, ou pelo menos passa a ser consciente da sua função social, passem a buscar recursos narrativos, estéticos e produtivos que ponham um fim às divisões entre o autor profissional, divinizado e a socialização, pedagógica e material dos meios através dos quais o filme é concebido, produzido e disponibilizado em circuitos de exibição.

Podemos identificar nos manifestos dos diretores do *NCL* com seu público a ambição de criar uma nova cultura de massas. Por cultura de massas deve-se entender uma cultura abrangente, ao alcance de todos e que, no contexto do século XX, só seria possível através das

²⁷ ESPINOSA, Julio Garcia. Por um Cine Imperfecto. Disponível em http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf

²⁸ Por política de autores deve-se entender o estilo próprio de cada cineasta, independente do gênero fílmico com o qual esteja trabalhando, que se expressa através do *mise-en-scène*. Esse conceito foi consagrado pelo cineasta e crítico François Truffaut nas páginas da revista *Cahiers du Cinema* como forma de alavancar o status cultural que o cinema necessitava. A política de autores é correntemente confundida com outro conceito, igualmente ambíguo, denominado “Cinema de autor”. Contemporaneamente o cinema de autor é o que marca a diferenciação entre o cinema *mainstream*, industrial, de preferência hollywoodiano, para os cinemas mais modestos e de maior inventividade estética, onde o autor (no caso o cineasta), tem a possibilidade de ousar mais. Seria um cinema que comumente se chama de artístico.

tecnologias das comunicações de massa (MARTIN, 2009 p.43). Se pensarmos o cinema pós-colonial, com sua estrutura de produção que viabilizava filmes fora dos grandes eixos de produção, podemos dizer que ela cumpre partes desses pré-requisitos.

A cultura de massas também é marcada pelo potencial de mudança que consegue gerar no modo de existência das coletividades. O cinema e a fotografia seriam os principais “revolvedores” dessa nova emergência de percepção, embora ela em alguns pontos nos soe ambígua, ou como nos diz Walter Benjamin:

Sob essas circunstâncias, a indústria cinematográfica possui todo o interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas (...). Tudo isso para falsificar, por um caminho corrupto, o interesse originário e justificado das massas pelo cinema – um interesse de autoconhecimento e, com isso, de conhecimento de classe. Vale, portanto, em particular para o capital cinematográfico, o que, no geral, vale para o fascismo: que uma necessidade inegável por novas condições sociais é explorada secretamente no interesse de uma minoria de proprietários. A desapropriação do capital cinematográfico, assim, é uma exigência urgente do proletariado (BENJAMIN, 2014, p.83).

Colocando em perspectiva a análise benjaminiana sobre o papel da obra de arte na cultura de massas, com as propostas dos principais manifestos dos teóricos dos cinemas pós-coloniais e/ou terceiro-mundistas citados até aqui, notaremos uma clara proposta de massificação do cinema enquanto instrumento de autoconhecimento e representação. No já citado *Hacia un Tercer Cine* dos diretores argentinos Fernando Pino Solanas e Octavio Getino, estes denunciavam o colonialismo cultural, presente na linguagem cinematográfica, que levava a adoção de formas ideológicas consonantes a determinadas estéticas cinematográficas, normalizando assim a dependência latino-americana. Com isso o público latino-americano jamais se reconhecia ou reconhecia a sua realidade, em uma estética de total alienação. O cubano Julio Garcia Espinosa em seu “*Por um cine imperfecto*” conclamava o fim de uma estética “limpa”, para se abraçar um cinema “sujo” que dialogasse com as mais arraigadas manifestações da cultura popular. Acreditava que o cinema ativista passaria pelas mãos da massa, e que nelas o autor, no caso o diretor, deveria dissolver suas fronteiras num legítimo “carnaval”. E em Glauber Rocha no seu “*Estética da Fome*”, temos a aclamação de um cinema antropofágico, movido pela fome, nascido da miséria daqueles que anseiam por cultura.

Em todos os casos citados somos capazes de inferir que as teses centrais de todos os manifestos depositam no público a manutenção constante do processo crítico e criador do cinema pós-colonial. Como Benjamin anunciava, a participação das massas não deve se dar

por representações ilusórias, e sim por vias de um processo de autoconhecimento. O que os diretores pós-coloniais ansiaram em fazer fora justamente a quebra desse capital cinematográfico, criando aquilo que, até certo ponto, eles acreditavam que o público tinha a necessidade de ver. Qual o sentido de uma estética que torna seu público passivo? Na análise de Robert Stam:

Seguindo Fanon, Solanas e Getino clamaram pela ‘dissolução da estética no interior da vida da sociedade’. Também reconheceram a espetatorialidade cinematográfica como um ‘encontro histórico’, no qual os espectadores, em vez de reverberar a sensibilidade de um autor, tornam-se ativos conformadores de seu destino, protagonistas de suas próprias histórias (STAM, 2013, p.116).

Glauber lançou seu manifesto “*Estética da Fome*”, em 1965. O manifesto *Hacia un Tercer Cine* de Solanas e Getino e “*Por un Cine Imperfecto*” de Espinosa, foram lançados em 1969. A proximidade temporal desses manifestos/ensaios, políticos e estéticos amarra-se às propostas políticas que emergiram no mundo na segunda metade da década de 60, e tiveram seu ápice nas jornadas do *Maio de 68*. como por exemplo a crise do marxismo ocidental, com a denúncia e reconhecimento dos crimes do stalinismo. Stam assim nos define o Maio de 68:

A expressão ‘Maio de 68’, frequentemente serve para resumir um fenômeno de amplitude bem maior, que se estende por quase duas décadas de pensamento e prática rebeldes em inúmeros países. Os eventos na França, embora sendo mais espetaculares, na verdade davam sequência a acontecimentos em outros locais. Estudantes e intelectuais em Berkeley e Berlim, Rio de Janeiro e Tóquio, Bangcoc e Cidade do México, todos participaram de uma revolta global contra o capitalismo, o imperialismo e o colonialismo, e também contra as formas autoritárias de comunismo. Em parte, tratou-se de um fenômeno global por ser a primeira insurreição em que a mídia funcionou para amplificar os movimentos sociais. [...]. Não houve um único e homogêneo 1968: o movimento foi marxista-leninista na Europa Ocidental, anti-stalinista na Europa Oriental, maoísta na China, contra cultural na América do Norte, anti-imperialista no Terceiro Mundo (STAM, 2013, p.154).

Esse período marca a ascensão de uma “Nova Esquerda”, que se propunha a ser antiautoritária e desburocratizada. Ocorre uma ruptura no seio do marxismo ocidental, com a denúncia e reconhecimento dos crimes do stalinismo. Os segmentos da dita “Velha Esquerda” como cúmplices da burguesia, tendo em vista que a proposta de expansão do socialismo encontrava-se engessada. Tem início um processo de “desestalinização” dos partidos comunistas e socialistas. Substitui-se a ortodoxia pela heterodoxia. Muito dessa noção emerge

devido à diversificação das lutas políticas e sociais, as quais o marxismo acaba por reduzir a uma simples “questão de classes”. Dessa forma os movimentos feministas, movimento negro, movimento LGBT (na época GLS), e o próprio terceiro mundismo (que entre suas premissas portava-se como uma terceira via, alternativa ao capitalismo e ao socialismo), não se viam contemplados. Os partidos socialistas e comunistas buscam novas estratégias para se aproximar desses estratos sociais que emergiam com grande força nos cenários nacionais. O período do pós-guerra também é marcado pelo fim das “grandes narrativas” históricas, agora colocadas em perspectiva mais micro, mais fragmentadas e ainda mais descentralizadas dos grandes nomes e dos grandes acontecimentos (STAM, 2013, p.153).

No campo cultural, Guy Debord, articulador da *Internacional Situacionista*, lança o seu clássico livro *A Sociedade do Espetáculo*, onde predicava a vida como uma *“uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”* (DEBORD,1997,p.8) Debord tem um estilo de escrita aforístico, fragmentário, algo que emula os manifestos e as imagens dos filmes latino-americanos do período do *NCL*. Linhas de pensamento que se fazem na incompletude de lacunas a serem preenchidas. Debord irá atirar tanto no capitalismo de estado, do bloco socialista, quanto no capitalismo ocidental, ambos produtores de espetáculos consumidos passivamente. Podemos levar a uma analogia com as intenções dos cineastas latino americanos, que a todo momento almejavam retirar o espectador do seu estado passivo de consumidor alienado. As teses de Debord encontram eco naquilo de antítese que os cineastas latino-americanos buscavam implementar no continente através de seus filmes: operar um processo de descolonização cultural.

Dentro de uma heterogeneidade tão ampla de abordagens, qual o papel e a relevância do cinema nesse momento? O Maio de 68 marca o momento de uma forte guinada à esquerda dentro do campo cinematográfico. O estopim de tudo ocorre em Paris, com a demissão de Henri Langlois de seu cargo de diretor da Cinemateca Francesa. Nesse mesmo ano o tradicional Festival de Cinema de Cannes é cancelado. Entram em cena as propostas dos *“Estados Gerais do Cinema”* (uma alusão dos Estados Gerais da Revolução Francesa de 1789). É divulgado o manifesto *“Le cinema s’insurge”*, cuja principal proposta era que os meios de produção e comercialização cinematográficos ficassem em poder dos trabalhadores da indústria e por conseguinte servissem ao povo (STAM, 2013, p.154). A verve marxista, da tomada dos meios de produção, estava fazendo sua morada no campo cinematográfico.

Quando retomamos as ideias apresentadas nos manifestos dos diretores e teóricos do *NCL*, e as questões que surgiram durante o Maio de 68 acabaram por nos dar conta que o

cinema não é apenas um “reflexo” do que se passa em outras instâncias da realidade, mas sim um domínio autônomo, um agente histórico na luta política. E como tal também constitui-se em um instrumento de representação dessa realidade circundante, sendo objeto e difusor de um imaginário e de uma prática social. Essa visão foi reforçada pelo principal debate que permeava as esquerdas do período: o debate em torno da ideologia promovido pelo marxismo estrutural conforme expresso por Althusser.

Stam chama atenção para o equívoco teórico da matriz de pensamento althusseriana, na qual vigorava a visão de uma ideologia fechada, disseminada através de um dispositivo fílmico supostamente isento de contradições, que carregava em si um elemento determinista que não representava as reais possibilidades do cinema. Para aqueles que compartilhavam dessa teoria, a pretensa realidade apresentada no filme já chegava filtrada pelas lentes da câmera, ao espectador só lhe restava aquiescer, assimilando a falsa sensação de liberdade (STAM, 2013 p.154 e 155). Todavia não devemos nos deixar levar por abordagens deterministas, que promovem um conceito unilateral de ideologia dominante, seja a direita ou a esquerda do espectro político. O cinema faz parte de um *continuum* discursivo muito mais extenso. Aliás não só o cinema, como as outras instituições políticas e sociais, estas também eram dotadas de contradições, entre outras ambivalências. O filme constitui-se em uma discussão dialética de forma e conteúdo (MORETTIN, 2007, p.42). Ou seja, em vez de vermos o filme e a imagem como portadores de significados independentes temos aqui a relevância do caráter polissêmico da imagem. Pelo viés dessa abordagem o cinema despontaria como um instrumento de suporte e linguagem para estudos históricos, aliado à perspectiva de que não importa somente o fato histórico em si, importa também a maneira pela qual o fato é representado. Tão real quanto o fato concreto, efetivo e igualmente importante para a análise histórica é a sua percepção (NÓVOA & BARROS, 2008, p.14 e 15).

A ideologia presente nos filmes gerava sujeitos aquiescentes, domesticados e presos a uma forma de identificação passiva, ou melhor, naturalizada. Basta pensarmos nos “*grandes espetáculos*” teorizados por Guy Debord, formas imagéticas de manipulação das emoções mais primários dos espectadores, colocando-os em estado de aceitação. Esses espetáculos funcionavam como utópicas fugas da realidade ao mesmo tempo em que naturalizam determinadas formas de pensar, pois o sujeito passivo, aceita o papel que lhe é imposto na cadeia social. O espetáculo vem para reforçar essa aceitação e esvaziar a necessidade de questionamentos.

Os filmes realizados no contexto do *NCL* também operavam em uma dinâmica que visava reverter os processos de dissociação cultural e ideológica que predominavam nas

estéticas “limpas” da cinematografia imposta pelo colonizador. Inculcava-se no espectador uma ideologia alheia às reais necessidades desse espectador, gerando assim sujeitos aquiescentes, domesticados e presos a uma forma de identificação passiva, ou melhor, naturalizada. A fomentação dessa postura também gerava, por parte do espectador, uma identificação com a visão e com a classe social do dominador, ao mesmo tempo em que gerava a repulsa, por parte do espectador, dos elementos que o faziam se identificar com outros da sua mesma classe (FANON, 1968, p.94 e 95). Assim se homogeneizava essas subjetividades, colocando-as em um processo de identificação de realidade paralela, culminando na dissociação cultural e ideológica da estética do cinema do colonizador.

O processo de dissociação entre as instâncias do simbólico e do imaginário geram uma lacuna onde o espectador irá preenche-la com uma falsa e pretensa ficcionalidade, hermética em si mesmo, capaz de mascarar a ausência de um espaço para sua real necessidade de representação. O imaginário, como já citado, é o espaço de identificação do indivíduo, sua instância mental mais profunda, geradora do ego (núcleo da personalidade de um indivíduo), enquanto o simbólico é o domínio da linguagem, do elemento estruturante de um discurso, de uma representação. Pensando em termos de dispositivos fílmicos, podemos associar essa linguagem às formas de produção, ou melhor, as técnicas narrativas usadas no desenvolvimento de uma história, que também é um discurso. Assim, o que temos é uma não relação entre discursos que se apresentam como reais, na medida em que são proferidos para preencherem as lacunas que se constituem como falhas desse processo dissociativo entre as instâncias do imaginário e do simbólico.

A proposta do *NCL* era de um cinema capaz de conscientizar o espectador do seu estado de dominação colonial tardia, do filme como um agente capaz de modificar a ação dos atores sociais no processo pela tomada do poder político, e acima de tudo, um cinema capaz de constituir o espaço de representação voltado para os povos que estão à margem dos discursos hegemônicos, tudo isso converge para um cinema de intensa preocupação histórica. Não só por isso, também se constitui em um cinema que põe em termos o debate em torno das opções estéticas a serem empregadas no filme, enquanto elementos para expressar essa insatisfação histórica da forma como a arte e a cultura vem sendo tratadas no continente, ou como forma de denúncia dessa pobreza cultural à qual seríamos submetidos no processo neocolonial.

O ponto de convergência político-estética se opera na relevância histórica da arte a partir de uma proposta estética arrojada e inovadora que congregasse os excluídos do processo histórico. Para além da arte industrial, pasteurizada, acrítica, despolitizada, formavam-se discursos que operavam no interior das polivalências permitidas pelo mercado

consumidor e pelas instituições políticas. As propostas revolucionárias do *Nuevo Cine* não operam em um cenário hermeticamente fechado, elas são produtos de práticas culturais e sociais que ressignificam os discursos. Elas não impõem uma demanda específica e sim se agrupam em torno de um discurso contra-hegemônico baseado em ideias e propostas que encontram eco e corpo no conjunto das práticas significadas da linguagem cultural, que é um produto do meio.

Peguemos como exemplo mais um trecho do manifesto *Estética da Fome*, de Glauber Rocha:

Eis- fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral político [...].A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador: e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

Glauber preocupa-se em situar o Brasil em perspectiva ao amplo contexto latino-americano. Concomitantemente indica a miséria artística do continente como sendo fruto direto das diversas formas de submissão econômica, das mais sutis às mais agressivas. Essa dominação econômica repercute nos planos culturais e filosóficos, e volta ao plano material em formato de produtos falsamente acabados, assépticos e reforçadores de estereótipos, com pouco ou nenhum estímulo intelectual para quem o consome/assiste.

Solanas e Gettino, em seu manifesto *Hacia un Tercer Cine*, exprimem a mesma preocupação a nível produtivo, estético e ideológico.

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.

¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad de trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Las interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones, conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo o a las coartadas.

É possível identificar tanto nas propostas de Glauber, quanto de Solanas e Gettino, uma preocupação voltada para um possível mercado consumidor dessas obras revolucionárias. Não pensemos nesse caso em um mercado consumidor nos moldes industriais, mas sim em uma rede de distribuição alternativa onde essas obras encontrariam um público não só disposto a “consumi-las”, mas a discuti-las, a se ver nelas de alguma forma. Também é possível pensarmos em uma espécie de projeto pedagógico, ora antagônico ora complementar, que visa justamente buscar incutir no espectador dessa obra a consciência necessária para que o mesmo saísse da sessão disposto a tomar parte no processo de mudança social preconizado por esse cinema, cuja estética difere em muito das convencionais práticas cinematográficas. O cinema surge aqui como um elemento agregador e prolongador de uma determinada experiência social.

O problema lacunar da dissociação do centro do sujeito não pode ser suprido somente pela via do racional, do consciente, como já indicam as instâncias do simbólico e do imaginário. Para captarmos essa leitura pensemos que o cinema, enquanto instrumento político e social não congrega somente pela via racional, do viável, para despertar esse público. O elemento emocional se faz igualmente necessário, é o que chamaríamos de um elemento *logopático*, uma forma de pensar que não se limita a receber informações, como também a se deixar afetar pela experiência advinda do processo de obtenção dessas informações (CABRERA, 2006, p.11).

Enquanto uma forma de representação, o filme, também tem a medida do seu interesse baseada na experiência individual de cada um em buscar nele, através da sua variada gama de recursos técnicos e estéticos que compõem sua linguagem, aqueles elementos que de alguma forma lhe despertam os sentidos, podendo ser fiados as subjetividades de cada um. Para se compreender os discursos de determinados filmes, há de ser necessário também um grau de experiência, seja subjetiva ou objetiva, em relação aquilo que o filme apresenta e representa. Essa experiência é um reflexo direto dos referenciais do meio sociocultural no qual o espectador está inserido (TURNER.1997, p.56 e 57). Com propostas de certa forma indissociáveis de um determinado grau de vivência por parte do espectador, podemos entender que pensar os filmes do *Nuevo Cine* significa tomar parte em uma perspectiva *pática*, compreensão da realidade através do elemento afetivo que perpassa esse espaço de vivência (CABRERA, 2006, p.18). Para que o espectador alcance o entendimento do seu espaço nessas obras, mais do que entende-las, ele precisa vive-las.

A leitura histórica da estética cinematográfica do *NCL* nos permite identificar o esforço dos seus cineastas e teóricos em preencher as lacunas entre as instâncias do imaginário e do simbólico, como forma reverter essa dissociação que o aliena o público da realidade. Assim mostrava-se ao espectador que o seu meio cultural é outro, muito distinto daquele presente nos filmes oriundos da matriz hollywoodiana. Essa confluência de elementos racionais e existencialistas, de ordem subjetiva, pode ser identificada principalmente nas opções estéticas adotadas pelos cineastas, em seus filmes e em seus manifestos: a “*estética da fome e da violência*” em Glauber, a “*descolonização do gosto*” em Solanas e Gettino, o “*cine imperfecto*” em Spinoza. Através da opção estética empregada nesses filmes, chegaremos ao ponto onde a construção da representação histórico-social a qual o filme propõe transmitir se faz compreensível ou identificável a partir da relação do elemento racional e o do emocional, “*O emocional não desaloja o racional, redefine-o*” (CABRERA, 2006, p 18).

A resignificação dos discursos sociais, através do filme, rearticula a linguagem cultural do meio onde é produzido, isso o faz ser indissociável de um certo grau de subjetividade. Quando Solanas e Gettino nos indicam a necessidade de se “*descolonizar el gusto*”, estão apelando para a construção dessa subjetividade, daquilo que não é dito explicitamente, porém que ocupa sutilmente espaço nas mentalidades dos povos neocolonizados. E como se dá essa penetração quase imperceptível? Através do processo e naturalização de determinados discursos e práticas sociais:

Penetración cultural, colonización pedagógica, mass communications, confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización. Existe de parte del neocolonialismo un serio intento de castrar, digerir las formas culturales que nazcan al margen de sus proposiciones. Se intenta quitarles aquello que las haga eficaces y peligrosas: se trata en suma de despolitizar. Vale decir, desvincular la obra de las necesidades de la lucha por la emancipación nacional.

A normalização da dependência, operada a um nível subjetivo, encontra raízes bem firmes nas práticas sociais mais corriqueiras. Podemos dizer que se trata de uma relação dialética, mais do que de ruptura. Ao mesmo tempo é um processo de intrincadas mediações culturais, que ocorrem em todos os níveis, e o cinema é mais uma via para essas mediações que aspiram a uma ruptura do status quo dos discursos hegemônicos. *O trecho destacado do manifesto Hacia un Tercer Cine* ainda corrobora o quanto o filme não é um desterrado da realidade, ao contrário. Aliás, seja em Solanas e Gettino, Glauber ou Spinoza, o filme está sempre reivindicando as operações de realidade. Um cinema político, transformador,

revolucionário, passa necessariamente pelo real palpável, fazendo-se em crítica e análise do mesmo. Tal ideia bate frontalmente com as abordagens do cinema industrial hollywoodiano, que desloca o espectador dessa realidade (alienação), e até mesmo com o segundo cinema, de moldes europeus, que traria consigo uma carga de abstração que pouco ou nada colaboraria para a práxis real das lutas sociais.

Uma proposta de cinema, por mais revolucionária que ela seja, ainda assim é um projeto discursivo, uma prática cultural em relações sociais fundamentalmente históricas. As evocações artísticas e estéticas dos manifestos dos cineastas teóricos do Nuevo Cine, reforçam essa perspectiva de relações históricas. Elas são direcionadas para se pensar as bases produtivas e estruturais de um cinema livre e independente, que dialogue com uma camada mais ampla da população, que sejam sua voz e que inaugurem uma nova linguagem. É equívoco creditar a esse cinema um deslocamento da realidade material, quando a própria pleiteia essa mudança e coloca-se como um possível interventor. Solanas e Gettino já sentenciavam:

Pero las interrogantes aparecían como algo promisorio, surgían de una situación histórica nueva a la que el hombre de cine, como suele ocurrir con las capas ilustradas de nuestros países, llegaba con cierto atraso: diez años de Revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo: vale decir la existencia de masas a nivel mundial revolucionadas se convertía en el hecho sustancial sin el cual aquellas interrogantes no podían haber sido planteadas. Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas.

Glauber Rocha, anos antes de Solanas e Gettino, já expressava a importância dos processos históricos que abriam passagem para se pensar essa nova estética e essa nova forma de produção cinematográfica:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente Latino-Americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e as sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo.

As lutas pela representação através da linguagem, os valores perenes dessa sociedade, a disputa por espaços de representação coletiva ou individual, tudo isso converge para o conteúdo e as propostas apresentadas por esses cineastas. As diferentes articulações da cultura, empregadas na criação e no direcionamento de uma nova mensagem, reforçam o caráter social e histórico das mensagens do *Nuevo Cine* Latinoamericano.

A importância de entendermos no tempo e no espaço, as premissas e práticas do *Nuevo Cine* Latinoamericano, ou do Terceiro Cinema nos faz ter a perspectiva da relevância historiográfica desse cinema para o conjunto da cinematografia local e mesmo mundial.

Presente também no centro dessas discussões, encontramos questões referentes a forma como esse cinema devia ser propagado, já que não era um ramo do cinema industrial, o que o faria viável e acessível a maior parte da população? Ele pode ser popular e ao mesmo tempo uma obra de arte. O *NCL* também não ficou isento das discussões entre os processos artísticos e industriais.

3.4. Arte e Indústria

No seio dos debates da cinematografia latino-americana, e das cinematografias *off* hollywood como um todo, eram perenes as discussões em torno de um projeto de cinema como arte, em oposição ao cinema indústria, tido como o grande nêmesis do cinema engajado nas lutas de libertação nacional e de propostas revolucionárias. Na perspectiva do cinema enquanto uma arte, ainda havia discussões sobre a arte engajada e a simples arte sem preocupações sociais ou políticas. Todavia é fundamental que façamos uma leitura que nos oriente para a complementariedade desses dois fenômenos: estéticas (sejam elas radicais ou não), mais os aspectos que tornam o filme viável dentro de uma cadeia de produção (indústria). Reitero aqui: por indústria cinematográfica não devemos somente entender os grandes complexos de produção e distribuição de filmes (leia-se os grandes estúdios), mas de uma forma geral as cadeias produtivas e circuitos de distribuição que irão dar vazão a uma determinada obra, de um determinado gênero voltado para um público e sua recepção.

Uma obra de arte pode ser caracterizada por ser apreendida em um nível psicológico e em uma dimensão estética, lembrando que esses dois pontos mantêm uma relação dialética e não de oposição. Individualmente a arte serve ao artista como um meio de expressão, referente a sua sociedade, ao seu tempo. As questões estéticas que permeiam a manifestação artística surgem quando da necessidade de se objetivar a subjetividade do artista. Sendo

assim, em nível estético, a arte também é uma forma de comunicação, de valores, crenças, conhecimentos, assim o que era até então a intuição do artista, através do recurso estético, torna-se uma expressão relevante ou correta de algo que o artista sentiu e pensou sobre o seu tempo, devidamente impregnado pelas suas concepções pessoais (ROSENFELD, 2002 p.201 e 202). Assim nos vemos às voltas com as questões de forma e conteúdo. A arte torna-se tal a partir do momento em que atinge um nível de formalismo que viabiliza a adequação dos recursos usados para se fazer uma comunicação. Comunicar não se limita ao ato de reproduzir ou repassar uma informação, comunicar também é a expressão de uma visão de mundo, de um conhecimento adquirido. Conhecimento esse que pode gerar outros conhecimentos a partir da discussão da obra quando é posta em um circuito de distribuição.

Walter Benjamin nos falará da novidade que irá marcar a obra de arte no século XX: sua reprodutibilidade técnica. Desfazendo alguns mal entendidos, Benjamin atenta para a possibilidade de reprodução à qual a arte sempre esteve sujeita, porém a cadeia produtiva na qual ela passa a ser inserida, este é o grande paradigma da arte em fins do XIX e início do XX. O autor ainda vai um pouco mais além, afirmando que os próprios processos técnicos de reprodução da obra de arte podem também ser discutidos enquanto uma forma de se fazer arte, e cita como exemplo o próprio cinema:

Em torno de 1900, a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter o efeito destas a profundas transformações, como também conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Para o estudo desse padrão, nada é mais elucidativo que o modo como suas diferentes manifestações – reprodução da obra de arte e arte cinematográfica – retroagem sobre a arte em sua forma tradicional (BENJAMIN, 2014, p.17).

A arte, dentro de uma cadeia reprodutiva, está alijada da sua aura temporal, do aqui e agora de sua produção, daquele valor único que a perpassará pelo tempo, em diversas cadeias de posse e de trocas, sejam elas materiais ou simbólicas. Mas levando-se em conta o próprio valor que a forma de reprodução dessa arte pode impor, e o papel de quem o conduz, nesse caso o autor, a arte de forma geral não perde totalmente seu valor *mágico* ou invocativo:

Assim, cada arte procure exprimir e comunicar, através do seu material peculiar – som, imagem, cor, forma, palavra -, de um modo sempre singular e individual, um fenômeno geral, uma ideia, uma emoção, uma estrutura de sentidos, uma atmosfera humana, etc [...]. O primeiro plano da obra de arte, o qual também é sensorial, isto é, afeta os nossos sentidos -, torna-se transparente, abrindo camadas mais profundas que, por sua vez, transparentes também, revelam esferas cada vez mais recônditas,

comunicando-nos ou sugerindo-nos assim o ‘indizível’, o ‘inefável’ (ROSENFELD, 2002, p.208).

Em contrapartida, Benjamin via com bons olhos alguns aspectos da produção massiva da obra de arte, como a possibilidade de aproximação do proletariado, instigado a tomar parte nessa nova forma de manifestação artística. A massificação, no sentido de garantir acesso a todos a obra da arte, seria o trunfo do proletariado para expandir suas redes de conhecimento e com isso ter seu espaço de representação artística:

A massa é a matriz, da qual, atualmente, todo o comportamento familiar diante de obras de arte emerge de modo renovado. A quantidade converteu-se em qualidade: a massa substancialmente maior de participantes fez surgir um modo diferente de participação [...]. Reclama-se a ele que as massas procurariam distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria desta com recolhimento. Para as massas, a obra de arte, seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria objeto de sua devoção [...]. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia (BENJAMIN, 2014, p.110 e 111).

As discussões sobre a arte e a indústria no cinema passam pelos debates em torno da independência do artista, no caso o diretor alçado à condição de autor. Colocado nessa posição, ele seria como o centro filosófico de todo o processo de criação. Essa visão traz em si uma abordagem fenomenológica causalística, onde o autor cinematográfico, em sua existência, precede a essência²⁹ do cinema, ou seja, ele seria a causa primeira do discurso cinematográfico. Dessa forma o cinema está impregnado pela marca de quem o realiza. O filme seria o manifesto, através do estilo, da estética, da concepção de mundo do autor. A autoria seria uma forma de mostrar independência em relação ao *star system* dos grandes estúdios e distribuidores.

Vale lembrar que nas discussões que permearam o *Nuevo Cine*, bem como todo o movimento cinematográfico terceiro mundista, a questão da autoria e da importância do autor, enquanto um guia pedagógico e não só realizador, foi um tema de discussões acaloradas.

²⁹ “A existência precede à essência”, máxima do pensamento Sartreano, preocupado exclusivamente com a essência do indivíduo. Sartre acreditava que o pensamento filosófico deveria se preocupar com a intencionalidade do ser humano e não somente com aquilo que se apresentava com a realidade concreta e imediata. Ao transportarmos essa abordagem para a teoria do autor no cinema, entendemos que o autor só é esse centro filosófico porque há uma correlação do mesmo, em sua intenção de se colocar como o mediador e empregador da consciência que existe sobre uma dada realidade, ao passo que também existe uma consciência de ordem coletiva, que o objetiva dessa forma, pois ele estaria para preencher um vazio que é a propriedade imanente dentro de cada indivíduo. Esse vazio existencial é, segunda Sartre, um vazio de totalidade existencial que carregamos, seja no pensamento ou na imaginação, nos permitindo assim nadificar pessoas, pensamentos e objetos. (SARTRE, 1987, p.9)

Começando com o embate Glauber Rocha e Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE, a respeito do papel do autor, excessivamente valorizado em detrimento do coletivo. Solanas e Gettino enfatizam que o papel do autor é medido pela capacidade do público em ressignificar e se apropriar da mensagem passada por ele. Espinosa convoca a comunhão entre autor e público em um “*grande carnaval*”, para se produzir uma arte verdadeiramente engajada.

Ao ponderarmos sobre as questões de autoria dentro do processo artístico do cinema, nos deparamos com outras duas implicações: a sua relevância enquanto uma forma de comunicação capaz de abarcar grandes públicos e o embate com a coletividade empregada nesse processo de produção.

No tocante à arte enquanto forma de comunicação, é da natureza do artista sempre buscar novas formas de se expressar, formas mais autênticas, mais abrangentes, mais vanguardistas. Porém é essencial também que o mesmo saiba se comunicar, para que não se torne um artista alienado do seu tempo. A arte é um misto da porção individual do artista, sua autoexpressão, e também um veículo para a comunicação social e cultural (ROSENFELD, 2002, p. 39). Nesse ponto o cinema pós-colonial como um todo (onde o *Nuevo Cine* se encaixa) foi palco de intensas discussões que diziam respeito às relações de poder internas dessa prática: Qual a relação que havia entre os cineastas (em sua grande maioria oriundos da classe média), o povo, que almejavam representar? Eram esses cineastas os “procuradores” do povo? Como é sabido que o cinema pós-colonial continha em si uma estética difícil e pouco palatável aos grandes públicos, será que esses artistas que inegavelmente criaram arrojadas formas de estéticas para expressar sua arte e coloca-la em nome de uma causa, também estavam sabendo se comunicar com esse público, em seus termos, em sua linguagem? Enquanto autores não estariam sendo demasiadamente personalistas ao colocarem em termos suas propostas? Uma visão mais industrial desse movimento não teria criado as uniformizações necessárias para angariar um público mais consistente e amplo?

Sobre a questão da coletividade no processo de produção fílmica, devemos sempre lembrar que o filme, embora concebido por um número restrito de pessoas, conta com a ação de vários agentes para sua realização, da pré-produção até o momento da distribuição. Quando ele é colocado como a obra de um autor específico, nos referimos ao fato deste autor, no caso o diretor, conseguir coordenar o trabalho de todos com o intuito de reproduzir sua visão, seu estilo de auto expressão. Basta pensarmos em diretores que sempre trabalham com os mesmos colaboradores (Fellini e seu maestro de trilhas sonoras, Nino Rotta, Akira Kurosawa e seu diretor de fotografia Takao Saito, Francis Ford Coppola e seu montador Walter Much, a lista é extensa). Toda equipe de produção de um filme mobiliza seus esforços para trazer a luz a

visão do diretor, este por sua vez depende dessa equipe disposta a executar aquilo que ele considera o estilo mais adequado para sua obra. Desse jeito seria errado falarmos em uma “personalidade coletiva”? Mesmo em se tratando de um cinema de “guerrilha”, este ainda conta com uma equipe razoável. O cinema, independentemente do tamanho, está inserido em alguma cadeia produtiva. O cálculo de consumo de um filme pode até ser menos agressivo em um cinema fora dos grandes estúdios, mas esse, ainda assim, será um produto, com outras características, com outro acabamento, mas um produto.

Dentro das premissas apresentadas até o momento sobre o *NCL*, dá-se conta do quanto a cisão radical entre os aspectos artísticos e industriais da prática cinematográfica, bem como as questões relativas a autoria, acabaram por gerar discontinuidades que impediram uma coesão mais ampla e duradoura dessa forma de se fazer e pensar o cinema. Os filmes e suas propostas executavam com maestria os pressupostos básicos da cartilha da obra de arte: auto expressão do artista; veículo de comunicação que apela aos sentimentos, ao intelecto e à imaginação de um círculo social amplo, sejam estes contemporâneos da obra ou futuros observadores, ou seja, há um efeito estético que dirá algo a esse público. Mas nem isso impediu o que se poderiam chamar equívocos em sua execução. Um hermetismo excessivo encurtou o folego das propostas políticas e sociais suscitadas por esses filmes, em dado momento levando a se discutir para quem e sobre quem eles falavam.

No caso latino-americano podemos indicar as cadeias de golpes militares que abortaram todos os projetos progressistas que existiam na sociedade, afetando assim esse cinema de princípios revolucionários e impedindo a formação de um público mais amplo e receptível. Também podemos indicar “rachas” internos ao movimento que dificultavam seu alcance e os recursos usados na especificidade de sua mensagem. A dispersão desses diretores e teóricos, durante os regimes militares, dificultou a unicidade sobre os ideais de permanência e coesão desse cinema. Alguns desses realizadores traziam outras influências, frutos de seus exílios e de outras experiências artísticas, frutos de contatos com outras cinematografias. Havia aqueles que reafirmavam seu compromisso militante e social, mas irão executá-lo a partir de outras perspectivas. Alguns preferem mudar seu foco e também seu compromisso.

Houve uma “mudança de foco”, quando da retomada das democracias nos países sul americanos, sobre seus meios esteticamente revolucionários. Aqueles que se adaptaram a essa mudança irão colocar sua arte a favor dos projetos de redemocratização, principalmente no que tange a construção de memórias. Esta nova fase do *Nuevo Cine*, por assim dizer, vem aliar-se as memórias populares referentes aos períodos ditatoriais. Tem início um esforço que tenta confrontar a memória oficial propagada pelo regime com uma memória clandestina,

silenciada, dos movimentos populares que resistiram às ditaduras.

3.5. Redemocratização: o que há de novo

Um cinema dotado de tamanha perspectiva contestatória e esteticamente radical seria prontamente silenciado quando dos golpes militares perpetrados no cone sul, entre os anos 60 e 70. Cineastas e roteiristas que estavam na vanguarda dos movimentos cinematográficos foram silenciados e em sua maioria preferiram o exílio. Mas, apesar de todo o sufocamento ao qual fora submetido.

A derrocada dos regimes civil-militares e os processos de transição democrática, por sua vez, não representaram a retomada do *NCL*. Este, após os intermitentes festivais dos anos 60, havia ganhado um espaço cativo no *Festival Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana, desde setembro de 1979. Já no final dos anos 70, com a distensão da Guerra Fria, e da crise das ditaduras militares no cone sul, era notório que o *NCL* não fazia mais tanto jus ao seu epíteto de “novo”:

No entanto, nos primeiros festivais cubanos começou-se a notar um desgaste do conceito de *NCL*, paralelo ao declive do projeto revolucionário e das guerrilhas dos anos 1960 e 1970. A partir de 1980, o número de cineastas e críticos que continuaram reivindicando o *NCL* tornou-se cada vez mais reduzido e concentrou-se principalmente em Cuba. Por outro lado, as novas gerações de cineastas reivindicaram cada vez menos o pertencimento a um projeto de desenvolvimento cinematográfico descolonizador e continental (DÁVILLA, 2013, P.187)

Redemocratizações, memórias conflitantes, transições e rupturas. O *NCL* estava em um franco descompasso entre suas formas de representação e a realidade latino-americana. Já haviam se passado 20 anos desde que se começou a sistematizar as bases dessa nova forma de fazer cinema. Sobre isso, o próprio Birri nos diz:

Em 1981 Birri reconhecia publicamente que o *NCL* atravessava uma “crise de cansaço ou, ao menos, um momento de reiteração” (1996: 107). E, fazendo uma análise dos problemas desse cinema, estabelecia que “em um determinado momento estimamos que todo cinema novo não é por si mesmo revolucionário [...]. Mas também foi dito, e isso é mais grave, que todo cinema revolucionário era novo. Aí, o que estávamos querendo dizer é, possivelmente, que todo cinema de temática revolucionária era novo, e isso hoje nos parece um grande equívoco porque, sinceramente, não creio que seja assim” (1996: 110) (BIRRI, apud DÁVILA, 2013, p.187)

A guinada na produção dos filmes ocorrera devido às novas possibilidades técnicas que surgiam, gerando uma série de adaptações no modo como a mensagem do *NCL* deveria ser novamente veiculada. Reconhecia-se não só o contexto, como também a importância da demanda criada pelos agentes e espaços receptores na veiculação dessa mensagem (MENDES, 2006, p.7). Era o início da elaboração de uma nova estética, mais alinhada aos interesses e demandas do público, do mercado distribuidor, que futuramente, se consolidaria como estética mais palatável aos grandes públicos. Mas nem por isso devemos entender que ocorreu a sua simplificação, ainda eram história com um subtexto histórico denso, com poucas soluções narrativas convencionais e um forte teor de crítica social e histórica.

Nesse momento, mais do que convergências, ocorrem rupturas no seio do movimento cinematográfico. O grau de dicotomização presente anteriormente nas películas do *NCL*, agora dá lugar a um processo de vinculações institucionais que refletem os interesses de determinados grupos, nesse caso os governos democráticos que assumem o poder durante o processo de redemocratização. O cinema tornou-se, mais uma vez, objeto de instrumentalização por parte desses grupos.

O cinema desenvolve um duplo papel: como ator histórico vinculado com o cenário da transição e como um mediador dessas relações e discursos com o passado. Vale reiterar que o filme não traz somente as motivações ideológicas de seus realizadores, há questões tangentes a sua produção, que ficam evidentes quando filme é lançado em seu circuito de exibição e o espectador, a despeito de qualquer ortodoxia imposta pelos seus realizadores, tem a liberdade de se apropriar dos temas ali levantados (NAPOLITANO, 2007, p.65 e 66). Supera-se a ideia de que o espectador é um agente passivo, pois a forma como este irá receber a mensagem exerce influência tamanha a partir da diversidade de sentidos criados pelos que assistem a obra (JELIN, 2001, p.48).

O filme também é um claro projeto de instrumentalização, reforçando a ideia de que rememorar ou revisitar o passado a partir de um projeto não é algo aleatório. Esse atrelamento do filme com a realidade concreta dos atores históricos contribui para se pensar ainda mais o passado enquanto uma demanda do presente, e o próprio filme como um elemento que dita preocupações que são prenhes no tempo onde ele é produzido (NAPOLITANO, 2007, p.65).

Não devemos perder o foco de que o filme é um documento histórico na medida em que é um instrumento criador de representações históricas, e agente ativo do processo de construção da memória. Para isso devemos sempre considerar o contexto em que o filme foi produzido, quem o dirigiu, roteirizou, seu tema, técnicas de produção ou seu *mise en scene* (Movimento e arranjo dos elementos no quadro ou na tomada de uma cena a fim de observar

como se podia gerar significados, construindo relações entre as tomadas através da montagem), grupos sociais que concorrem para sua produção, que políticas culturais regem a sociedade no momento de sua produção e lançamento para consumo. A análise de todos esses elementos constitutivos colabora para que o filme seja utilizado como suporte aos recursos didáticos, indo além do simples uso da imagem como representação, e sim entendendo os elementos que compõem aquela representação e qual seu sentido (BITTENCOURT, 2008, p. 373 e 374)

O cinema usado como suporte ao enquadramento da memória se constitui em um trabalho de associação entre dados históricos e a memória como “*operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado*”. De modo que seja estruturado um limite, plausível através das justificativas baseadas em metodologias de pesquisa e análise, evitando assim que arbitrariedades e por conseguinte que injustiças históricas norteiem o processo de reconstrução do passado (POLLAK, 1989, p.11). Podemos assim afirmar que a memória enquadrada vive no limiar entre a realidade e as necessidades de identidade coletiva de determinados grupos. Pollak ainda assinala:

Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua construção política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência e dos discursos sucessivos (POLLAK, 1989, p.11).

A emergência dessas memórias anteriormente clandestinas traz à tona também diferentes percepções e representações acerca das ditaduras. Isso afetará diretamente a própria História com suas versões. Como não poderia deixar de ser ela passa a ser expressa na sociedade nos mais diversos âmbitos, ainda em Pollak:

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 oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica (POLLAK, 1989, p.11).

Não bastasse a memória sobre o tempo passado ser “*soberana e incontrolável*” (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado “*se faz presente*”, como bem assinalou Beatriz Sarlo. Afinal passado e futuro só fazem sentido quando potencialmente trazidos para o presente. Ou como ainda nos indica Sarlo sobre a presença do passado no presente:

As últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do instante (...); no entanto, também foram as décadas da museificação, da heritage, do passado-espetáculo, das aldeias Potemkin e dos theme-parks históricos; daquilo que Ralph Samuel chamou de ‘mania preservacionista’ do surpreendente renascer do romance histórico, dos best Sellers e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de ‘História dos antiquários’. ‘As sociedades estão vivendo uma era de auto-arqueologização’ escreveu Charles Malier (SARLO, 2007, p.10 e 11).

Entre rupturas e continuidade, a relevância histórica e estética do *Nuevo Cine* foi o patamar a partir do qual novas gerações de cineastas começaram a ser formadas. E graças a isso o cinema continuaria sendo uma das formas mais proeminentes de discussões políticas, históricas e estéticas, tendo agora como pano de fundo a reconstrução das memórias do período ditatorial, para além daquela apregoada pela história dita oficial.

O próximo, e último capítulo, da presente pesquisa, apresenta a convergência das premissas apresentadas até aqui sobre a relação Cinema-História e memória acerca da produção cinematográfica argentina e chilena no pós-ditadura. De certo retomarei muitos pontos já abordados, tais como as representações da memória, o conceito de utensilagens mentais e as rupturas que se iniciaram no *NCL*. Serão abordados também os embates ideológicos em torno das diferentes representações da memória a partir da produção filmográfica dos países citados no período que vai desde a redemocratização (1983 no caso argentino e 1988 no caso chileno) até o ano de 2015, transcorridos cerca de 30 anos desde a redemocratização. Partiremos de uma análise comparada e historiográfica dos elementos fílmicos embasados em uma leitura cinematográfica da História, ressaltando assim o papel do filme enquanto elemento de significação de uma realidade, fruto de um sistema de pensamento fecundado por essa realidade, uma legítima prática social.

4. As representações da memória no cinema latino-americano: os casos argentino e chileno

*“Não quero que me dêem a mão
empapada de nosso sangue.*

Peço castigo.

Não vos quero como embaixadores,

tampouco em casa tranqüilos,

quero ver-vos aqui julgados,

nesta praça, neste lugar.

Quero castigo”³⁰.

Pablo Neruda

“En el país del no me acuerdo

Doy tres pasitos y me pierdo.

Un pasito para alli,

no recuerdo si lo di.

Un pasito para alla

!Ay, que miedo que me da!”³¹

Realizar uma análise comparada entre a filmografia argentina e a chilena é um empreendimento que visa entender como os diferentes processos de redemocratização, e o posterior rumo que seguiram essas democracias, influenciaram nas operações de memória sobre recente passado ditatorial. A própria opção pelo uso do filme como fonte para construção do conhecimento histórico é uma consequência das novas aberturas teóricas desenhadas no campo da ciência histórica na segunda metade do século XX. Nesse período as abordagens históricas calcadas em visões absolutas e deterministas baseadas no historicismo e no positivismo deram espaço para a inserção de um conhecimento histórico erigido a partir de uma leitura cultural, onde a sociedade é uma representação coletiva, com suas estruturas socialmente construídas (BURKE, 1991, p.16) (HUNT, 1992, p.06 e 07). Exige-se também uma nova leitura das fontes ditas oficiais ou institucionais, que agora são entendidas como a construção de uma representação acerca do tempo em que foi elaborada, e como tal dizem muito sobre como se liam os acontecimentos e as figuras neles envolvidas. Graças às novas

³⁰ “Os inimigos”. Extraído da antologia “Canto Geral”

³¹ *En El País Del No no me acuerdo* – composição Maria Elena Walsh

aberturas teóricas o cinema veio também a ser lido como mediador de outras relações e conceitos presentes na História, tais como a memória e a representação.

O século XX traz entre seus paradigmas o fato de ser o “século da imagem” A imagem ocupa todos os espaços em nossa sociedade, sendo também o principal vetor de uma típica memória que traz em si a contradição de ser cada vez mais recente. Tal qual as histórias escritas, as imagens também podem gerar informações e formar conhecimentos. Seja enquanto símbolos do nosso universo mental, que eventualmente convertemos em sinais, signos ou alegorias como forma de criamos representações de uma dada realidade, a imagem guarda um íntimo precedente com o ato de pensar (MANGUEL, 2001, p.20-21). A imagem gera memória, que gera imagens, que gera símbolos, que geram mais imagens, num processo sem medida. As operações da memória surgem como formas de compensar a fugacidade do passado, seja recente ou distante. Velocidade e uma nostalgia do presente, cada vez mais confundidas com um passado recente, impedem até mesmo a própria racionalização do presente (SARLO, 2005, p.94 e 96).

O cinema constitui-se em um instrumento criador de representações históricas, e agente ativo do processo de construção da memória³². Ao contrário das abordagens mais tradicionais, como as defendidas por Marc Ferro, onde o cinema era separado em “*história*” e “*contra-história*” (FERRO, 2010, p. 32), não temos a separação rígida entre essas duas abordagens e sim uma discussão dialética de forma e conteúdo. Ou seja, em vez de vermos o filme e a imagem como portadores de significados independentes, temos aqui a relevância do caráter polissêmico da imagem (NÓVOA & BARROS, 2008 p.14 e 15). Pelo viés dessa abordagem o cinema despontaria como um instrumento de suporte e linguagem para estudos históricos, aliada a perspectiva de que não importa somente o fato histórico em si, importa também a maneira pela qual o fato é representado.

O filme é uma possibilidade de representação ou um veículo interpretante de realidades históricas específicas, além de servir como um suporte de linguagem para o estudo da ciência histórica e constituir-se em um transmissor de mensagens capaz de atingir grandes plateias em um espaço de tempo relativamente curto. Através de seus arranjos técnicos e teóricos tende a almejar a manipulação de sentimentos e emoções dos espectadores, alterando suas percepções e mentalidades e, por conseguinte, até mesmo seu papel de ator social na cadeia dos

³² Ideia essa apropriada e esquematizada no texto “Apologia da relação cinema-história”, em NÓVOA, Jorge & BARROS, D’Assunção José. Cinema-história; Teoria e representações no cinema – Rio de Janeiro, Apicuri, 2008, que por sua vez baseia-se em clivagens elaboradas por autores como Jacques Le Goff, Ana Maria Mauad e fazem crítica e contraponto aos estudos de Marc Ferro.

acontecimentos históricos (FURHAMAR, ISAKSSON, 1976, p.148 e 149). Tais práticas podem fazer do cinema um ator político e social que colabora, porém não determina a realidade histórica. O cinema para se desenvolver necessita de uma “contrapartida” da possibilidade de uma aceitação por parte do público. E isso ocorre motivado por dois fatores: o cinema sendo um investimento empresarial, como tal, depende do público para obter o retorno financeiro satisfatório que permita a continuação de suas atividades; e o outro fator é o contexto sócio-político no qual o filme é produzido. Essas condições que envolvem a produção do filme influenciam o grau de recepção em uma obra junto ao público para sua aceitação ou para a recusa das discussões que ele se propõe a suscitar (MENDES, 2008, p.13).

No que tange as produções audiovisuais da redemocratização, tanto o caso argentino quanto o chileno, encamparam discussões sobre a memória social. Dessa forma ambos estavam também participando de sua construção e também da construção da memória nacional, uma forma complexa de memória coletiva. Sobre essas duas abordagens, há de se ter em vista suas problematizações e diferenças. A memória coletiva enquadra-se na cotidianidade dos agentes sociais, popular, heterogênea e plural. Enquanto a memória nacional *“se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”* (ORTIZ, 2001, p.148).

Marcando a diferença entre uma memória coletiva e uma memória nacional, podemos associar a primeira a questão do mito, que é encarnado ritualisticamente por um grupo restrito; enquanto a memória nacional atua no domínio da ideologia e se estende por toda a nação, permeia a sociedade, onde dilui assim as restrições de grupos heterogêneos. Grupos restritos possuem seus mitos fundadores, suas particularidades e rituais para enaltecer e reafirmar essa memória coletiva, porém, a memória nacional paira acima dessas particularidades e restrições, não pode ser de um ou apenas alguns grupos sociais. Memória e identidade nacional passam assim a serem vistas como construções de um discurso ideológico³³ (VILLARROEL, 2003, p.38).

A memória, enquanto uma construção social, desempenha funções como reforçar a coesão social através de um sentimento pertencimento e identificação, nunca pela coerção. Sobre a construção da memória nacional e da identidade nacional *“longe de ser consensual, está ligada aos grupos que são vistos como detendo poder e autoridade legítima para se erigirem a guardiões da memória. Esse processo, que envolve disputas simbólicas, passa pelo*

³³ No tópico a seguir, *“4.1. Estado de Exceção, legalidade autoritária e as conjunturas da memória”* voltaremos mais detidamente a essa questão nos termos teóricos do conceito de cultura política

Estado, pelos meios de comunicação de massa e pelos intelectuais dos diferentes grupos que estão em competição (OLIVEN, 1992, p.143).

As novas formas de representação cinematográficas, surgidas no pós-ditadura, estavam também atreladas a uma necessidade latente de redescobrir a identidade nacional. Almejava-se “re-contar” o que era “essencial” desse passado, através das práticas de representação presentes no cinema. A questão de reimaginar uma identidade essencial passava por uma reelaboração, a partir da essencialização, de tudo aquilo que até então estava excluído nas narrativas oficiais. Essas identidades giravam em torno de similaridades, continuidades ou rupturas. A similaridade outorga uma espécie de continuidade com relação ao passado e a diferença, enquanto a ruptura serve para lembrar que a descontinuidade é uma experiência partilhada por todas as construções identitárias (VILLARROEL, 2003, p.39).

Como já indicado, o cinema é um agente histórico, porém não o responsável direto pela mudança histórica, sua ação dá-se no plano das representações e do simbólico. Sendo assim, ele não pode ser o elemento responsável pela estabilização da identidade nacional, tendo em vista também que o mesmo é um dos campos instrumentalizados para tratar dessa batalha pela construção das identidades. Os binarismos, as oposições, não são efetivos em dar conta dessas construções identitárias, pois estas são sempre fluídas, estão sempre em movimento, de modo que o sentido é inconclusivo, e seu movimento acaba por abarcar outros sentidos que o complementam (HALL, 1966, p.69). Por mais que as identidades nacionais, em ambos os casos, comecem a ser apresentadas de forma unificada, ou em processo de unificação, elas ainda são *“um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade”* (HALL, 2000, p.102).

Findas as ditaduras civil-militares nesses países (Argentina 1983, Chile, 1990), o cinema pode ser o nosso timoneiro para identificar os diferentes e concorrenciais discursos sobre a ditadura e as disputas que se estabelecem no âmbito das memórias e identidades, que se fundem e se perpassam a partir da relação com esse passado ditatorial. O cinema colabora com essa leitura do passado ditatorial na medida em que dá vazão às disputas pela memória articulando as diversas formas de representação do período, baseadas nas memórias que estiveram a margem da sociedade e agora se contrapõem às memórias oficiais. Some-se a isso a construção das identidades de âmbito coletivo e nacional, cujo ponto em comum se encontra em memórias até então excluídas e que passam a ser essencializadas, tal qual um elo perdido. O cinema é o ponto de tensão e intersecção de uma série de visões que podem se contradizer de alguma forma, porém, muitos mais, se complementam em outros tantos pontos a partir do momento em que ajudam a promover a redefinição de identidades, percepções e o

entendimento dos processos capazes de interferir no processo de constituição e formalização de memórias.

Temos no filme documento e representação. Narrativa fílmica e historiográfica *“estruturam-se como formas de narração literária, sendo que esta última busca um efeito de realidade em sua narração, além de ancorar-se em evidências documentais”* (NAPOLITANO, 2007, p.67). E, assim, o filme não é só meio para uma narrativa historiográfica, onde se faz relevante e necessário analisar as manipulações históricas, desconstruindo as visões hegemônicas. O processo de criação da narrativa, seja na ficção ou no documentário, constitui-se em um instrumento de pesquisa. Daí o filme ser abarcado no cerne de uma relação ambígua, sendo instrumento usado tanto pelos poderes hegemônicos instituídos, quanto pelos grupos contra hegemônicos. Por esse prisma, assinala-se uma importante característica das eventuais leituras historiográficas às quais o filme pode ser submetido. Barros afirma:

...pois as fontes ligadas ao cinema podem ser analisadas tanto como documentação importante para compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser vistas como documentação significativa que traz e revela dentro de si múltiplas formas de resistências, diversificação das vozes sociais (inclusive as que não encontram representação junto ao Poder Instituído), e de resto os variados padrões de representação relativos a sociedade (BARROS, 2008, p.50).

Assim reitero o quanto o filme utilizado como fonte histórica, não diz nada por si próprio, ou seja, ele não é avatar de nenhuma realidade particular, seja ela histórica, política e o cultural. O enquadramento do cinema como fonte histórico, em sua metodologia, tem como primazia básica o estudo escrupuloso dos recursos fílmicos, tais como a linguagem própria do cinema, os códigos de um determinado gênero de filme, mise-en-scène, enfim, todo um conjunto de recursos estéticos que fazem parte do procedimento cinematográfico, que são fundamentais no estudo do filme em sua dimensão histórica.

4.1. Estado de Exceção, legalidade autoritária e as conjunturas da memória

Igualmente necessária, é uma análise política-conjuntural dos golpes militares, na Argentina e Chile, para situarmos os elementos políticos e as construções culturais que iriam, em momentos e formas distintas, permear as produções cinematográficas de ambos os países. Essas análises, ao que pese, esclarecer, estarão engendradas por elementos que também

pontuem o papel do elemento fílmico na construção das representações políticas e culturais acerca da memória nesses dois países, no pós-redemocratização. É interessante contemplarmos alguns dos aspectos estruturantes das conjunturas políticas de Argentina e Chile durante e após o seus respectivos golpes civil-militares, bem como a forma que serão representadas, em momentos e formas distintas, por meio das produções audiovisuais em ambos os países.

Os regimes militares que governaram tanto a Argentina quanto o Chile, entre os anos 1976-1983 e 1973-1990, respectivamente, e outros países do Cone Sul, inserem-se em um contexto de golpes civis-militares responsáveis por instaurar estados de exceção em países da região. Ideologicamente esses regimes políticos eram sustentados pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN)³⁴, cujos principais pilares eram: o anti-comunismo, aversão aos movimentos sociais, sublimação de uma polarização ideológica entre direita/esquerda como justificativa para o cerceamento das liberdades civis. Por sua vez a DSN também atuou como catalisadora de um conjunto de características cada vez mais presentes no mundo ocidental pós-Primeira Guerra Mundial e que também estavam presentes na América Latina, cujo autoritarismo e militarismo sempre fizeram parte de uma cultura política³⁵. A constituição histórica de boa parte da América Latina consolidou formas de poder pessoais e notadamente marcadas por um regionalismo de onde se emanava a referência autoritária de um determinado líder político ou militar. Claudia Wasserman, acerca da constituição histórica da cultura do autoritarismo na América Latina, nos diz:

O predomínio do autoritarismo tem origem no período que se seguiu às independências latino-americanas. Época de intensa luta pelo poder entre

³⁴ Nascida durante a Guerra Fria, a Doutrina de Segurança Nacional, fora criada e aplicada com o intuito de se combater um inimigo tão poderoso quanto intangível, o comunismo internacional (EUA X URSS), um inimigo “interno” subversivo alimentado pelas ideologias estranhas provenientes do comunismo (como o antinacionalismo e o questionamento da ordem e do status quo vigente, representantes da tradição). Em nome desse combate as forças armadas são outorgadas o pleno direito de intervir na vida política, suspensão das liberdades democráticas e individuais, violação dos direitos humanos como uma necessidade de “tempos de guerra”, não contra um exército inimigo específico e sim contra uma ideia.

³⁵ A cultura política estuda os fenômenos políticos em uma perspectiva de longa duração, a partir das evoluções da sociedade em concomitância com a evolução das culturas políticas que lhe são perenes. A abordagem culturalista desse conceito leva em conta o complexo sistema de representações que se formam a partir das interações do indivíduo com o seu contexto, não em um sentido causalístico, mas no sentido de construção dos valores e normas identitárias das grandes famílias políticas para além dos âmbitos estritamente formais (como o caso do partido político). A cultura política leva em consideração as construções dos sistemas políticos em relação aos problemas intrinsecamente associados ao exercício do poder. Cf. BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia”. In *Cultura política, memória e historiografia* (AZEVEDO, Cecília et al. org). Rio de Janeiro: FGV, 2009, p.29-46; ABREU, Luciano Aronne de; SÁ MOTTA, Rodrigo Pato (orgs.). *Autoritarismo e Cultura Política*. Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013; REMÓND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003

caudilhos regionais, donos de um poderio herdado dos antigos conquistadores ibéricos, esses grupos de elite tiveram dificuldade em afirmar seu domínio depois de terem permitido a participação de setores populares no processo de emancipação [...]. Mas foi decisiva a atuação das forças de repressão, para subordinar os grupos produtores periféricos, aniquilar as alternativas mais jacobinas e bloquear a participação popular (WASSERMAN, 2013, p.180)

A presença dos atores militares exercendo protagonismo na vida política latino americana sempre fora uma constante no jogo das relações de poder das sociedades da região. Essa atuação se dava, fosse por intervenção direta, ou pela formação de partidos militares, via de regra com apoio das classes dirigentes civis, ou seja, militarismo e sociedade civil sempre se viram intimamente engendradas na disputa pelo poder. Rouquié se refere a hegemonia militar no interior desse Estados Nacionais, como Repúblicas pretorianas:

A dominação estável dos militares sobre o Estado é mais específica, sem dúvida, do militarismo latino-americano, do que os golpes de Estado isolado e devastadores [...] o “fator militar” tornou-se participante legítimo da vida pública, enquanto o Estado e o Exército transformaram-se justamente em função desse dado permanente, de acordo com as mais diversas modalidades. Essas repúblicas pretorianas apresentam procedimentos e mecanismos políticos que não constam de nenhum tratado constitucional (ROUQUIÉ, 1984, p.320)

O caso chileno, como veremos agora e mais adiante quando comparado ao caso argentino, foi sensivelmente diferente, principalmente em relação aos aspectos tangentes a construção social dos regimes autoritários. As instituições políticas formais e representativas tem um histórico muito mais extenso e consolidado dentro da cultura política chilena. O Estado centralizado chileno é fruto de uma herança política que remete as guerras de independência, onde o caudilhismo se fez ausente, facilitando a formação de um exercito profissional a serviço do Estado e não de exércitos oriundos do caudilhismo centrífugo que impedia justamente a formação desses estados centralizados. Sua estabilidade política consolidou-se, em grande medida, devido a separação entre poder político e econômico, que seu pela ação de uma classe política preocupada em fazer do Estado um agente regulador das ações das sociedades comerciais britânicas que comercializavam o nitrato e o salitre chilenos, afastando assim a ação da burguesia e da classe dominante. O exército chileno é fruto de um processo de valorização e consolidação que seu ainda no século XIX, após a Guerra do Pacífico³⁶, e foi onde justamente o país conquistou as ricas províncias que fazem parte da

³⁶ Conflito ocorrido entre 1879-1883, que opôs o Chile a união entre Bolívia e Peru, a partir de uma controvérsia sobre uma parte do deserto de Atacama, região rica em minerais.

região norte, ricas em nitrato e salitre. O exército sai desse conflito fortificado enquanto corpo profissional e ramificação militar do Estado, cada vez mais centralizado e forte. O horizonte de possibilidades do sistema representativo chileno parece caminhar em águas calmas, conforme explica Rouquié:

Enquanto isso, as classes dominantes, praticamente isentas de pressões fiscais, dividem calmamente os abundantes lucros do comércio exterior. A ausência de poder cumulativo facilita as transações internas entre as frações burguesas e afasta as tentações exclusivistas, sustentando dessa forma o funcionamento de uma democracia aristocrática baseada em um sufrágio restrito (ROUQUIÉ, 1984, 267 e 268)

Em comparação com outros países do Cone Sul, da primeira metade do século XX, que viviam intensas convulsões sociais, o Chile possuía um exército sem o, já citado, traço característico do caudilhismo. A sua referência militar não era a liberal francesa, e sim a rígida disciplina Prussiana. Comblin reitera a necessidade de se ressaltar essas características:

É necessário acrescentar a isso o espírito característico do exército chileno Formado nos séculos passados por oficiais prussianos ele manteve os hábitos, a rígida disciplina e o orgulho do exército prussiano. Vive num isolamento social muito grande, o que reforça seu sentimento de superioridade [...]. As vitórias sobre os espanhóis por ocasião da Independência e sobre os peruanos e bolivianos durante a Guerra do Pacífico alimentam o sentimento de seu valor. Os oficiais vivem mentalmente nesse passado glorioso (COMBLIN, 1978, p.181).

A perplexidade foi a marca do violento golpe militar que depôs o presidente socialista, eleito democraticamente, Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973. Um dos países com maior tradição democrática da América Latina, se viu enredado em uma conspiração militar de proporções antes impensáveis, daí a perplexidade em relação ao ocorrido. Após o golpe, e a morte do presidente Allende no palácio presidencial La Moneda durante intenso bombardeio da aeronáutica chilena, o general Augusto Pinochet Ugarte, é outorgado presidente da República pela Junta Militar, composta pelos comandantes do Exército, da Marinha, da Aeronáutica e dos Carabineiros (ÁVILA, 2014, p. 290, 291). A violência desmedida empregada no momento do golpe e durante os anos que em durou a ditadura Pinochet, seguiu o mesmo padrão de resposta DSN: conter o avanço de um inimigo imaginário que era onipresente e onisciente (o comunismo), conter a desordem, impor ordem e disciplina a sociedade através do cerceamento das liberdades individuais e do dismantelamento das instituições democráticas.

O breve histórico da construção social do autoritarismo na Argentina segue, como já referido anteriormente, um caminho distinto do chileno, mas que culminaria no mesmo fim. Entre 1930 e 1973 a Argentina teve 15 presidentes, dos quais 11 eram militares e apenas dois lograram sucesso em terminar seus mandatos legais, ambos eram generais: Augustín P. Justo³⁷ e Juan Domingo Perón³⁸. A ascendente curva de poder dos militares, desde a década de 30, indica não só um poder civil vigiado como também a presença de um exército extremamente politizado e com afinidades civis bem definidas. Orientação política militar e poder civil sempre estiveram em rota de convergência e de choque, pois quando o interesse civil não se via alçado ao poder, não havia hesitação em apelar aos militares (COMBLIN, 1978, p.187) (ROUQUIÉ, 1984, P.321).

Ao contrário do que se pode deduzir e relação entre poder civil e militares é tão complexamente entrelaçada na Argentina que, quando da volta Perón ao país em 1973, até então proibido de se candidatar, este pode pavimentar a renúncia de Cámpora, presidente eleito no mesmo ano e que na sua reelaboração dos pactos sociais afasta dos militares do poder, gerando o desagravo desse importante ator político. Com a anuência dos militares Perón, após a renúncia de Cámpora por ele articulada, se candidata e elege-se presidente em 1973. Os mesmos militares, agora em posição de “neutralidade” contemplando parcimoniosamente a deterioração das instituições após a morte de Perón e a crise política que se instaura no governo de Isabelita Perón, sua vice, aguardam o momento de deflagrar o golpe de 1976. Ainda em Rouquié:

³⁷ Augustín P. Justo (26/02/1876 – 11/01/1943), foi presidente eleito da Argentina entre 1932-1938. Assumiu o mandato legal como presidente das mãos do General José Felix Uriburi, após o golpe militar que depôs o presidente radical Hipólito Yrigoyen e tornou proscrito o partido União Cívica Radical (de tendência Liberal), impossibilitado de participar das eleições presidenciais que se seguiram. Foi sucedido por Roberto Marcelino Ortiz Lizardi, que veio a renunciar por pressões políticas e problemas de saúde.

³⁸ Juan Domingo Perón (08/10/1895 – 01/07/1974), maior nome político da história argentina e um dos maiores representantes políticos da América do Sul, ao lado de Getúlio Vargas. Presidente eleito após o golpe militar de 1943, conhecido também por “Revolução de 1943”. Perón conseguiu contornar a turbulência que envolveu tal governo, quando o seu comandante em chefe, o General Pedro Pablo Ramírez é deposto, pelos próprios militares que liderou, assumindo assim seu vice, o também General Edelmiro Julián Farrell. Entre 1943 e sua eleição em 09/10/1945 Perón foi Secretário do Trabalho e Segurança Social. Governou o país por dois mandatos legalistas seguidos, o primeiro entre 1946-1952, o segundo, do qual foi deposto pelos próprios militares, durou de 1952 a 1955, e terminou também com a proscricção do partido Justicialista (partido peronista) e de qualquer outra agremiação de orientação peronista das eleições presidenciais. Perón se exila na Espanha em 1955. Passa 18 afastado do país e retorna em 1973, onde desempenha papel chave na eleição de Héctor Cámpora, uma vez que os militares ainda proibiam sua candidatura. Campóra por sua vez renúncia em 13 de julho de 1973 e convoca novas eleições para aquele mesmo ano. Perón, até então impedido de participar pelos militares, se candidata, tendo como vice sua esposa, Isabelita Perón. Termina eleito, mas seu mandato é curto. Perón falece em 01/07/1974. Cf. ROMERO, Luis Alberto. História Contemporânea da Argentina. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed.2006 CAPELATO, Maria Helena. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Editora UNESP, 2009; VIANA, Francisco. Argentina - civilização e barbárie: a história argentina vista da Casa Rosada. São Paulo: Atual, 1990 (Série História Viva)

Como se vê, as relações entre civis e militares na Argentina obedecem a representações e expectativas profundamente diferentes das que prevalecem em sistemas representativos pluralistas estáveis [...]. Pelas simples razão que a intervenção militar é, senão legítima, pelo menos legitimada por amplos setores da opinião pública [...]. O militarismo não poupa quase nenhum partido. Apesar de sua óbvia tendência conservadora e de seu anticomunismo tradicional, as forças armadas não se apresentam no discurso de classe política [...], como pertencendo por definição ou natureza, a um setor ideológico ou social definitivo ou exclusivo (ROUQUIÉ, 1984, p.324)

Esses predicados assinalados por Rouquié ficam ainda mais claros durante “*O Processo de Reorganização Nacional*” ou “*O Processo*” como ficou conhecido o golpe militar perpetrado pela Junta Militar encabeçada pelo General Jorge Rafael Videla em 24 de março de 1976. Passa a ocorrer uma radicalização da retórica da violência até então sem precedentes na história do país e do próprio continente. O regime, que duraria de 1976 a 1983, aboliu a legalidade das ações de repressão, através da formação de unidades e milícias que sequestravam suspeitos em qualquer momento do dia (principalmente na calada da noite), sem mandatos ou acusações formais, nos temidos carros *Ford Falcon*. Também se apropriou de crianças, filhas dos perseguidos políticos, fazendo-as butim de guerra (ROMERO, 2006, p.191 e 192). Contabiliza-se cerca de 500 crianças desaparecidas, das quais 122 já foram encontradas – nota de rodapé com notícias e com o site das *Abuelas...*).

A partir da leitura de algumas das características que marcaram os estados de exceção em Argentina e Chile, e da forma e dos efeitos da DSN, ou de algumas das aplicabilidades da mesma, pode-se intuir que há, de uma forma geral, no conjunto de países do Cone-Sul, uma cultura política que está estreitamente ligada a representações autoritárias, encarnadas no Estado de Exceção³⁹ e na abolição de direitos fundamentais e a princípio, invioláveis. Essa percepção nos leva um pouco mais além do binômio resistência/oposição-violência estatal, para um escopo que intenta descortinar as contradições sociais desses regimes autoritários. Ou seja, violência, repressão, Estado de exceção, longe de serem periféricos ou simplesmente

³⁹ O Estado de Exceção é um paradigma jurídico na medida em que não guarda em relação ao Estado Democrático de viés liberal uma relação dicotômica e sim de complementaridade. Juridicamente confere legalidade a práticas de exceção no âmbito dos regimes democráticos estritamente formais. No âmbito legislativo subverte o texto constitucional ao perpetrar, de forma constante e tecnicamente indiscriminada, uma indistinção entre regime político de facto e de direito e um regime político de Exceção, bem como as causas que, em tese, o justificariam. Os dispositivos jurídicos que viabilizam o Estado de Exceção são alargados em decorrência das circunstâncias políticas de “*urgência*”, criando uma zona ambígua, altamente indeterminada, onde o procedimento ilegal, anti-jurídico, torna-se direito, lei e *facto*. Sendo assim fica inviável discernir prescrições que capazes de estabelecer limites ao Estado de excepcionalidade. A conjunção de diversos patamares de indeterminação atua principalmente como causa última de conferir legalidade a um regime político com ares de ditadura constitucional. Cf. AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção: Homo Sacer I, II. São Paulo: Boitempo, 2004.

paralelos a legalidade dos breves lapsos de regimes democráticos, foram elementos edificados a partir de consensos, inclusive populares. Além de estarem permeados por uma longa cultura política que, com diferentes graus, moldaram as diversas opções autoritárias, estas nunca foram necessariamente opostas ao Estado Democrático Liberal, e sim se constituíram em mecanismos e a aparatos ideológicos dentro do mesmo como forma de refrear a ampliação da participação popular ou as oposições políticas, independente do espectro político ao qual estivesse associadas. Assim, pode-se considerar que o Estado de Exceção foi e continua sendo, no contexto de regimes políticos de clara orientação neoliberal, um mecanismo que age no interior das democracias liberais como forma de justificar abusos e cerceamentos, estando também intimamente ligada a relação política-economia, justificando assim medidas governamentais que fazem uso da exceção política para justificar a aplicação de medidas econômicas que precarizam o trabalho e abrem margem para abusos também no campo social do trabalho.

Quando regimes totalitários se outorgam o status de legalidade, assumem uma clara condição de formação política, em detrimento dos aspectos técnicos e constitucionais da lei (o estado de excepcionalidade nunca é neutro). Concomitantemente, cria-se também uma retórica na arena de disputas simbólicas pelo poder, onde há um reconhecimento, seja ele tácito ou velado, da legalidade desse Estado de Exceção. Isso se dá, pois ao se lançar no empreendimento que legitima sua exceção, esse Estado ou esse governo, cria um mínimo de acesso a condições jurídicas para aqueles a quem tem como opositores políticos.

A manipulação jurídica é um fator que deve ser considerado na construção social dos regimes autoritários. Caminhando lado a lado ao Estado de Exceção temos outro dispositivo político: a legalidade autoritária. Esse conceito é trabalhado no pioneiro trabalho de Anthony W. Pereira, em seu livro “Ditadura e repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina”, fruto de sua tese de doutorado. A legalidade autoritária abrange o grau de manobras jurídicas permitido pelos regimes autoritários e apropriadas por eles, a partir dos rompimentos com as formas jurídicas existentes pré-golpe, no tratamento dispensado a prisioneiros políticos por força da regulamentação da lei (judicialização da repressão) em regimes de facto autoritários.

O uso de leis e tribunais por regimes autoritários não implicava somente no reforço de poder e da condição de superioridade desse regime. A legalidade autoritária chega aonde os meios informais de repressão dos Estados autoritários não conseguiam chegar, mesmo diante de toda a perversão do direito penal. Um preso político, salvo diante de um tribunal marcial era a prova cabal que o sistema dava amplas condições de defesa. Ao abrir o estreito leque de

opções da legalidade autoritária os regimes ditatoriais acabam por, mesmo que minimamente, perder seu raio de ação sobre as decisões jurídicas, possibilitando a abertura de uma complexa e delicada negociação, que refletem o “*conflicto histórico que cada um deles tentava reformular ou superar*”. Estritamente atrelado a legalidade autoritária são as condições em que se dão as justiças de transição, a partir das quais pode-se medir o grau de consenso entre ditaduras e judiciário, bem como analisar o comportamento do aparato jurídico em torno de democracias fragilizadas, onde o Estado de direito é corroído pela nova ascensão neoliberal (PEREIRA, 2010, p.37 e 38).

A questão das justiças de transição no caso chileno e argentino será retomada nos próximos tópicos. Mas, para ficar mais claro o papel da legalidade autoritária, faço breves adendos para explicar as circunstâncias e os contextos da legalidade autoritária em ambos os países.

A radicalização da violência do golpe militar chileno, além das prisões arbitrárias, assassinato e tortura, o regime militar chileno instaurou tribunais em tempos de guerra (nome em espanhol). Assim os militares usurparam os poderes do judiciário anteriormente existente, empregaram os tribunais militares, investidos do mesmo poder que o tribunal civil, construindo assim um regime político autoritário com um baixo grau de consenso com as esferas judiciárias civis:

Nos anos anteriores ao regime militar, apesar de o Chile ser visto como uma democracia consolidada, um consenso básico sobre o que deveria ser arcabouço legal do jogo político foi, pouco a pouco, se formando em meio as lideranças políticas. Ao mesmo tempo, o Executivo assumiu poderes mais amplos e o papel político dos militares foi expandido. Essas tendências manifestaram-se com tamanha força que as principais armas jurídicas utilizadas pelo governo militar, que subiu ao poder em 1973, já estavam em vigor antes mesmo do golpe de estado (PEREIRA, 2010, 152)

Até mesmo a legalidade autoritária que se instalou no Chile no dia do golpe de 11/09/1973, viu-se rompida em diversos momentos. Isso ocorreu quando esta deixava de fazer uso dos dispositivos legais pré-golpe, mesmo aquele usurpado pelos tribunais de tempos de guerra, para tão somente aplicar a lei marcial que convinha naquele momento. O caso mais aterrador é o das “*Caravanas da Morte*”, que rumaram país adentro, julgando e executando de forma deliberada pessoas que não representavam nenhum perigo ao regime, fosse por oposição direta ou associação política. Dentro da Caravana havia uma estrutura paralela de comando, que posteriormente deu origem a Dina (Dirección de Inteligência Nacional), e que era responsável por subverter as sentenças dos condenados. Ao mesmo tempo essa estrutura

paralela à própria Caravana da Morte, que por si só era mais um desdobramento draconiano do golpe militar chileno, revelava o quanto havia um jogo de poder entre os próprios militares, fossem os resistentes as práticas do regime, fossem aqueles que estavam embrenhados em disputas de poder dentro do próprio exército (PEREIRA, 2010, p.162). Além de ser representativa das próprias formas de repressão que a legalidade autoritária não alcançava, a caravana da morte também acabou sendo uma forma de debelar toda a força centrífuga das cadeias de comando das forças armadas chilenas, onde pelo exercício do poder regional consolidou-se a política totalizante de combate a subversão em todos os âmbitos e espaços da sociedade.

A desagregação dos consensos, seja entre os militares ou entre os militares e as elites judiciárias, nos remetem, mais uma vez, a própria formação histórica do Chile:

De modo paradoxal, a tradição constitucionalista construída pelos militares [...], pode ter tido o efeito de diminuir a interação entre os militares e as elites judiciárias, e esse isolamento das elites foi reforçado pela ideologia vigente em meio ao Judiciário sobre seu papel apolítico no funcionamento do Estado. Os oficiais chilenos não contavam com um repertório repressivo que integrasse as elites civis e militares [...] e no qual pudessem confiar. No Chile, a separação de poderes mais rígida [...] – também inibiu a cooperação mais flexível entre civis e militares que caracterizou a repressão brasileira (PEREIRA, 2010, p.175).

Posteriormente, o caso argentino traz um marco negativo sem precedentes na trajetória da construção social da legalidade autoritária no Cone Sul. A ditadura argentina foi marcada por um intenso processo de “anti-legalismo”, ou seja, abolição total do judiciário, que só funcionava para negar *habeas corpus*. Enquanto os militares chilenos se apropriavam ou alargavam os dispositivos legais, a ditadura argentina desconsiderou totalmente a legalidade pré-existente. Em nenhum momento recorreu aos tribunais para administração da justiça. Não havia uma preocupação com a legalidade, pois essa passou a ser silenciada diante das implicações da “Guerra Suja”:

O número de casos que foram a julgamento, até mesmo em tribunais militares, foi pequeno. O procedimento repressivo mais comum, entretanto, era a captura de pessoas pelas forças policiais e militares que, então, levavam os presos a um dos 365 centros de detenção secretos, onde eram interrogados e torturados, para depois desaparecerem sem explicação ou registro [...]. O regime argentino, portanto, dispensou, em grande parte, qualquer tipo de estratégia legal, , engajando-se numa guerra total e implacável contra os supostos agentes da subversão (PEREIRA, 2010, p.183).

O Estado terrorista instalado criado pela ditadura Argentina pretendia, através das muitas pessoas que vitimou diretamente, espalhar o medo e o terror entre os vivos, atingir o conjunto da sociedade, de modo que ela não representasse obstáculos, sendo facilmente assolada pelo terror e pela palavra (dita e não-dita). Era um Estado dual: de um lado a repressão clandestina institucionalizada, sem rostos ou nomes e por isso sem responsáveis a quem culpar (sequestrando pessoas que eles alegam não existirem civilmente em seus processos de investigação) e do outro a face pública da repressão, que criou o status de “desaparecido” como forma de se isentar publicamente e legalmente, pelos mortos da repressão (ROMERO,2006, p.199).

A implantação da política de desaparecimentos por parte da Junta Militar representa em parte a frustração com relação à falha na estratégia de estabelecer um consenso entre os militares e o judiciário, que remonta a dissolução do Tribunal Penal da Nação⁴⁰. A mal sucedida tentativa de construção de um consenso entre judiciário e os militares, alimentou nesses últimos um sentimento revanchista até mesmo em relação ao judiciário:

[...] para os oficiais militares, a guerra suja representava a correção de uma solução judicial que, em sua opinião, não havia funcionado. Para eles, a guerra suja, em parte, destinava-se a “acertar na segunda rodada”. A guerra que havia levado os militantes ao banco dos réus do Tribunal Penal da Nação passou a ser travada por outros meios, usando táticas que, desta feita, tornaram a “justiça” irreversível (PEREIRA, 2010, p.203).

A emergência da memória, em um cenário de redemocratização latinoamericana, acompanha o crescimento internacional em torno das questões relacionadas aos Direitos Humanos. O debate público sobre as memórias das recém-encerradas ditaduras no Cone Sul trazia para a cena pública a indignação acerca das violações de direitos humanos cometidas durante esses regimes de exceção. A escalada internacional dos embates pela memória nos países latinoamericanos constituem um marco histórico onde o que está em pauta vai além da confrontação dessas memórias no seio de suas respectivas sociedades, elas se relacionam a questões que são do interesse universal: a violação dos Direitos Humanos como crimes imprescritíveis (GROPPO, 2001, p.20). A promoção dos Direitos Humanos a níveis internacionais legitimou-se também em grande medida pelo surgimento de organismos de

⁴⁰ (Governo Lanusse 1971-1973, órgão criado para travestir o regime militar com um manto de legalidade, com julgamentos e ações centralizados em Buenos Aires, sob estrito controle dos militares e decisões sempre favoráveis ao regime). E o outro segmento favorável a implantação da política de desaparecimentos está associado a oposição crescente e ao discurso radical da esquerda, que denunciou as arbitrariedades dos militares, em um judiciário novamente autônomo, fazendo com que muitos militares fossem afastados da vida pública, além de terem seus crimes investigados a *posteriori*.

caráter transnacional preocupados com as situações que envolviam a violência de Estado contra a população. Vale destacar aqui a Anistia Internacional e a Human Rights Watch. Sejam organismos de caráter governamental, internacional ou privados, a questão é que os indivíduos que compõem uma sociedade passam a ser vistos como portadores de direitos inalienáveis e da responsabilidade dos órgãos públicos de garantirem a integridade dos indivíduos (VIZ QUADRAT, 2008, p.377 e 378)

A detenção de Augusto Pinochet em Londres, em 1998, a mando do juiz espanhol Baltazar Garzon, a anulação das Leis do Ponto Final e da Obediência Devida, pelo Congresso Argentino em 2003, a partir de um projeto de lei do então presidente Nestor Kirchner⁴¹, tem o comum o fato de invocarem o princípio de crimes de lesa humanidade, crimes que não prescrevem, condição basilar para o exercício dos Direitos Humanos. Dessa forma a anistia, convertida em amnésia social, que acaba reforçando a injustiça, perde validade frente a indignação pública em relação a todos que perpetraram as violações de direitos humanos, promovendo prisões arbitrárias, torturas e mortes.

As ditaduras civil-militares no Cone Sul fazem parte de dois legados consolidados pelo século XX: o Estado de Exceção e a obsessão pela memória. Essas duas condições estão intimamente relacionadas, dado o grau de envolvimento entre regimes autoritários/totalitários, e sua predisposição a reescrever o passado, adulterando, confiscando, tentando apagar o passado. Dai emerge a obsessão pela memória. Groppo nos apresenta um breve histórico desse embate:

Otro elemento de explicación de esta presencia obstinada del pasado es, sin duda “obsesión de la memoria” que hemos visto desarrollarse ultimamente em las sociedades occidentales y que aparece como um fenómeno central de la época actual [...]. Em esta coyuntura internacional favorable a la memoria también vemos desarrollarse una reflexión filosófica centrada, precisamente, sobre esta problemática. En forma coincidente, lá época reciente, marcada sobre todo por el hundimiento del sistema soviético, la desaparición de la mayoría de los regimes comunistas y el fin de la guerra fría, condujo a vários historiadores a preguntarse sobre el “corto siglo XX” y sobre el fenómeno de la violencia, que constituyó una de las características esenciales de esta “era de los extremos” (GROPPO, 2001, p.20 e 21)

Argentina e Chile, além do trauma, durante a redemocratização, passaram também pela ação de projetos políticos neoliberais, que tinham a intenção de desresponsabilizar as

⁴¹Retornarei a esses temas, de forma mais detalhada, pois eles são as premissas do tópico “4.2.2. O Segredo dos seus olhos e NO: memórias revisitadas”

ditaduras anteriores, através da amnésia social, sob o manto da anistia irrestrita e da deslegitimação da memória. Conforme nos diz Padrós:

Com a justificativa de que esclarecer isso é revanchismo e indução a instabilidade institucional, a história, a justiça e as vítimas do terrorismo de Estado dos regimes de Segurança Nacional são, de novo, violentamente atingidas. A institucionalização do silêncio oficial e a supressão da memória coletiva foram fundamentais para desresponsabilizar os culpados e impor anestesiamentos e a amnésia do silêncio final. Assim a memória virou campo de batalha político (PADRÓS, 2002, p.89)

No momento em que se viabilizariam eleições democráticas e diretas, surgem a baila dois projetos políticos distintos: uma que primava por uma democracia formal de caráter neoliberal ou minimalista, que só abrangeria os aspectos formais e estritamente institucionais da democracia, manifestada e formalizada somente através do voto (representação política), liberdades individuais e a lei em sua forma legalista e o retorno ao pluripartidarismo; e um projeto político mais amplo de democracia participativa, para além das instituições formais e com a sociedade civil tomando parte em todos os processos decisórios do Estado, que buscava rever e ampliar a perspectiva de cidadania a partir da igualdade, uma democracia que conseguisse casar método e fins, ou seja, condições para a real existência de uma sociedade civil (BORON, 1994, p.7 e 8)⁴²

4.2. Os cinemas argentino e chileno no pós-ditadura

O estudo das representações da memória no cinema argentino e chileno, nos períodos de redemocratização e de democracias aparentemente estáveis, não aspira a ser um tratado sobre a memória, tratando-a de forma evolutiva, linear. Para fugir dessa visão teórica limitada será empregado o conceito de utensilagem mental. Trata-se essencialmente um sistema de pensamento atrelado ao entendimento das condições que permitiram sua produção em uma determinada civilização, numa dada época, de modo que isola-las do meio social implica em abstrações, resultando em ideias tidas como “infinitas” (CHARTIER, 1988, p.36 e 37).

[...] as categorias do pensamento não são de modo algum universais e, por isso, estão longe de ser redutíveis às utilizações dadas pelos homens do século XX; seguidamente, que, as maneiras de pensar dependem, acima de tudo, dos instrumentos materiais (as técnicas) ou conceituais (as ciências)

⁴² Essa ideia será melhor desenvolvida no tópico “4.2.2. O Segredos dos seus olhos e NO: memórias revisitadas”

que as tornam possíveis, por fim - conta como um evolucionismo ingênuo – que não existe um progresso contínuo e necessário (definido como uma passagem do simples ao complexo), na sucessão das utensilagens mentais (CHARTIER, 1988, p.36).

Todavia, um importante adendo se faz válido: as formas de pensar provenientes, sejam dos equipamentos mentais ou das culturas políticas que os permeia, não podem ser tratados de forma determinista, como se as mentalidades, sejam nos seus estratos mais aparentes ou profundos, fossem imóveis ou passivas. Há, dentro desse processo, continuidades, rupturas, negociações, provenientes das incertezas do tecido social. Vide a memória, fruto de uma interação com outras identidades individuais e coletivas, ela é recebida, apropriada, ressignificada, mitificada, desmistificada. Trata-se de uma subjetividade descentralizada, fruto de um processo que busca rerepresentar o passado, tornando-o presente de novo, em novos termos de sentido. O cinema, como agente histórico, funciona como timoneiro desse processo, pois permite uma flexibilidade ao olhar do historiador, onde o mesmo percebe as diferentes gradações das representações históricas, sem necessariamente encaixa-las em uma linearidade que seja lógica por si só. O que temos é um processo estruturante das representações em um sentido dialético.

O presente trabalho contemplou quatro filmes, dois argentinos e dois chilenos, para serem analisados em suas representações sobre a memória, a saber: no caso argentino, *Tangos: o exílio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986) e *O segredo dos seus olhos* (Juan José Campanella, 2009) - e no caso chileno, *La Frontera* (Ricardo Larraín, 1991) e *NO* (Pablo Larraín, 2012). Os critérios para a escolha dos filmes foram pautados por duas circunstâncias distintas: primeiramente aqueles que estavam sendo realizados no “calor” do processo de abertura política e por isso tinham as suas vinculações explicitadas em seu discurso (Argentina: *Tangos: O exílio de Gardel*; Chile: *La Frontera*); logo depois optou-se por filmes realizados cujo recente sucesso e projeção internacional, num contexto de massificação de troca de informações e das novas estratégias de comunicação, tecnologia e estética, permitiu a produção de filmes ainda mais “palatáveis”, alcançando número maior e mais indistinto de espectadores, em circuito comercial, dentro e fora de seus países de origem (Argentina: *O Segredo dos Seus olhos*; Chile: *No*), tornando-se o que se poderia chamar de *sucessos instantâneos*, dada a projeção que obtiveram internacionalmente, extrapolando a fronteira daquilo que se convencionou chamar “cinema de arte”, obtendo também espaço de destaque nos circuitos de exibição mais comerciais. O quadro na página seguinte traz uma apresentação mais pormenorizada dos filmes, com suas respectivas sinopses:

| PAIS | FILME | DIRETOR | ANO DE PROD. | SINOPSE |
|-----------|-------------------------------|----------------------|--------------|---|
| ARGENTINA | Tangos: O Exílio de Gardel | Fernando Solanas | 1985 | Paris, 1980. Um grupo de artistas argentinos se refugia no país, como forma de fazer frente aos duros tempos da ditadura militar argentina. Lá eles enfrentam todas as dificuldades típicas que assolam os latino-americanos para se estabelecerem nos chamados países do primeiro mundo. Na solidão do exílio, buscam conexão com sua identidade e cultura através de apresentações de tango e se empenham na montagem do espetáculo Tanguedia (tango + tragédia + comédia): "O Exílio de Gardel". |
| | O Segredo dos Seus Olhos | Juan José Campanella | 2009 | O Ano é 1993. Benjamín Espósito é um ex-servidor da justiça penal argentina. Recém-aposentado, procura aproveitar o tempo livre para escrever um livro. Inspira-se em um caso real, ocorrido há 25 anos e que sempre lhe comoveu: o brutal estupro seguido de assassinato de uma bela jovem, Liliana Colotto. |
| CHILE | La Frontera | Ricardo Larráin | 1991 | Durante os últimos anos da ditadura militar no Chile, Ramiro Orellana, professor de matemática de primeira série, é condenado a "relegamiento", (desterro), um exílio dentro do seu próprio país. Ele chega na região de "La Frontera" limite histórico entre os índios mapuches e a colonização espanhola. Terra forte e desolada, onde as culturas se encontram; um lugar marcado pelas catástrofes naturais, no final do mundo, no fundo da América. Os habitantes são náufragos da história, encerrados pela paisagem e profundo desamparo. Ramiro Orellana, submetido ao controle da autoridade do interior, medrosa e cruel, revive as feridas do exílio que o separa do seu filho, encontra o amor em uma intensa e contraditória paixão com Maite, uma espanhola refugiada da Guerra Civil, |
| | NO | Pablo Larraín | 2012 | Chile, 1988. Pressionado pela comunidade internacional, o ditador Augusto Pinochet aceita realizar um plebiscito nacional para definir sua continuidade ou não no poder. Acreditando que esta seja uma oportunidade única de pôr fim à ditadura, os líderes do governo resolvem contratar René Saavedra para coordenar a campanha contra a manutenção de Pinochet. Com poucos recursos e sob a constante observação dos agentes do governo, Saavedra consegue criar uma campanha consistente que ajuda o país a se ver livre da opressão governamental. |

Dos quatro filmes aqui apresentados, três deles tratam-se de filmes de ambientação histórica, como é o caso de *Tangos...*, *La Frontera*, e *O segredo...*. Os dois primeiros realizam uma clara discussão sobre as ditaduras argentina e chilena. Os filmes de ambientação histórica se referem a enredos criados livremente, mas sobre um contexto histórico bem estabelecido, tendo na condução de seu fio narrativo personagens fictícios. Cabe acrescentar que *O segredo...* é o que traz essa ambientação histórica de forma mais tangencial, pois o que ficamos sabendo sobre as circunstâncias políticas da país naquele momento nos chegam por intermédio de referências e sobre aquilo que não é necessariamente mostrado no quadro da imagem. Nesse ponto o filme funciona como metáfora e analogia de uma questão histórica mais longa e acaba sendo uma reflexão sobre uma Argentina que ainda acerta contas com o seu passado, mas que mesmo assim este insiste e também necessita estar sempre presente.

Já o filme *NO*, pode ser classificado como um filme histórico, na medida em que trata dos bastidores da campanha para o plebiscito que decidiria pela manutenção do regime

político do General Pinochet, ou pela convocação de eleições diretas para presidente. Por um filme histórico este acaba por estetizar ou representar processos históricos conhecidos, que podem representar uma versão romanceada de eventos ou vida de personagens históricos.

Paira sobre os filmes, sejam eles de ambientação histórica ou históricos, uma discussão, que no âmbito da disciplina histórica não deixa de ser de cunho teórico metodológico, acerca dos estatutos sobre a representação e a abordagem do passado. Não há dúvidas do quanto o filme é uma forma diferente de se aproximar do passado, distinta da própria abordagem da ciência histórica. Mas dado o caráter polissêmico ou discursivo sobre as leituras que se tem acerca dos fatos e personagens históricos, o filme se apresenta como um componente de uma cultura política, ou uma cultura histórica, de determinada sociedade. O que temos é, segundo Rosenstone, um discurso, ou uma representação fílmica, narrada segundo as convenções da linguagem cinematográfica, mas que não necessariamente implica em uma briga sobre a detenção do monopólio da verdade histórica

Pois não há apenas uma única verdade histórica – nem na página impressa e nem certamente na tela [...]: o fato de tais obras sempre se permitirem usarem criações e invenções – de personagens, , incidentes, acontecimentos, momentos, diálogos, cenários – e não apenas para tornar narrativas as narrativas mais comerciais ou palatáveis para um público mais amplo, mas porque tanto a mídia quanto o gênero garantem que tal invenção está intimamente envolvida com cada momento da tela (ROSENSTONE, 2015, p.51)

As discussões sobre objetividade e verdade histórica, que tanto abalaram os paradigmas da História, também permearam os filmes históricos ou de ambientação histórica, sejam eles ficções ou documentários. O que deve saltar aos olhos, seja do historiador profissional, ou do espectador, é que novas formas de se conceber uma visão, ou um discurso, implicam também em novas formas de apreciá-lo, de lê-lo e de aprender com ele. Nesse sentido, e voltando Rosenstone, o autor sacramenta uma crítica a todos que cobram “verdade absoluta”, seja da História ou dos filmes históricos:

[...] a história não é um processo natural como comer, respirar ou dormir – mas uma atividade aprendida. Temos de aprender a transformar o passado em história e a ler o que fizemos. Uma nova mídia, como as imagens em movimento em uma tela acompanhada de sons, cria uma mudança enorme na maneira como contamos e vemos o passado – também na maneira como pensamos seu significado [...]. É bastante evidente que os filmes usam os dados de uma maneira muito mais solta do que a história acadêmica. Também é evidente que o passado na tela não visa ser literal (a história visa), mas sim sugestivo, simbólico, metafórico (ROSENSTONE, 2015, p.54).

Feitas essas considerações, darei início a análise dos filmes aqui apresentados, a partir das representações da memória que estes construíram dos regimes autoritários, argentinos e chilenos.

4.2.1. *Tangos... e La Frontera: os condenados da terra*

Argentina e Chile terminam suas ditaduras em picos de memória bem diferentes. Enquanto no país portenho os Direitos Humanos e a discussão pública sobre os crimes da ditadura ganham cada vez mais destaque, principalmente graças a ação de grupos como *As mães da Praça de Maio* e as *Avós da Praça de Maio*, no país andino, uma transição altamente tutelada, e a sombra de Pinochet, conduzem o país a uma retração nos assuntos concernentes a Direitos Humanos, memória, verdade e justiça.

Na Argentina a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) é instaurada pelo presidente Raul Alfonsín em 15 de dezembro de 1983, e presidida pelo escritor Ernesto Sábato. Após quase um ano de trabalho é entregue o relatório “*Nunca Más*”, onde expõe a brutalidade dos cerca de 340 campos de concentração identificados pela Comissão. Contabiliza também cerca de 30 mil mortos e desaparecidos do período do governo da Junta Militar (SÁBATO, 1985.p.2 e 3). Enquanto no Chile, no ano de 1990, após a eleição do presidente Patricio Alwyn, é criada a Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação (*Comisión Nacional para la Verdad y Reconciliación*) para apurar as violações dos direitos humanos praticadas durante a ditadura e que resultaram em morte ou desaparecimento. Porém os casos de tortura, que não terminaram em morte, arbitrariamente ficaram de fora dos trabalhos da Comissão. Estima-se que cerca de 40 mil pessoas tenham sido vítimas da ditadura do General Pinochet, segundo a Comissão Valech⁴³. Paralelamente chega-se a comentar um número muito mais elevado, quase 100 mil vítimas.

As diferenças de projetos de memória de ambos os países se fazem notar em dois filmes, realizados ao período subsequente da redemocratização em ambos os países: “*Tangos: o exílio de Gardel*” (Fernando Solanas,1985) e “*La frontera*” (Ricardo Larraín,1991). No primeiro caso temos um filme que foi lançado em 1985, no imediato pós-ditadura e logo após

⁴³ Comissão Valech, ou Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura, foi criada em 2003 pelo advogado, economista e ex-presidente chileno Ricardo Froilán Lagos Escobar. O objetivo da comissão era investigar as violações de direitos humanos cometidos durante a ditadura do General Pinochet, que tenham ocorrido entre 11 de setembro de 1973 e 10 março de 1990.

o lançamento do relatório “*Nunca Mas*”. Solanas não lança mão de apenas um único protagonista em sua jornada de refletir sobre algumas das consequências do recente regime militar, e sim de um grupo de argentinos que vivem exilados em Paris, que deixaram para trás seu país, familiares, amigos e vivem atormentados pela constante preocupação de saber o que aconteceu com aqueles que foram presos e dos quais não se teve mais notícias. Na capital francesa se desdobram entre subempregos e lutam para realizar um musical teatral, uma “tanguédia” (mistura de tango com tragédia). Esse musical está sendo montado aos poucos, a partir de trechos que são escritos em Buenos Aires por uma figura chamada Juan Uno, irmão de Juan Dos que está exilado em Paris montando a tanguédia. Junto com o roteiro do musical chegam observações teóricas sobre o que deve ser a arte libertadora latinoamericana. O filme narra com muita propriedade a condição de um exilado, seu desamparo, desesperança a eterna sensação e incompreensão. Os tangos são de composição de Carlos Gardel (cujas algumas músicas foram proibidas durante a ditadura da Junta Militar), Enrique Santos Discépolo (grande colaborador de Gardel) e Astor Piazzolla. O filme realiza uma discussão sobre o dever de memória, na figura dos exilados e perseguidos políticos. A manifestação artística foi a forma encontrada por eles para refazerem os laços e as redes de sociabilidade e afetivas destruídas pela repressão, além de também se constituir em uma forma de criar condições e fornecer matéria prima para fomentar a indignação social em relação a ditadura militar também a nível internacional, pleiteando o dever de memória. O recorte cronológico da narrativa do filme de Solanas são os anos de 1979-1980. período onde a crise econômica assolava o país, e a Junta Militar via seu poder comprometido. Ao mesmo tempo havia uma intensa pressão internacional por uma abertura democrática e respeito aos direitos humanos, e o presidente de então, Jorge Rafael Videla, se via assediado por dissidências internas que clamavam por mais repressão para conter os insatisfeitos (NOVARO, PALERMO, 2007,p.463,464).

Já em *La Frontera*, a discussão e o embate direto pela memória tem um espaço menor na trama, que ganha ares simbólicos e alegóricos ao tratar da história de um professor de Matemática, Ramiro Orellana, exilado em um distante povoado chileno, denominado apenas como *la frontera*. O lugar recebe esse nome por tratar-se do limite histórico entre o território dos índios *mapuche* e dos colonizadores espanhóis. Terra inóspita, onde as culturas se encontram. O lugar é marcado não só pelas catástrofes históricas, como também pelas catástrofes naturais, ali é o lugar onde tudo começa e termina, o depósito da história. Orellana é um desterrado dentro do seu próprio país, porém não é o único. Entre os personagens da região encontraremos também o ex-soldado republicano espanhol, Don

Inácio, e sua filha, Maitê, ambos refugiados. No coro de personagens secundários ainda temos o padre canadense, que nunca fica claro como ele chegou ali (voltaremos a figura do padre e da igreja mais a adiante), a índia mapuche que mantém resquícios da tradição autóctone sincretizada com elementos do cristianismo. Um dos temas recorrentes na obra, além do já evidente autoritarismo, é o exôdo, aqui representando pela ex-mulher e pelo filho de Orellana, que fugiram do Chile para a Alemanha, porém retornam em para obter informação dele, que rende uma cena repleta de simbolismos (também voltaremos a ela). Dentro do microcosmo do desterro são montados, por analogia, muitas das representações da sociedade chilena que ainda estavam vigentes no pós-ditadura: o embate dentre militares e a polícia civil local (com seu delegado altamente caricato e seu assistente), a sádica burocracia estatal e os micro-poderes locais e pessoais, o trâmite das ordens que só são executadas com a anuência da capital, de forma impessoal. A cidade onde o personagem principal se encontra exilado, por ser uma cidade litorânea, sofre a constante ação do mar e da maresia, com as subidas da maré e suas descidas, parece sumir cada vez um pouco mais. Além de sofrer com o descaso do Estado, ou seja, temos uma cidade espremida entre o poder estatal e ação da natureza.

O filme de Larrain se passa em algum momento ano de 1985. A repressão continuava forte atuante. Economicamente o país vivia o auge do modelo neoliberal implementado sob a orientação da Escola de Chicago⁴⁴, percebemos isso no trajeto que Orellana faz até o desterro, no caminho vê-se muita miséria, mas a presença de diversas empresas multinacionais, rodeando a pobreza, o que escancara o problema do Chile em relação sua abertura neoliberal. O em que transcorre a trama também foi marcado por diversos atentados a bomba que ocorreram em órgãos do governo, como no CNI (Central Nacional de Informações) em 26 março, na filial do Banco Osorno, em Val Paraíso, um dia depois, juntamente com outra bomba na sede do jornal *La Nación*. Em março também ocorreu o emblemático episódio do assassinato de quatro integrantes do Partido Comunista, encontrados degolados, na cidade de Quilicura⁴⁵. Nesse mesmo ano ocorreram diversas catástrofes naturais, como terremotos,

⁴⁴ A Escola de Chicago converteu-se em um dos maiores baluartes do pensamento econômico neoliberal, cujo grande expoente foi o economista Milton Friedman, agraciado com o Nobel de Economia em 1976. Friedman foi um dos responsáveis por alçar o neoliberalismo a um novo patamar, colocando-o como opositor direto do keynesuismo, defendendo o livre mercado irrestrito e o Estado Mínimo. No contexto de polarização política da Guerra Fria, e em um cenário de transição democrática, o neoliberalismo, demoliu até mesmo as noções burguesas liberais de democracia participativa, criando verdadeiras democracias reacionárias, onde, seguindo a tautologia postulada por Friedman, o capitalismo seria tão somente a organização da democracia. Cf. BORON, Atilio “Entre Hobbes e Friedman: liberalismo econômico e despotismo burguês na América Latina” In *Estado Capitalismo e Democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994

⁴⁵ O massacre de Quilicura foi mais uma demonstração de força da máquina de repressão chilena. Em 29 de março de 1985 são sequestrados os militantes do partido comunista chileno Santiago Nattino Allende, José Parada Maluenda y Manuel Guerrero Ceballos. Todos são encontrados mortos e decapitados.

maremotos e tempestades. Os desastres naturais e ação do tempo desempenham um papel muito importante em *La Frontera*. E provavelmente são um reflexo direto das catástrofes que aconteceram nesse mesmo ano no Chile.

As opções estéticas e narrativas adotadas por Larraín e Solanas, de certa forma refletem as próprias trajetórias artísticas e individuais de cada um. Ricardo Larraín graduou-se pela *Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, da qual foi um dos últimos alunos ali formados. Trabalhou realizando curtas e médias metragens, incluindo animações. A maior parte do tempo atuou como montador, permanecendo no Chile durante toda a ditadura e também trabalhando na campanha publicitária para o *No*, para o plebiscito de 1988. Fernando Solanas exilou-se na Espanha, posteriormente estabeleceu-se na França, onde realizou o documentário *La mirada de los otros* (1980). Ainda na Argentina, no ano de 1975, foi ameaçado de morte pela Triple A e sofreu uma tentativa de sequestro por parte de um comando da Marinha. Solanas viveu bem de perto o drama dos exilados. Além de, como já citado, ser um dos grandes nomes do *Nuevo Cine* e por realizar um emblemático filme/manifesto, *La Hora dos los Hornos*, uma profunda reflexão sobre o subdesenvolvimento argentino e latino americano, largamente atrelado a ideologia Terceiro Mundista. Solanas sempre esteve na linha de frente da arte como um instrumento político de representação da realidade e que incutisse consciência nas camadas minoradas da população e lhes permitisse a construção de um espaço onde pudessem se ver representadas, distantes da ideologia do colonizador.

Não é o objetivo, deste trabalho, tecer considerações sobre quaisquer juízos de valor relacionados aos diretores e seus filmes. Essas pontuações surgem principalmente como forma de entendermos as opções que influenciaram nas construções das memórias e das estratégias de abordagem dos distintos filmes por seus diretores, levando em consideração que essas obras são produto de uma apropriação e também uma negociação entre o autor e as condições políticas e culturais vigentes no meio social. Analisar essas diferenças também faz parte do processo de compreensão da estética cinematográfica vigente do período como algo que não é homogêneo e isento de contradições. A própria divergência que havia nas leituras desse passado e a posição de cada diretor, suas vinculações institucionais e experiências artísticas, pré e pós-ditadura compõem um mosaico de manifestações filosóficas, culturais e sociais que irão influenciar de sobremaneira o que se diz e o como se diz acerca da memória.

Pode-se avaliar o nível de profundidade acerca das construções sociais da memória, seja ela coletiva ou individual, a partir de passagens distintas em ambos os filmes, porém que acrescentam percepções, até mesmo complementares, sobre os sentidos históricos que

permeiam as culturas políticas. Logo no início de *Tangos...* vemos um casal fazendo uma performance de dança em meio as brumas e sombras de uma cidade que parece indistinta, e que vai se desenhando pouco a pouco, até conseguirmos identificar que se trata de Paris. Não a Paris, Cidade Luz, capital cultural da Europa, mas a Paris do exiliados e imigrantes, dos desterrados. Também não temos igual certeza sobre quem é aquele casal que dança um tango fatalista e melodioso em meio a noite e ao frio. Tal qual o tango em seus primórdios, dançado por entre homens nas zonas do baixo meritíssimo, sem ao menos se encararem, e esse casal dançando um tango do outro lado das luzes de Paris, esse casal que não vemos, é a história que não encaramos, para qual viramos o rosto e deixamos repousar nas trevas da noite que se perde no tempo. Mas, nem por isso, deixamos de sentir o peso da fatalidade desse tango/história. Exilados que não estão em sua terra, presos a saudade, que suscitam ao longo do filme discussões sobre o nacionalismo e identidade nessas pessoas para essas pessoas.

La Frontera tem um início igualmente enevoado, como uma típica manhã andina. Em um famigerado carro *Ford Rural* (característicos carros da repressão, como os temíveis *Ford Falcon* usados na repressão argentina e brasileira), um agente da repressão, que dirige o carro onde é trazido Ramiro Orellana, estuda com afinco inglês. Faz usos das expressões, numa clara exaltação a cultura americana, a cultura do colonizador imperialista, que o agente da repressão considera vital saber “nesses tempos”. Ao chegar ao seu lugar de destino, a cidade onde ficará “desterrado”, uma das primeiras visões de Ramiro, e do espectador, é a bandeira chilena hasteada. O lugar tem característica de ilha, pois para chegar até lá ainda é necessária uma complicada travessia de balsa. Aqui vemos uma clara relação entre o desterro e o nacionalismo excludente, aos moldes similares do “ame ou deixe-o”. Aquela região erma, esse *finish* terra andino, guarda consigo vestígios do nacionalismo exacerbado propagado durante a ditadura Pinochet. Uma terra onde, além da burocracia da segurança interna (encarnada nos dois policiares caricatos), não parece ter mais nenhum sinal de governo ou poder público. Algo muito característico dos corolários da Doutrina de Segurança Nacional, onde qualquer sentimento contrário ao nacionalismo, qualquer organização social que não fosse o Estado corporativo, qualquer manifestação classista, seriam armas do inimigo intangível, o comunismo, que ameaça cingir a unidade da nação. Por isso, mesmo sem em princípio, mostrar nenhum caráter regional, o povoado se mostra “unido” pelos ideais do nacionalismo. *La Frontera*, nesse ponto, mobiliza uma sensível discussão sobre a identidade nacional, nesse caso, a identidade nacional chilena. Durante a redemocratização chilena não havia um controle firmado sobre as diretrizes acerca da produção artística, toda via, é tácito o quanto, como já assinalado, havia um “pisar em ovos” durante a redemocratização. Isso levou a uma

diferença das discussões entre se pensar a identidade nacional e a representação da nação, que nesse momento viam-se tons diferentes (VILLOREAL, 2003, p.59)

Em comum a essas duas aberturas, temos a discussão sobre exiliados e desterrados em sua própria terra, ou fora dela. Qual é o estatuto do exilado? Em seu livro “*As origens do totalitarismo*”, a filósofa Hannah Arendt, ao refletir sobre o estatuto político daqueles que estão destituídos de cidadania, no momento da Segunda Guerra Mundial (judeus, opositores políticos, minorias nacionais, etc), infere a criação de um conjunto político formado por pessoas as quais o princípio da igualdade de diante das leis lhes foi negado. Denominados apátridas, eram tidos, diante de governos ou até mesmo de órgãos reguladores de direitos humanos, como indivíduos incapazes de exercerem direitos e de terem direitos atribuídos (ARENDR, 1989, p.318, 319). Mas o que era até então uma condição inédita na Europa, tornou-se um dos pilares dos Direitos Humanos no pós-Segunda Guerra. O exiliado não era apenas um indivíduo, parte de um grupo amorfo, era alguém que foi impedido de exercer sua cidadania, e não julgado como incapacitado. Os Direitos Humanos passaram a assegurar a integridade do indivíduo não só como um paliativo para a ausência da cidadania que lhe foi negada, ele tinha sua integridade garantida, onde quer que estivesse, porque estava sendo alvo de um crime (perseguições políticas movidas pelo Estado), que eram passíveis de condenação em todos os âmbitos, justamente por serem crimes de lesa-humanidade. Nesse ponto *Tangos...* e *La Frontera* voltam a se afastar. Enquanto no primeiro o que está em discussão é a questão afetiva, com um claro fundo histórico, sobre ser um desterrado, no segundo uma boa parte do filme é empregada justamente na discussão sobre como Ramiro Orellana deveria ser “classificado”: um terrorista, um renegado, um prisioneiro, um expatriado?

Existem dois pontos, em ambos os filmes, onde eu gostaria de destacar a discussão sobre as condições afetivas e políticas do exilado e também das construções da identidade nacional: em *Tangos...*, o diretor Fernando Solanas opta por uma reflexão mais arrojada quando pensa a construção da identidade nacional, bem como da memória coletiva, a partir do conjunto das narrativas que estão fora da esfera oficial de influência do poder hegemônico, calcada na apropriação e evocação dos mitos políticos e culturais. Para fazer isso, em determinada passagem de *Tangos...*, o personagem professor Gerardo (o mais velho dos exilados) vai visitar a casa onde José de San Martín⁴⁶, passou seus últimos anos de vida, exilado, em Boulogne-sur-Mer. Traçando um paralelo entre o exílio dos argentinos em Paris e o de José de San Martín, Solanas desenha uma reflexão mais ampla, sobre o significado da

⁴⁶ General argentino, libertador do Chile e do Peru. Foi o primeiro grande líder sul americano a obter sucesso nas guerras de independência contra a Coroa Espanhola.

memória e das raízes nacionais latino-americanas, a partir da figura do pai fundador da pátria argentina, San Martín. Uma discussão que foi muito perene no próprio movimento do *NCL*, do qual foi prócere, e que a partir da busca por um espaço de representação onde o povo pudesse se reconhecer, se ver representado e reconciliado com sua história, a memória coletiva passaria a ser o exercício de consciência cultural e política sem a necessidade de anuência de poderes externos. Já Ricardo Larraín, não de forma menos arrojada, porém mais alegórica, realiza essa discussão trazendo a questão da presença do colonizador espanhol, encarnado nas personagens de Maitê e seu avô, Don Inácio, um ex-republicano espanhol, que lutara na Guerra Civil Espanhola e desde então nunca mais voltara a pátria mãe. Seriam Don Inácio e Orellana, duas faces de uma mesma moeda: homens em busca de um sentido de identidade para suas frustrações políticas? Tanto quanto a referência ao colonizar há também uma clara referência a resistência, pois tanto Don Inácio quanto Orellana, resistiram e resistem (uma clara alusão aos seus países de origem Espanha e Chile e suas respectivas ditaduras, franquista e de pinochetista). O primeiro resistiu enquanto republicano, agora como um exilado em um lugar que beira o inóspito, o segundo como um cidadão cerceado de seus direitos e agora tido como um “inclassificável” (MENDES, 2008, p.8).

Ainda no tocante as discussões sobre identidade e memória coletiva, Larraín faz do caso de Orellana uma clara metáfora a situação do Chile como um todo, ou mais precisamente do processo de tomada da democracia em situação de estreita vigilância, onde as discussões sobre a memória apresentam uma baixa ascendência na sociedade, que preocupou-se tão somente em retomar os processos formais da pluralidade política no país. Essa construção narrativa é uma é uma tipificação da própria conjuntura do país, que em 1991, vivia seu primeiro ano de governo democrático eleito por voto direto. O caso está mais para “*recuperação e não à refundação democráticas*” (GARRETÓN, 1992, p.60), que por sua vez não superam de imediato os enclaves autoritários. Como nos diz Dahás:

O processo de transição chileno é também visto pela historiografia como uma das experiências mais pactuadas da América Latina, garantindo-se alto grau de continuidade e limitações no caso de reformas futuras [...]. Chile o país em que os militares conservaram o mais alto grau de poder e de legitimidade. Diferente, por exemplo, do regime militar uruguaio, que havia perdido um plebiscito pela reforma constitucional em 1980, “o chileno conseguiu institucionalizar-se por meio de uma nova constituição, transformando radicalmente os fundamentos jurídicos e ideológicos do sistema político”. A Constituição de 1980 teria atuado como um muro de proteção para o Exército e como garantia de um passo gradual para uma “democracia protegida” através de diferentes disposições transitórias (DAHÁS, 2012. p.4 e 5).

O receio advindo da fragilidade democrática também faz parte das características mais imediatas do cinema chileno da redemocratização. Existe uma democracia conservadora, diria quase reacionária, devido as “heranças” do período ditatorial. Esse medo, esse *pisar em ovos*, oscilando entre medo de *pisar em falso*, algo notadamente marcado já no plebiscito nacional realizado em 1988, que iria definir se Pinochet encerrava ou não seu governo, e assim convocaria novas eleições para o executivo e o legislativo em fins de 1989. Mas mesmo com a convocação das eleições, Pinochet mantinha seu cargo de senador vitalício e comandante das forças armadas. A conciliação não fora um elemento fácil de ser conquistado, havia o jogo das responsabilidades e também o peso desse passado recente, no plano individual e no plano coletivo.

Na totalidade das produções nacionais realizadas no período discutia-se sobre a presença de “motivos dominantes”, ou seja, existe um cinema pós-ditatorial? O quanto dessa discussão sobre a memória recente estava na ordem do dia? Eram motivos explícitos ou implícitos (CAVALLO, DOUZET, RODRIGUEZ, 1999, p.285). No centro desse debate, incluindo as representações, análises psicológicas, descrições técnicas, construções de identidades, encontramos a presença marcante de personagens que se encontram em crise, sem horizontes e sem perspectivas. Mónica Villoreal nos indica:

A desorientação, a perda de horizonte e o extravio literal dentro da cidade, junto com o reencontro com uma sociedade surgem como motivos que, em alguns casos, são decorrentes do retorno do exílio político. O impacto da violência e o autoritarismo - que, segundo os autores, produziram personagens inseguras, perdidas, enlouquecidas -, é apresentado junto com uma forte crítica política às mudanças do país durante a transição democrática (VILLARROEL, 2003, p.60)

O temor do retorno ao autoritarismo, associado aos elementos econômicos, a imobilidade social e a política latifundiária, estavam na chave de indagações, não só sobre esse sujeito “em crise”, mas a forma como a sociedade chilena estruturava suas preocupações naquele momento no contexto da redemocratização.

Muitos fatores são os que movem o cinema argentino em sua investigação acerca das memórias da ditadura: quais os rastros que ela ainda deixou no âmbito individual e público, quais ainda são as formas de representar essa ditadura para um público cada vez mais

heterogêneo em decorrência da distância temporal dos fatos, o quanto de experiências pessoais ainda podem contribuir em favor de experiências da coletividade.

Ao tomarmos como ponto de apoio a referência conjuntural do período em que o filme *Tangos...* foi lançado, o ano de 1985, mesmo se passando em uma cronologia anterior, teremos uma representação concisa da sociedade argentina que tem correspondência tanto na representação fílmica quanto na realidade concreta: a organização popular encontrava-se combalida, sem capacidade para erigir uma contra argumentação sistemática e ampla, estava calcando-se nos relatos e denúncias orais dos que sobreviveram. Os mesmos interesses ditatoriais coexistiram com as aspirações democráticas durante e após o período de transição democrática. O discurso anterior que serviu de pretensa justificativa ao golpe de 1976, “guerra contra a subversão”, já não tinha mais a mesma validade e um novo argumento capaz de justificar a barbárie que estava em marcha: um mal para combater outro mal maior, ou como ficou conhecido a *teoria dos dois demônios*⁴⁷ a ser questionada a posteriori (ROMERO, 2006, p. 230 e 231) (NOVARO & PALERMO, 2010, p.609).

No momento da redemocratização, entre cinema argentino e o cinema chileno, podemos notar o quanto este preocupou-se, com muito mais pujança, com um enquadramento intimista das personagens e conseqüentemente dos atores sociais. Ao contrário do cinema argentino, marcado pela abordagem “exterior/interior”, o cinema chileno seguiu a via do “interior/exterior”. Com esses sujeitos deslocados no tempo, em crise, uma quase analogia com a própria sociedade que patinava no gelo fino de uma democracia frágil e permeada pelos pressupostos das perdas econômicas, como condicionantes das ações políticas e sociais dos sujeitos sociais:

A crítica à “pós-transição” e ao modelo econômico social é mencionada na hora de falar do desejo de atingir o sucesso, dinheiro e reconhecimento social. Num outro patamar, há chaves esotéricas, mágicas e uma certa aproximação ao mundo mítico tradicional, incluindo leituras mitificadas da história do Chile. A presença do “lugar” é marcada especialmente pela cidade de Valparaíso, em vários dos filmes da época estudada, embora o campo também seja assinalado [...].

Porém, o questionamento à legitimidade do sucesso, decorrente da história dos anos 90 e da matriz do desenvolvimento capitalista, tem um lugar central como valor social (VILLARROEL, 2003, p.60 e 61).

⁴⁷ Teoria segundo a qual o terror de Estado seria simétrico ao das organizações guerrilheiras: a “violência de baixo” gera a resposta da “violência de cima”. Algo muito parecido com a própria teoria disseminada pela direita, aqui no Brasil, de que os militares deram o golpe militar porque o então presidente João Goulart pretendia rasgar a Constituição e dar um golpe de esquerda.

Ainda dentro do aspecto conjuntural na qual se sucedem as narrativas das películas aqui analisadas, temos em *Tangos...e La Frontera* promovem de formas distintas, discussões acerca do direito a verdade e da culpanilização e desresponsabilização pelos atos extremos praticados pelos regimes civil-militares. Em uma determinada passagem do primeiro filme, durante uma festa promovida pelo comitê de solidariedade dos exilados em Paris, termina em confusão, quando a personagem Mariana, cujo marido foi preso por ser advogado de presos políticos e logo depois é dado como desaparecido, entra em um embate com representantes da embaixada argentina, que consideram difamatório os exilados protestarem contra o país, ainda lhes atribuindo a culpa pela situação na qual se encontrava a Argentina. Já no segundo filme há uma cena em que Orellana tem contato com o padre canadense, que age com uma condescendência narcísica ao trata-lo como um ignóbil que tem sua parcela de culpa tão alta quanto aqueles que promoveram o terrorismo de Estado.

Essa discussão desenha um debate que foi muito comum, não só na Argentina, mas nos países do Cone Sul, sobre de quem era a responsabilidade pelo golpe militar, ou que os golpes ocorreram devido a uma radicalização política promovida pela esquerda, assim os militares teriam atuado preventivamente, executado dos Estados de Exceção. Ao mesmo tempo em que se mostra falha e imberbe a *Teoria dos Dois Demônios* defendida pelo relatório “*Nunca Mas*”, ao mesmo tempo cria uma legitimação da desresponsabilização, tanto por parte daqueles que perpetraram o golpe, seja na Argentina, no Chile ou nos demais países do Cone Sul, quanto por quem os apoiou, fazendo assim parecer que a sociedade como um todo foi vítima de duas forças políticas extremas, ou foi vítima de uma força anti-natural (a Esquerda), e a Direita surge como um poder capaz de reequilibrar a nação, mas a duras penas, um mal necessário, que no caso argentino desencadeou a *Guerra Suja*. Como analisa Groppo, no dia seguinte a redemocratização, essas sociedades buscam refúgio no mito da inocência, onde eram vítimas imponentes, uma sociedade de poucos dissensos que sofriam com a radicalização política. O que está em jogo nesse momento é uma tentativa, atrelada aos processos democráticos de tendência liberal limitados (Argentina) ou a transições pactuadas e repletas de enclaves autoritários (Chile), que culminam em construções de memórias, bem como suas representações, com um viés extremamente simplificado, onde não se discutem as responsabilidades dos segmentos sociais que apoiaram os respectivos golpes militares, e sim criam uma mito da inocência e da radicalização descontrolada:

O mito da sociedade inocente responde a necessidades tanto psicológicas quanto políticas e é um elemento constitutivo fundamental das políticas da

memória ou do esquecimento empregadas após uma ditadura para fazer aceitar certa interpretação do passado [...]

O mito da sociedade como vítima inocente está frequentemente associado – mas nem sempre e não necessariamente – a outro mito, aquele da sociedade unanimemente, ou quase unanimemente, resistente em face da ditadura (GROPPO, 2015, p.42)

Enquanto representações imagéticas de seus tempos, os filmes, buscam contextualizar uma série de discussões acerca das representações da memória que ocorriam, concomitante aos seus lançamentos e também ainda dentro do processo de redemocratização. A reação as adversidades geradas nas cenas dizem muito sobre as próprias construções historiográficas e projetos de memória ao qual ambos os filmes estão atinados. Se em *Tangos...Mariana* e os demais argentinos reagem com exaltação e chegam as “vias de fato”, em *La Frontera*, Orellana se mostra indagativo e pouco apressado em revidar as tratativas do padre canadense, tal qual o chile naquele momento que buscava um meio termo entre a memória, a justiça e os perigos de uma democracia vigiada, e agia com apatia e descrença. Por essas sutis perspectivas os respectivos estão assim situados como fontes históricas a medida que permite “*decifrar ideologias e vozes sociais diversas. Mas são também fontes para o estudo dos tipos distintos de representações historiográficas, pois cada qual se refere de maneira específica a algum elemento histórico*” (BARROS, 2008, p.79). Vale ressaltar também que, durante uma boa parte da década de 90 e início dos anos 2000, o relatório “*Nunca Mas*” da CONADEP e o a *Comisión Nacional para la Verdad y Reconciliación*, ajudaram a construir a formulação emblemática da sociedade inocente e da conciliação sem justiça. Posteriormente tudo isso sofreria uma guinada com a revogação das Leis do Ponto Final e da obediência devida (2003, na Argentina) e com a prisão de Pinochet em 1998, na Inglaterra.

Algo que é interessante observar, do ponto de vista narrativo, é que tanto em *Tangos...* quanto em *La Frontera*, as personagens não estão em um estágio de plenitude⁴⁸. Ambas as histórias já começam com dramas e histórias avançadas, que são retomadas gradualmente. O conflito, o que move a história, não se apresenta como forma de uma jornada retilínea e homogênea. Aos poucos vamos entendendo os fatores que impulsionaram o ponto de início de ambas as tramas. Não se tratam de jornadas de mudança ou amadurecimento. E sim de histórias cujos objetivos, sejam eles primários ou secundários, visam discutir um estado de coisas que se perpetua há décadas. O que não deixa de ser uma analogia com a própria

⁴⁸ Segundo Tzvetan Todorov, trata-se de um ponto de equilíbrio, estável, que ele denomina de estado de “plenitude” – um ponto onde as coisas estão reconhecidamente normais. Esse equilíbrio é então rompido por uma força desestabilizadora, resultando em um estado de desequilíbrio que só pode ser resolvido por uma força contrária a força desestabilizadora.

condição histórica dos dois países, em medidas diferentes, sobre a forma que encaram suas histórias. Em *Tangos...* há o contato com o mundo exterior e a busca de sentido sobre as identidades nacionais e individuais. Em *La Frontera* a plenitude que é quebrada é a da cidade onde chega Ramiro Orellana, com sua situação de “inclassificável” e a pouca amistosidade daqueles moradores que não querem ver seu cotidiano rompido por um desterrado. Há em ambos os filmes um jogo muito interessante e sutil de reiteraões que leva o espectador a se defrontar com os principais elementos que compõem o mosaico do governo da Junta Militar: exilados, desaparecidos (o marido da personagem Mariana, um advogado de presos políticos que é sequestrado e depois dado como desaparecido, conforme mostrado em *flashback*), apagamento de identidades (a indefinição do estatuto de Orellana, os exilados em busca de um sentido para suas identidades em solo estrangeiro) silenciamento de memórias, aliança militares-igreja-empresariado/burguesia.

O sentido sobre a construção social da memória, referente a um passado traumático, se manifesta nos filmes aqui citados também em função dos desafios e problemas do presente. Já citado o caso da culpabilização e da desresponsabilização, é possível e necessário inferir sobre algumas das muitas chagas, que se encontravam abertas no contexto da redemocratização e que ambos os filmes trazem, mesmo que forma transversal ou simbólica. Pensemos, mais uma vez, na relação entre o padre canadense e Orellana. O padre, em uma postura que é um misto de indiferença, conivência e culpa, traz em sua composição uma analogia sutil, mas categórica ao próprio papel da igreja durante a ditadura Pinochet. A igreja fez um jogo duplo antes e durante o golpe de Estado no Chile. A Confederação Episcopal do Chile, logo após ao golpe, promoveu um verdadeiro “lava mãos”, ao declarar em nota oficial que “fizemos o quanto esteve ao nosso alcance para que o Chile se mantivesse dentro da Constituição e da Lei e se evitasse qualquer desenlace violento”. Entre 1977-1980, promoveu uma transição por parte da hierarquia católica em relação ao governo, onde começam a surgir críticas a cúpula militar, mas sem nenhum enfoque político e social, era uma tendência a “misericórdia”, a mesma que o padre canadense manifesta em relação a Orellana, no momento em que este passa a ter uma reação hostil a ele, dado sua inapetência em tratar da comunidade e trata-lo com indistinção e pouca acuidade. Dos anos 80, até a redemocratização, a igreja passa a agir de forma abertamente crítica ao regime, mas mantendo um distanciamento das questões ideológicas e políticas (CRUZ, 2015, p.374.375,377). O padre canadense, em uma cena onde conversa com Orellana pouco antes de dormir, manifesta esse estado de consciência e percepção, mas assim como a alta cúpula da Igreja, onde a qual não havia consenso, mantinha uma distância, limitando-se a protestar pela integridade dos

presos e a favor dos Direitos Humanos, mas sem estar totalmente a par das discussões e reivindicações sobre o retorno forma a democracia.

A música é um recurso lúdico empregado por Solanas no filme. Um musical, pouco convencional, usado para tratar dos dramas e traumas do grupo de exilados argentinos que viviam em Paris, para onde emigraram muitos sul americanos perseguidos pelas ditaduras do cone sul. Ao contrário de Larraín que privilegia uma abordagem individual, minimalista, Solanas faz um filme coral, calcado na coletividade, representada pelos exilados que tentam encenar sua tanguédia. Os tangos e boleros de Carlos Gardel, que teve músicas censuradas durante a ditadura, além sua provável origem francesa⁴⁹ surgem como elementos de ligação com a terra natal e também como formas de aplacar as saudades e a nostalgia dos exilados. A própria montagem do musical, a tanguédia, traz em seu bojo uma discussão acerca do papel da arte enquanto representação política e social, uma arte militante e compromissada, transformadora de costumes e mentalidades. Nesse ponto há até mesmo o uso da metalinguagem, mescladas a elementos de realismo fantástico, estilo por excelência latinoamericano (a aparição de Gardel em uma noite fria de Paris quando dois personagens tentam ligar para argentina para falar com Juan Uno, autor da tanguédia, como forma de evocar aquilo que está presente no cerne da cultura popular, tão massacrada pelos desmandos ditatoriais.

O elemento lúdico, se podemos assim dizer, de *La Frontera*, está na figura do mergulhador, Bozó. Através do uso do escafandro, ele busca uma cidade (ou pelo menos parte dela) soterrada por um tsunami. Há uma interessante analogia entre o personagem do mergulhador e a própria figura do historiador, ambos buscam vestígios sobre algo que não existe mais, porém, isso não significa que esteja desprovida de significados. O papel que a geografia do lugar ajuda no desempenho dessa função para a narrativa. Há, assim como Orellana, uma miríade de naufragos desolados, culturas que se misturam sem se tocar, ligadas pela geografia do espaço. Isso fica claro no sincretismo religioso que há entre os rituais mapuche e a ritualística cristã, ambas perdias no tempo e no espaço. Há algo de onírico na cena em que Orellana e Maite encontram uma ruína, que estava submersa, agora descoberta. Separados dela pelo mar, a contemplam, mas não a atingem. Ela está ali, mas não há como

⁴⁹ Como todo bom mito, Gardel tem sua origem perpassada por diversas histórias e casos: desde seu provável nascimento na província de Tucumã, no Uruguai, seria filho do líder político local Carlos Escayola e de Maria Lelia Oliva (reza a lenda, tinha apenas 13 anos quando deu à luz a Gardel); outra versão sobre sua origem no leva para o outro lado do atlântico, no Velho Mundo, em Toulouse, na França, e o colocam como Charles Romuald Gardès, filho de pai ignorado e de Berthe Gardès. Para saber mais sobre essa questão, consulta artigo de minha autoria, PESSANHA, R. L.. *Perramus - Dente por Dente*. Gnarus - Revista de História, v. 7, p. 155, 2016.

chegar nela. É como se fossem dois tempos distintos em um mesmo espaço. Nesse ponto, *La Frontera* marca também a fronteira interna de cada personagem, que busca transpor os limites que o meio ao redor lhe impõe, seja por questões geográficas ou políticas. Uma referência ao próprio Chile, onde o tempo é massacrado e onde cada um se guarda dentro de si mesmo, em silêncio, diante da repressão e do medo. As jornadas internas implicam em silêncio. Diante de tantas incertezas, e questionamentos, o calar e o cruzar seus espaços internos parecem ser a única alternativa.

A Paris retratada em *Tangos...* não é a mesma dos demais parisienses, não é a cidade das artes e do hedonismo, e sim da necessidade. Paris, assim como exílio de Orellana, não é um lugar, e sim um espaço. A trupe mambembe de Ana (filha de Mariana), vaga por Paris executando canções que falam de uma terra de respeito, oportunidade, dignidade e justiça, enquanto transeuntes parisienses passam indiferentes a tudo. Existe algo na condição de exilado que jamais o permitirá ser totalmente identidade, onde sua identidade nacional e individual se reduzem a uma forma de reconhecimento de seus valores e referenciais. Isso fica muito claro na cena em que a tanguédia, depois de ensaiada e montada, é encenada para um possível grupo de investidores parisienses. Não há consenso, há uma preocupação muito grande, por parte dos fleumáticos e intelectuais investidores parisienses, em expressar o quanto o tango não é uma manifestação artística que toque a cultura francesa. Isso nos leva de volta ao casal da abertura e a pergunta “*O que há de nacionalismo e identidade nessas pessoas?*” Há um nacionalismo na medida em que há uma bagagem cultural, da qual o indivíduo não pode se desfazer para acessar a outra cultura. Talvez, mais do que nacionalismos, há identidades que são parte de uma memória coletiva, de uma cultura política que só certos indivíduos poderão acessá-la a contento.

Tangos...e La Frontera são filmes que não tratam explicitamente da violência. Ela é feita de forma velada ou subjetiva. No primeiro caso a cena de maior violência é o *flashback*, já citado, do marido de Mariana sendo sequestrado pelos agentes da repressão, no meio da rua, durante o dia. No segundo caso há uma violência na forma de ameaças que os agentes da repressão e os policiais locais fazem a Ramiro Orellana, sem nunca consumá-la. É interessante percebermos que os filmes realizados justo no momento da redemocratização não apelam diretamente a violência explícita. Parece haver uma percepção tácita de que não há necessidade em se articular um grau de violência que a bem dizer ainda tem as feridas expostas na sociedade e nos indivíduos, ou seja, uma violência que ainda é muito recente e muito presente. A violência desmedida de ambos os golpes militares ainda é forte no conjunto de suas sociedades. Basta olharmos outro grande expoente dos cinemas argentinos e chilenos

do período, como *A História Oficial*, de Luis Puenzo (1985) e *Johnny Cien Pesos* (1993), de Gustavo Graef-Marino. O primeiro já um clássico consagrado da cinematografia sul-americana, e narra a trajetória da professora Alicia em descobrir a origem de sua filha adotiva, provavelmente um dos muitos casos de crianças expropriadas pelos militares argentinos como butim de guerra. Não há na película cenas de tortura, violência ou mortes, tudo é muito referenciado, quase metafórico. Já em *Johnny Cien Pesos*, o filme consegue tratar dos problemas da redemocratização, dos legados ditatoriais, em termos socioeconômicos e políticos, da onde descendente de memória, sem sequer se referir diretamente a ditadura de Pinochet, tudo a partir de um frustrado assalto a uma casa de câmbio no centro de Santiago. O que temos é um ambiente onde se é mais favorável discutir problemas e idéias, quase de forma alegórica, do que fazer dos filmes uma ofensiva manifesta contra poderes autoritários que ainda não se retiraram completamente do poder.

A violência terá um impacto direto no processo de consolidação dessas transições democráticas e em suas respectivas justiças de transição. Pela própria conjuntura em que foram realizados, os filmes já apresentam indicativos dos legados da transição que os permeiam naquele momento, pois a passagem de poder dos militares para os civis ainda estava se articulando. E o papel da mulher é importante na discussão da violência em *Tangos...* Mariana enfrenta representantes do governo pela direito de saber o que aconteceu ao seu marido e a todos os outros a quem ele defendia. Um grupo de senhoras consegue obter um salvo conduto para voltar a Argentina e assim procurar, a filha e a neta de uma delas. A filha desapareceu após ser presa, a neta nunca mais foi encontrada, essa a mais importante referência no filme ao drama das crianças expropriadas. Ao retornarem a Paris, sua volta coincide com uma manifestação organizada no centro do capital, pelo comitê de exilados, onde estandartes e bonecos, sem rosto, sem identificação, amarrados uns aos outros, representam os mortos da ditadura argentina. Há inclusive um momento musical, nos versos de um tango composto exclusivamente para o filme, com uma clara crítica ao “*dolorido humanismo da Europa*”, que ajuda por “*sinceridade ou por culpa*”. Uma clara referência não só ao antigo passado colonial, como também a espoliação histórica a qual o Velho Mundo submeteu ao Novo Mundo, bem a participação, do próprio exercito francês, que deu treinamento de guerrilha as forças de repressão que atuavam nas ditaduras do Cone Sul.

Por outro lado, há um apelo a própria questão dos Direitos Humanos enquanto preceitos universais intrinsecamente associado ao direito à verdade. O sumiço de cidadãos e o sequestro de crianças deveriam ser tratados como crimes de lesa-humanidade, que não prescrevem e por isso mesmo não podem ser anistiados. No tocante a pacificação do país, Alfonsín ainda

enfrentaria em seu governo o levante de uma tropa de elite da base militar do Campo de Mayo, os “carapintadas” como ficaram conhecidos por tingirem o rosto com graxa preta para não serem reconhecidos publicamente, liderados pelo tenente coronel Aldo Rico, em abril de 1987 (VIANA, 1990, p.94). O levante ocorre após a promulgação da lei do “Ponto Final” (promulgada em dezembro de 1986), que encerrava o fim das pesquisas e perseguição dos acusados de violência política durante a ditadura, até a restauração do regime democrático a 10 de Dezembro de 1983. Os militares pleiteavam que tudo o que cometeram foi devido a hierarquia militar as quais estavam submetidos e como tal não deveriam ter parte nos processos que ainda ocorriam. Alfonsín após negociar pessoalmente com os sublevados promulga em junho de 1987 a lei de “Obediência devida”, dessa forma os processos judiciais se concentram na alta cúpula militar enquanto os membros inferiores são excluídos do processo (ROMERO, 2006, p.237 e 238). As leis do Ponto Final e da Obediência devida, e a anistia concedida pelo presidente Carlos Menem, acirraram a luta pelo reconhecimento da universalidade dos crimes perpetrados pela Junta Militar. Durante muito tempo, pelo menos até 2003, quando o então presidente Nestor Kirchner apresenta um projeto de Lei para que tais medidas sejam revogadas, a luta dos argentinos é para que os crimes da ditadura redundem em justiça e punições para os culpados. Isso irá gerar crises recorrentes no período democrático, sendo um obstáculo a ampla democratização além de gerar crises na reconstrução social dessas memórias suprimidas (BARAHONA DE BRITO & SZNAJDER, 2013, p.302).

A incomunicabilidade do exílio não atinge somente aos que estão em países estrangeiros. Em uma passagem repleta de significados em *La Frontera*, Orellana recebe a notícia de que sua ex-esposa e filhos, que se emigraram para a Alemanha, estão indo lhe visitar. Porém, por um entrave burocrático, ambos não podem ter contato direto com Orellana. Então, da balsa onde estão, ambos tentam se comunicar com Orellana, que fica na margem oposta, todos aos berros, difíceis de se fazerem entender não só pela distância física que os separa, mas pelos descaminhos que as histórias de todos tomaram depois do golpe militar chileno, jogando-os em lados opostos. Não só a distância física entre as personagens, há os efeitos perversos de um tempo que lhes foi negado. Esse ponto marca a primeira vez, em toda a película, que Orellana deixa transparecer seu desgaste físico, emocional e psicológico com aquela situação. Podemos traçar uma analogia entre ele o “muçulmano”, que Primo Levi descreve em sua obra *“Os afogados e os sobreviventes”*, que era aquele prisioneiro do *lager*

que, submetido ao cúmulo do esgotamento físico e mental, jamais retornaria da morte⁵⁰. Orellana, tal qual a figura do muçulmano do *lager*, trespassa uma fronteira interna que o leva ao cúmulo do seu desterro pessoal. Nesse momento ele também se torna a testemunha integral da barbárie e do autoritarismo.

A ação dos Estados de Exceção na América Latina os converteu em verdadeiros Estados terroristas. Sua ação de eliminar fisicamente os opositores também trouxe a tona a vontade de minar os registros de sua atuação e posterior responsabilização. Dentre os legados autoritários a violência e suas consequências permearam as sociedades argentinas e chilenas por muitas décadas. Seja a transição de ruptura, porém limitada inserção democrática na Argentina (limitada porque se limitou a adotar o projeto liberal minimalista de democracia), seja a transição pactuada do Chile, que gerou verdadeiros enclaves autoritários nas Forças Armadas do país. *La Frontera*, tal qual a democracia vigiada chilena, trabalha essa questão de forma simbólica. O exílio de Orellana, engolfado pelas chuvas da tempestade, pelo mar, marco um desaparecimento simbólico do personagem e da história, que sucumbe uma vez mais diante do descaso e do autoritarismo. A fronteira some, todos os caminhos que ali convergiam forma desfeitos, as culturas mais uma vez se veem emboloradas, engolfadas, e asfixiadas. Mas ao final, Orellana em um gesto tanto impulsivo quanto plenamente consciente termina reiterando diante das câmeras ávidas pela tragédia, denuncia contra a morte de seu amigo, que o levou para aquele desterro.

Igualmente simbólico é o triste de *Tangos*...um professor Gerardo, em meio a biblioteca, cercado de conhecimentos inalcançáveis, doente, fragilizado, que recebe a visita de San Martin, que, juntamente com outra aparição, Gardel novamente, lhe faz um apelo: retorne a pátria, lute por ela. Pois a pátria, tanto na visão política de San Martin quanto na musica de Gardel, a pátria pertence ao povo, e é chegada a hora de voltar, de acreditar nela novamente. Simbolicamente Solanas ata duas pontas de um precedente histórico: San Martin, o pai da pátria Argentina, libertador, portador de um discurso nacionalista de cunho libertário; e Gardel, a plenitude e serenidade Argentina, que projetou o país através de suas músicas, com muita dignidade, também clama a volta do povo a sua terra. Martin e Gardel, nesse momento, representam uma espécie de reconstrução do passado nacional, através da alegoria do encontro de dois mitos pátrios, dos quais as novas mentalidades que emergiam das sombras das ditaduras, deveriam se apropriar, para acertar as contas com seu passado e buscar inspiração para conquista seu futuro.

⁵⁰ Cf. LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas e a impunidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004

4.2.2. O Segredo dos seus olhos e NO: um passado revisitado

Em 16 de outubro, de 1998, o general Augusto Pinochet foi detido em Londres a partir de uma ordem judicial expedida pelo juiz espanhol Baltasar Garzón. Embasando o pedido de Garzón estavam as investigações sobre a morte de espanhóis durante a ditadura chilena comandada por Pinochet (1973-1990). Garzon também se apoiava em tratados internacionais de combate a tortura e de respeito aos Direitos Humanos, como era o caso da Convenção Contra a Tortura e outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanas e Degradantes, adotada pela ONU em 1984, a qual a Espanha tornou-se signatária em 1987, e o Chile e o Reino Unido (onde Pinochet foi detido), em dezembro e setembro de 1988, respectivamente. Pinochet também era acusado de atentar contra a vida de cidadãos ingleses, como foi o caso da cirurgiã Sheila Cassidy. Ao internar-se para realizar uma cirurgia na coluna, o juiz Baltasar Garzón e a Anistia Internacional lançaram uma ofensiva, com a ajuda da Interpol e assim Pinochet fora oficialmente detido em Londres (DORFMAN, 2003, p. 30,31 e 32).

A imunidade forjada por Pinochet e seu séquito entre os anos de 1978, com a Anistia Irrestrita dada por ele mesmo, e com a Constituição de 1980, pareciam não ter a menor validade fora do Chile, pois Pinochet era acusado de crimes Contra a Humanidade, os quais não prescrevem. Sob esses mesmos predicados jurídicos muitos outros ditadores haviam sido julgados fora de seus países, por tribunais internacionais. Pinochet provavelmente era o primeiro déspota do século XX detido sem a alegação de “crimes de guerra”, como foi o caso do já citado Milosevic, entre outros que viriam depois. Pinochet era, por efeito, senador vitalício do Chile, país independente e de tradição política. Provavelmente nem o próprio Pinochet esperaria por isso. A prisão dele em Londres mexeu com os bríos e com o orgulho chilenos, afinal, estava em jogo o cacife político de ambos os países: a Inglaterra poderia deter um cidadão de outro país em seu território, porém, qual a legitimidade o Chile teria se fosse o contrário? Um acalorado debate sobre soberania, em tempos de justiça globalizada, se desenhava no horizonte desse episódio emblemático.

Para além dos afeitos políticos e sociais dessa ação, há também um poderoso componente psicológico e simbólico. A prisão de Pinochet revolveu a terra da história recente do Chile e trouxe a tona os problemas relacionados as construções da memória traumática do período. Grupos de esquerda e de direita começaram um embate, fosse no Chile ou em Londres, em torno das representações que a própria figura de Pinochet encarnava: monstro para muitos, benfeito para tantos outros, entre tudo isso qual era o real sentido da democracia

e da justiça para quem era um sobrevivente dos horrores do período? Dorfman nos dá um exemplo simbólico dessa situação:

De todos os lugares do mundo – conquanto principalmente de países europeus -, centenas e às vezes milhares de exilados chilenos convergiram para Londres a fim de cercar os diferentes palcos onde o conflito está sendo travado [...]. Muitos dos que protestam são eles mesmos vítimas que nunca regressaram ao Chile [...]. Embora mais comumente talvez seja a presença nesse Piquete de muitos jovens, filhos dos desterrados vinte anos antes, e que de repente redescobrem uma identidade chilena corroída pelo tempo e pela distância. Esses corpos – nascidos dentro e fora do Chile, nascidos antes e depois da morte de Allende – dão as acusações contra Pinochet um peso e uma realidade indispensáveis (DORFMAN, 2003, p.41).

Sem dúvida o que está em jogo nessa situação é a possibilidade do dever de memória, da indignação pública, do clamor por memória, verdade, justiça e punição aos culpados. Mas diante da enxurrada de sentimentos e ressentimentos que uma figura como Pinochet mobiliza o que esperar, ou melhor, como definir quais elementos representam a jurisprudência da verdade e da punição: as ações das vítimas, ou de seus representantes, oscilam com muita complexidade, entre os terrenos da sublimação – a transformação da dor em força – ou da vingança, que nesse caso surge como a compensação moral pelos crimes cometidos. Outros podem também manifestar o ressentimento puro e amargo. A vingança é tão somente um elemento catártico, que posteriormente deve ceder lugar novamente a dor e depois ao luto. O que invariavelmente foi o efeito desencadeado pela prisão de Pinochet, só que agora em novo contexto, onde o mesmo, moralmente falando, já não representa nenhum perigo. O que está em jogo é a demolição simbólica de sua autoridade, do medo que representava a milhares de chilenos. Pinochet, o prócere da nação chilena, entra agora para os anais da história mundial, como criminoso. Em termos de sublimação, muitos dos ideais de verdade e justiça que vítimas e representantes defenderam por mais de vinte anos, viam-se cumpridos na prisão de Pinochet (NAFTAH NETO, 2001, p.51, 52 e 53).

Assim tinha início o longo adeus a Pinochet, que provocaria muitos outros cataclismas nas construções da memória chilena.

Avancemos mais um pouco. Dessa vez para o ano de 2003, na Argentina.

O então presidente Néstor Kirchner (25/02/1950 – 27/10/2010), envia ao Congresso Argentino um projeto de lei para a revogação das anistias concedidas pelas “*Leis do Ponto Final*” e da “*Obediência Devida*”, promulgadas ainda no governo do presidente Raul Alfonsín. Em 14 de junho de 2005 o legislativo acata o projeto de lei e as torna inconstitucionais. Dessa forma, militares de quaisquer patentes, e seus colaboradores, podem

sentar no banco dos réus acusados de crimes, tais como tortura, sequestro, assassinato e subtração de crianças. A Escola Superior da Marinha (ESMA), que segundo investigações realizadas pela CONADEP, era o maior dos centros de detenção e tortura, funcionando também como maternidade clandestina onde muitas mães davam a luz e logo após tinham seus bebês subtraídos, torna-se um centro de memória e pesquisa relacionado a ditadura militar de 1976-1983. A Argentina, dessa forma, se torna o país do Cone Sul que dá o passo mais importante no tratamento jurídico dispensado a Junta Militar e seus colaboradores.

Voltemos um pouco mais no tempo para entendermos o sentido e o impacto de uma medida como essas. A redemocratização dos países do Cone Sul coincide igualmente com a ascensão neoliberal mundo à fora. Fim da Guerra Fria, colapso do bloco socialista e a infame idéia de “*Fim da História*”, tornam-se a tônica dominante dos processos de redemocratização altamente negociados. No modelo neoliberal o Estado é só um agenciador das vantagens do grande capital, abolindo benefícios sociais ou qualquer outra seguridade que denote a noção de um Estado interventor ou minimante regulador. Flexibilizam-se leis trabalhistas e promove-se a liquidação do patrimônio público por meio das privatizações (WASSERMAN, 2013, p.203 e 204). Nesse cenário de total pulverização quaisquer discussões sobre o recente passado ditatorial ou das construções sociais da memória, referentes a esse período, são taxadas pela retórica do “revanchismo”. Ou seja, discutir o passado é significa alimentar mágoas e ressentimentos, que podem desestabilizar a democracia no presente. Se há democracia, o que mais pode faltar?

Ao que pese, a democracia deveria ser o pináculo exato no tratamento dada as questões dos passados traumáticos. Por si só, na crença de alguns, o simples fato de haver democracia anula qualquer movimento de retorno ao passado de exceção que não pode ser abarcado pela legalidade edificada no presente. Sob a possibilidade de injúrias e de se cometer novas injustiças, julgando retroativamente atos passados a partir das leis do presente, o passado deve ser deixado de lado em prol da democracia. Há alguns parágrafos acima falou-se na dimensão psicológica do ressentimento, aqui eu gostaria de realizar um breve apontamento acerca da dimensão política do esquecimento diante dos espaços democráticos e do dever de memória.

Segundo Paul Zawadzki a democracia além de encarnar uma forma de ressentimento, o sentimento da injustiça, ela própria se converter um ressentimento: o das maiorias sobre as minorias (ZAWADZKI,2004, p.316). No caso específico das democracias latino-americanas no pós-ditadura a democracia pactuada surge como aviltante em relação as agressões, injustiças e assassinatos cometidos durante os regimes de exceção. Os agredidos e seus representante sentem-se moralmente inferiorizados, enquanto agressores e colaboradores se

colocam como portadores de uma moral que estaria acima de uma baixa emoção como o ressentimento. O papel da democracia é criar espaços de alteridade, onde o outro possa se reconhecer no seu próximo e praticar a empatia, que mais do que um processo afetivo, trata-se de um dispositivo racional.

Invariavelmente a humanidade, as sociedades, possuem disputas pela legitimidade do estofo moral, cada qual com a sua razão *in contest*. A justiça social, pilar das alegações humanitárias e da defesa dos Direitos Humanos, é um dos eixos entornou do qual giram as lutas pela legitimidade moral, principalmente em sociedades em transição democrática. Os projetos vencedores nas democracias conservadoras instauradas no Cone Sul evocam o princípio das igualdades e desigualdades naturais para justificarem a preponderância de um projeto político limitado, “a ordem de volta ao seu equilíbrio”. O que a democracia, aliada a justiça social fazem é desnaturalizar as desigualdades e buscar a edificação de princípios onde os ressentimentos, políticos e sociais, se vejam não necessariamente anulados, mas sim combatidos e devidamente resolvidos:

Pode-se compreender que os analistas democráticos do ressentimento tenham tendências a fazer do homem do ressentimento um inimigo da democracia [...]. Restituir sua dinâmica pressupõe um esforço de descentramento etnológico [...] muito mais importante: é o esforço particular exigido de nós, democratas, para a compreensão do sistema de sentido e valores e, logo, dos sentimentos morais não democráticos (ZAWADZKI,2004, p.382).

Ao revogar indultos e leis de anistia, o governo argentino está deixando claro o papel enquanto agente construtor de uma legitimidade no plano dos valores humanos, sejam eles individuais ou coletivos, onde prevalecem o princípio da Justiça Universal, que deve ser ministrados pelos tribunais devidos, para que julguem e punam, dentro dos rigores das leis, todo e qualquer crime que atente contra a dignidade humana. A punição desses crimes surge como requisito básico para a formação de uma consciência republicana, de uma cultura política democrática e do devido processo de construção social das memórias, em seus aspectos históricos e psicológicos, que envolvem não só o lembrar, mas todo o processo de luto, sublimação e esquecimento, não do fato, mas da dívida para com a justiça a ser paga. Ao mesmo tempo afasta toda e qualquer identidade totalitária dos espaços públicos legais.

É importante não deixarmos de salientar o papel que a que a sociedade argentina, principalmente através de seus atores sociais não oficiais, ou seja, vítimas da ditadura, representantes dessas vítimas (parentes, amigos), e de um esforço de outros grupos da

sociedade civil organizada, viu-se diante de um desafio de reconstruir não só uma democracia mais ampla, e esse projeto passava necessariamente pela construção de espaços que funcionassem como interlocutores das memórias até então silenciadas, ou seja, dos testemunhos dos sobreviventes. No centro dessa discussão a cultura do testemunho ganha espaço nas batalhas pela memória. Nora Rabotnikoff assim nos expõe a validade histórica dos testemunhos:

Un eje de esa transformación fu el que a la distancia podríamos llamar la recuperación de la “subjetividad” de las víctimas. Este no fue un proceso lineal ni homogéneo [...]. En un sentido que ya había aparecido en los primeros años de la transición, se instituyó un nuevo lazo presentista con el pasado: las causas populares por las que los desaparecidos dieron la vida siguen vigentes, y lo que se recuerda ya no es el horror de la desaparición sino la lucha (genericamente) revolucionaria de los que ya no están (RABOTNIKOFF, 2008, p.274).

O que decorre das pressões sociais (através dos “escrachos” atos públicos que expõem dos torturadores e outros colaboradores da ditadura) é deixar claro que não há uma minimização do passado ditatorial. Retomo aqui a premissa da construção social dos regimes autoritários, mesmo enquanto emanções de uma cultura política e de fenômenos que tem um extenso lastro no tempo e no espaço, não devem ser encaradas como mais uma etapa desse fenômeno, tendo assim seu sentido esvaziado. Ainda em Rabotnikoff:

En muchos casos, esta forma de construir continuidad significa cuestionar explícitamente el sentido de ruptura histórica atribuida a la transición democrática. Las causas de las luchas siguen vigentes porque por debajo de los aparentes cambios de regimen persisten las condiciones de explotación, em el hoy como em el ayer (RABOTNIKOFF, 2008, p.275).

Tecidas essas considerações históricas e teóricas, devido ao fato de que os próximos filmes a serem analisados foram realizados em contextos de uma nova guinada nas discussões sobre a construção social das memórias, seus impactos e até mesmo sobre os limites das democracias diante das injustiças históricas.

.....

O segredo dos seus olhos (Juan José Campanella, Argentina, 2009) e *NO* (Pablo Larrain, Chile, 2012), são atualmente dois dos maiores sucessos comerciais e artísticos realizados em seus respectivos países. O primeiro tornou-se o segundo filme argentino e o conseqüentemente o segundo filme sul americano a vencer o Oscar na categoria de melhor

filme estrangeiro⁵¹. Já o filme *NO* tornou-se a maior bilheteria do cinema chileno e representante do país ao Oscar de filme estrangeiro, em 2013. Ambos os filmes representam verdadeiras inovações no que tange a abordagem das ditaduras de seus respectivos países, a partir de estéticas mais palatáveis aos grandes públicos, não só por mobilizarem assuntos diretamente relacionados aos temas, como memória, verdade e justiça, mas como outras construções sociais típicas do período de sua realização. Dessa forma os filmes “sobre ditaduras” deixam de ser quase um subgênero dentro do cinema latinoamericano a passam a ser incorporados a códigos culturais e referências estéticas de outros gêneros, como o drama, comédia, filme policial. O que acaba tornando-os mais familiares e acessíveis a outras parcelas do público.

O segredo... traz em seu argumento não só uma história sobre amor e obsessão, esses temas servem de estofos para discussões sobre justiça e vingança. Claro que em se tratando de uma Argentina que saíra da ditadura a pouco mais de 20 anos, esses temas tornam-se prementes, porém, mesmo que o deslocássemos temporalmente, ou o transportássemos para uma outra sociedade do século XXI, o tema não perderia em nada sua relevância e sentido. Isso denota uma própria guinada nos estatutos para a discussão sobre memória, verdade, justiça e Direitos Humanos, que no momento encontram-se consolidados em um cenário global.

NO por sua vez traz em seu pano de fundo os bastidores e personagens de um evento histórico real, o plebiscito chileno de 1988, que decidiria pelo fim ou não da ditadura de Pinochet. A campanha serve de mote para discussão não só sobre a memória a memória chinela, como também sobre a massificação da cultura, o poder da mídia e da propaganda influenciando nos rumos políticos de uma nação. Fosse a ditadura chilena, a campanha eleitoral de algum candidato a Primeiro Ministro ou os bastidores das prévias de algum candidato republicano ou democrata nos EUA, a validade e a pertinência seriam igualmente as mesmas. O que faz de *NO* um caso tão paradigmático gira em torno dos próprios debates que o mesmo suscitou nos quadros da esquerda chilena quando de seu lançamento e também por lidar com uma memória que ganhava novos contornos após o longo adeus a Pinochet.

É importante assinalar que ambos os filmes são produzidos em cenários de democracias mais estáveis e menos vigiadas. Ainda em curvas de memória distintas, mas não tão dicotômicas quando dos seus respectivos processos de redemocratização. Pode-se dizer que ambos os filmes revistam memórias, com um olho no passado, um pé no presente e uma

⁵¹ O primeiro filme latino-americano vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro, foi o também filme argentino *A História Oficial*, de Luis Puenzo, em 1986.

mirada para o futuro. Em *O segredo...vemos*, de forma tangencial, quase através de inferências, um pouco sobre o período imediatamente posterior a ditadura de 1966-1973 (cujo artífice fora o General Onganía), e o governo de Isabelita Perón. A ditadura e o autoritarismo já são sombras na sociedade argentina que estava longe de se encontrar pacificada, nesse cenário a democracia surge quase como uma anomalia a ser extirpada. O filme em si traz uma estética onde a violência é substituída por uma visão subjetiva, onde podemos apenas ver os contornos que a ditadura ganharia mais a frente. Já *NO* trata das questões tangente a um país que ansiava por voltar a normalidade democrática, mas ao mesmo tempo se via diante de perigosos acordos que, longe de serem consensuais dentro da sociedade, mesmo assim, eram a melhor saída que se apresentava naquele momento.

Em *O segredo...temos* a história de um oficial de justiça, Benjamin Esposito e um caso nunca resolvido por completo: o assassinato de Liliana Colotto. Entremeadada a essa investigação Esposito se vê as voltas com seu amor nunca consumado por Irene Hastings, advogada que trabalha em seu distrito e no mesmo gabinete, com os problemas de seu amigo alcólatra, Pablo Sandoval. Acompanhemos bem de perto o dia a dia em um departamento de justiça na Argentina, processos judiciais, investigações a morosidade ou descaso com o qual determinados crimes eram tratados. Já *NO* é baseado na peça teatral *El Plebiscito* de Antônio Skármeta, que acompanha a trajetória de René Saavedra, publicitário chileno, sócio em uma empresa de publicidade, que foi o grande marqueteiro por trás da campanha do *No*, no plebiscito de 1988. Acostumado a lidar com os mais diversos clientes, Saavedra se vê às voltas com uma série de segmentos políticos que necessitam convencer a sociedade não só a votar nesse plebiscito, como também a votar pelo *No*, mesmo que esses próprios grupos não estejam muito certos acerca da validade e da pertinência dessa votação. Em meio a isso tudo Saavedra tem que lidar com seu sócio, que trabalha para a equipe do *Si*, ou seja, os militares e a direita chilena, cuidar do filho e conciliar diversos interesses que estão em choque a todo momento, dentro e fora de sua equipe.

É interessante observar na trajetória de ambos os diretores, o argentino Juan José Campanella e o chileno Pablo Larrain, suas conexões políticas e profissionais. Campanella é egresso da TV e da publicidade, tendo dirigido comerciais e capítulos de seriados na TV estadunidense. Teve maior parte de sua carreira construída fora do país de origem. Não tem históricos de integrar nenhum movimento de vanguarda do cinema, sempre esteve próximo dos grandes massificadores de conteúdo (canais e produtoras estadunidenses). Volta a Argentina no final da década de 90 onde realiza alguns dos filmes mais importantes do cinema argentino *O Mesmo Amor, a Mesma Chuva* (1999), *O Filho da Noiva* (2001).

Campanella já era um nome de peso fora do país e acaba trazendo todo seu know-how de experiências nos EUA para a Argentina, onde constrói um estilo muito próprio de filmar, sempre buscando os grandes públicos, a partir de histórias e ambientações locais.

Já Pablo Larraín vem de uma família com fortes conexões com a direita chilena, é filho da ex-ministra de habitação e urbanismo do governo Pinochet, Magdalena Matte. Também é egresso do mercado publicitário, onde é proprietário de uma produtora, *Fábula*. Sempre procurou demarcar bem a diferença entre a posição política de sua família e sua própria, isso é visível na recorrência com que aborda o tema da ditadura chilena: *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), e mais recentemente, *Neruda* (2016). Ao contrário de Campanella, Larraín desenvolveu e consolidou sua carreira em território chileno, projetando a partir da produção local. Também, em muito mais oportunidades, trabalhou as questões relacionadas ao passado ditatorial chileno (são ao todo quatro filmes sobre a ditadura chilena). E em cada um deles podemos observar uma mudança progressiva de enfoques, indo dos mais soturnos e ásperos – *Tony Manero* e *Post Mortem* – até o mais acessível estética e comercialmente – *NO* – chegando até mesmo a flertar com elementos metafísicos – como é o caso de *Neruda*.

As opções estéticas e os recursos visuais de ambos os filmes mais do que forma, dão corpo na movimentação da narrativa. *O segredo...* opta por uma estética consagrada no sentido de construir um filme clássico, sem a necessidade de emular o real ou mascarar seus recursos⁵². Percebemos essa preocupação na criação de ambientes que, a partir da forma como são criados e filmados (como é o caso do tribunal de justiça, da casa de Esposito), passam a real impressão de estarem ali a décadas, sendo palco da vida de centenas ou milhares de pessoas. Esse minimalismo reflete o próprio estado de espírito das personagens, que vagam de memória em memória, de espaço em espaço (essas memórias estão invariavelmente ligadas a esses espaços), e apesar de rodarem a esmo, sempre estão presas, seja no passado, em uma reminiscência, em um sonho. A própria aproximação da câmera diz muito sobre o estado de espírito e a mensagem que se quer transmitir. Quando retratando o passado é comum vermos uma câmera mais fechada nas personagens, mas sem parecer claustrofóbica ou opressiva, é uma câmera parda, atentar, mais ávida pelo próximo passo. Os movimentos são poucos, mas os cortes nunca são abruptos. Quando do presente temos uma câmera mais aberta, contemplativa com sutis movimentos, como de um espectador que maneja a cabeça para ter certeza do que está vendo e como está vendo. Campanella transita com muita segurança e

⁵² A essa solução estética dá-se o nome de “opacidade”, que conforme conceituada por Ismail Xavier, trata-se de um cinema de claros recursos estéticos, empregados na escala de intervenção, modelando um discurso que se serve a uma representação definida da gramática cinematográfica. Cf. XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008

sobriedade entre espaços e tempos distintos, entre passado e presente. As elipses temporais ajudam a moldar a história tal qual um fluxo de memória, cálida, quente, afetiva. Dessa forma 25 anos de história argentina são abarcados e as margens dela temos as diversas referências que nortearão nossa discussão histórica mais a frente.

Em *NO* ocorre um processo inusitado de uma “estética marginal” para um filme que, apesar do tema, traz leveza e renovação. Temos cores saturadas, estourando na tela, pouco definidas em alguns momentos, que de certa forma emular as cores de um antigo aparelho de televisão, que aliás é um elemento recorrente no filme: o poder da comunicação em massas através da televisão. Temos a impressão, principalmente nos ambientes abertos, que elas parecem sempre estão chapadas sem um tom acinzentado. Mas assim que vemos o logo oficial da campanha do “No”, passamos entender um possível significado para essa indefinição de cores. Os cortes são abruptos, mas nunca desnorteantes. Em uma hora Saveedra conversa na mesa de um bar com seu sócio, no outro momento ambos já estão na rua, dando prosseguimento contínuo ao mesmo tema de antes, como se tivesse partido do exato ponto onde haviam parado antes. Conversas intermináveis e complexas ganham a agilidade de um comercial de refrigerante. As formas de comunicação são sempre muito debatidas ao longo da trama a partir de uma oposição entre modernidade/ultrapassado, velho/novo, passado triste/futuro promissor. A comunicação em massas de mostra a nova forma de tocar corações e mentes, em um país que se vê às voltas com o novo, mas cujo antigo (no caso, a ditadura), ainda não enclaves constantes na vida pública e na vida privada de quem sofreu com seus horrores. Larraín aproveita o tema da história para fazer um interessante jogo de metalinguagem onde o espectador ganha a oportunidade de se colocar na posição de um chileno que está assistindo aquela campanha eleitoral pela primeira vez. O direito não esforços para emular jingles, imagens originais, personagens históricos, artistas. Chega a ser tão crível que, mesmo sabendo de antemão o resultado, o que Larrain quer é construir perspectivas e estimular experiências. E assim o consegue, com muita eficiência e, apesar do tema pesado, alguma leveza e até bom humor.

O segredo..., no contexto de sua produção, revista as memórias argentinas quase 25 anos depois da redemocratização e pouco mais de 30 anos após o golpe. Ao longo dessas três décadas muitas foram as guinadas nas batalhas pela memória na sociedade argentina, tanto do período ditatorial quanto do período pré-golpe. Na busca por entender as raízes do golpe de Estado que produziu uma das ditaduras mais sangrentas do continente, começou-se a olhar para a construção do autoritarismo e de formas de repressão anterior a 1973. Em *O segredo...* vemos contornos dessa cultura autoritária e de muitas dos métodos que seriam

adotados pela repressão argentina. Em alguma medida o filme também promove um estudo, através de seus personagens, sobre como a violência se assenta numa sociedade que tem borrado suas noções de justiça e legalidade. Voltarei, mais a frente, a este último ponto. Por hora quero pontuar as questões que tratam a ditadura de forma tangencial, a partir de referências que são colocadas ao longo do filme, de formas pontuais.

O principal suspeito da morte de Liliana Colotto se chama Isidoro Gómez. Até então a única informação que se tem sobre ele é que se trata de um ex-namorado de Liliana. Quando da investigação acerca da morte da personagem, dois pedreiros de origem boliviana acabam sendo presos e confessam o crime. Na visão do oficial de justiça responsável pelo caso, doutor Romano, eram esses os culpados, pois trabalhavam em uma obra logo ao lado e teriam cometido uma espécie de “crime de oportunidade”. Não satisfeito com a resposta, o oficial de justiça Esposito decide ele mesmo interrogá-los, quando se dá conta de que ambos foram torturados, com a anuência do outro oficial de justiça, Romano. Fica evidente nessa cena uma clara referência não só a uma falsa confissão, obtida sobre tortura, em uma cela escura de uma delegacia periférica, como também a conivência do judiciário em tratar com dissidência, como também desperta uma discussão sobre racismo. Domingos Faustino Sarmiento (1811-1888), era um intransigente eugenista e inimigo mortal do caudilhismo. Defendeu em seu livro “*Facundo*” que os “pampas fossem lavados com o sangue dos gaúchos”, além de ser profundo admirador dos EUA, por esses terem “extirpado” as raças inferiores, ou seja, os índios (VIANA, 1990, p.17 e 18). Em que pese as preferências raciais dos argentinos, o fato de se torturar e culpar dois bolivianos, diz muito sobre o histórico das discriminações raciais de do país.

As formas de violência pré-golpe dizem respeito ao próprio personagem de Isidoro Gomez. Preso, provada a culpa, acaba sendo libertado, pelo agora chefe, ex-oficial de justiça Romano, que parece liderar, de dentro de um órgão público, um grupo paramilitar⁵³. Esse mesmo grupo está entranhando no governo de Isabelita Perón. A descoberta sobre essa libertação repentina é feita de forma igualmente inusitada: por imagens de TV que mostram o criminoso sendo um dos policiais responsáveis pela segura da então presidente Isabelita. Não é estranha a presença de forças paramilitares próximas a chefe de governo. Afinal, Lopez Rega, ministro do Bem-Estar Social também foi criador da Tripla A e uma figura muito influente junto a Perón e Isabelita, ficou conhecido como o chefe da camarilha que ajudou a desmanchar o governo (ROMERO, 2006, p.194, 195).

⁵³ O grupo em questão é uma clara referência a Triple A (Aliança Anticomunista Argentina), idealizada e chefiada por Lopez Rega, homem de confiança de Perón

É importante assinalarmos uma construção da memória argentina, que começou a se consolidar pós-anos 90, acerca das violências que já eram perpetradas antes do golpe, numa espécie de ensaio autoritário. O Estado de exceção já era uma prática comum na Argentina desde a década de 30, fosse entre partidos militares ou civis. A segunda metade do século XX só veio reforçar essa militarização da vida política. Nenhum dos presidentes democráticos pré e pós-golpe de 1966 e pré-golpe de 1976, revogou as disposições da constituição que encerravam ou limitavam a prática dos poderes de exceção. Ao contrário, todos, de alguma forma, fizeram uso dela. Por exemplo, em novembro de 1974, o governo faz uso dos poderes do Estado de Exceção para confrontar a ameaça subversiva que ameaça “*las escuelas y los niños en edad escolar y decreto o estado de sitio en todo el territorio y por tiempo indeterminado*”. Buscava-se um consenso entorno dessas medidas. Consenso esse que ficou esquecido no pós-redemocratização, mas que durante das revolvidas da terra da memória começou a suscitar uma discussão sobre os históricos autoritários do país, até mesmo em momento de democracia e de Estado de Direito formais. O que se depreende, a partir dessas passagens do filme, é o quanto a idéia de uma democracia plena nunca foi factível. A gesta do autoritarismo sempre esteve presente na sociedade argentina. O golpe militar de 24 de março de 1976 elevou a retórica da violência a partir do momento que passa a agir por meio dispositivos específicos (sequestros, expropriações, suspensão da justiça) e onde parcelas da sociedade civil estiveram sempre legitimando as ações militares, sem que para isso estivessem a mercê de sua política de terror. Da mesma forma que é falha a noção de uma sociedade comprimida entre dois poderes extremos, esquerda e direita, é igualmente inverídica a percepção de um projeto de memória que não contemple os rasgos autoritários pré-golpe (FRANCO, 2013, p.43, 60 e 61).

As recorrências autoritárias de *O segredo...* são impostas até mesmo por quem deveria promover a justiça, e não ser igual ou pior do que o crime que combatem. O próprio oficial de justiça Esposito e a advogada Hastings, logo após a prisão de Isidoro Gomez, sem um mandato adequado, fruto da caça particular de Esposito e Sandoval, não tem direito a uma entrevista com advogado e fica incomunicável. O crime é confessado sem a presença de um representante legal do acusado ou a ampla defesa. Qual é o sentido dessa justiça? Seria justiça ou punitivismo puro e simples? Esposito, como fica claro desde o início do filme, apropriou-se da dor da Ricardo Morales, viúvo de Liliana Calotto, e faz desse caso, para ele nunca resolvido, uma obsessão. Ou seja, se apropria da dor de Morales para justiça sua transgressão. Um comportamento muito comum a muitos que defendem o direito a memória e a verdade, no tocante as vítimas das ditaduras militares. Esposito quer compensar a dor de Morales, e a

sua própria angústia deslocada, sem lugar, que ora transita para sua paixão pela advogada Hastings, ora para o caso de Calotto. Podemos encontrar resquícios da Lei de Talião “olho por olho, dente por dente”. Assim a justiça torna-se uma mistura de vingança com ressentimento, ou o eterno retorno do recalcado, pois é assim que começamos a perceber a conduta de Esposito ao longo do filme, alguém que procurou esquecer, através do seu isolamento pessoal, e que curou muito superficialmente essa ferida. Dele, podemos traçar uma linha direta com a conduta de parte da sociedade argentina, que oscila entre a lutar, e quem sabe até o direito, por esquecer algo, uma cicatriz que não se cura e que pode irromper a qualquer momento. Benjamin Esposito, quando volta disposto a retomar o caso de Calotto, volta igualmente disposto a acertar as contas com os seus passados, pois além do crime hediondo que investiga, há também sua história de amor mal resolvida com a advogada Irene Hastings.

Tantos passados podem minar as chances de qualquer futuro. A luta dos parentes dos desaparecidos é para que a memória deles nunca morra. Que os responsáveis sejam punidos, não com uma pena equivalente, mas com o reconhecimento público de seus crimes, uma punição que se quer moral, uma reparação que se quer também histórica que implica uma dualidade instigante: tipifica-se o crime para que haja um criminoso e assim seja reconhecida a vítima. O desaparecido, até então durante a “Guerra Suja” argentina fazia parte de um status com peso de legalidade, ou nas palavras do próprio general Videla “não está morto e nem vivo. Está desaparecido”. Um macabro paradigma. O que se busca é a desenredação dessa questão, colando criminosos de um lado e vítimas do outro e que o status político do desaparecido seja assumido como vítima de um crime perpetrado pelo Estado terrorista. Liliana Calloto é uma desaparecida para seu viúvo, Ricardo Morales e para Benjamin Esposito à medida que o seu algoz foi desresponsabilizando e “reintegrado” a uma organização paralela. Era como se o crime e a vítima perdessem o sentido. E a pergunta “*o que é justiça*”, ganha um novo sentido para Morales, que perde a sua fé no sistema penal, por um motivo adverso ao que levaria muitos argentinos a perder também, em breve.

Em dado momento do filme Morales ouve de Benjamin a possibilidade de uma prisão perpétua para Isidoro. Esta porém, nunca chega. Morales é um home vazio após a morte de sua esposa. Como foi a vida de milhares de argentinos cujas famílias foram destruídas pelos horrores da repressão. Baseado em uma visão de justiça e de punição, Morales mesmo se encarrega de aplicar a pena ao assassino: sequestra-o e tranca-o por 25 anos. Nada poderia ser mais devastador do que a metáfora da prisão, para ambos os lados. O gesto de Morales, embora transcenda o momento soa catártico para aqueles que anseiam por “*uma justiça*”, nas palavras da advogada Irene. Ao receber a visita de Benjamin, 25 anos depois, Morales o alerta

para os perigos de ter “*mil passados e nenhum futuro*”. Pelo menos assim pensamos ser, um alerta. Mas Morales urdi essas palavras da sua condição de preso a esse mesmo passado, que evanesceu diante da ausência de sua esposa. Ao descobrir que Morales mantém Isidoro como refém, a única coisa que Esposito ouve de Morales é a frase “*você disse perpétua*”. Crime, castigo, punição, algoz, vítima, todos se confundem nesse momento. O próprio sentido de justiça se borra nesse momento pois, nenhuma de suas classificações parece conseguir encerrar a dor de uma perda e o ressentimento da injustiça cometida. O Estado que não é cumpridor da lei, ou que não garante a lei, abre brechas para todo tipo de perversão da justiça “natural”.

O que é um regime autoritário, uma ditadura, se perversão da lei a limites estratosféricos. Durante décadas a sociedade argentina viu a lei ser diluída em nome do combate a um inimigo intangível, Peronismo, Comunismo, nomes não faltaram. Mas, na falta de fôrmas para coloca-los, criaram-se espaços onde acreditava-se ser viável tratar a suspeita sem precisar investigar o crime, criou-se a exceção de uma regra que por si só nunca fora clara o suficiente. No microcosmo do cárcere privado se encontra uma breve síntese da sociedade argentina que reconstrói suas memórias: vítimas e algozes sempre estarão presos uns aos outros enquanto a justiça não for efetiva na desnaturalização das desigualdades e dos ressentimentos e não se impor para todos, inclusive no sentido histórico, onde ainda há resquícios de um legado autoritário que insiste em se perpetuar.

O segredo... não nos diz o que é justiça, e nem é sua pretensão. Mas mostra, de forma muito abrangente, as coisas que podem se suceder diante de seu vazio ou descaso deliberado. Democracia e justiça deveriam ser sinônimos, pois só assim se acerta as contas com o passado e se mira o futuro.

Se por um lado *O segredo dos seus olhos* promove uma discussão sobre os sentidos da justiça, na outra ponta, *NO*, quer investigar os aspectos que fazem um povo, uma nação, voltarem a ter algo em que acreditar e a investirem nessa crença. Mesmo que os métodos para isso não sejam os ideais. Saveedra é um filho de militantes de esquerda, com algumas conexões importantes e que não se viram perseguidos, conseguindo se exilar em segurança. Depois de uma década fora do país Saveedra retorna com ideias novas e modernas que podem ser uteis em um país que está se refazendo. Saveedra que o jovem precisa de “*rebeldia e destemor, mas com ordem e respeito*”. E o faz através de seus roteiros para campanhas publicitárias. A linguagem do marketing vive seu boom, vendendo sonhos de um mundo onde “o fim da história” é premente, todos terão suas liberdades garantidas após o fim da polarização política. A liberdade agora é uma agenda de consumos, que podem ser comprados

nas prateleiras dos mercados e shoppings, vista nos anúncios de televisão. A liberdade torna-se um objeto dos mais valiosos no mercado de bens simbólicos do capital. Uma liberdade, ou um desejo de liberdade que pode ser comprado não necessita ser representado e nem conquistado. A liberdade é para qualquer um, mas isso não quer dizer que seja para todos.

Em 1988 Pinochet via-se pressionado pela opinião pública internacional para convocar eleições. O então ditador decide convocar um plebiscito para que se decidisse: ele deveria convocar novas eleições ou permanecer no poder mais oito anos? O bem da verdade é que o plebiscito funcionava também como uma retórica que secundariamente legitimava o seu governo, pois fazia muitas pensarem “*que governo ilegítimo realiza um plebiscito?*”. A esquerda chilena percebeu esse movimento e prontamente rejeitou qualquer possibilidade de participar da farsa, pois de antemão sabiam que as chances de vitória eram mínimas. Por outro lado o governo tinha a convicção da vitória garantida. A questão primária dessa dicotomia repousa sobre as desconfianças da esquerda como um todo, não só no Chile, mas em todo Cone Sul, sobre a validade e o sentido dos processos eleitorais no momento da transição, ou em um momento de pós-socialismo. Concomitantemente, o compromisso democrático da esquerda passa também por um processo de revisão (não confundir com o revisionismo), onde três pautas básicas se apresentam: reconhecimento da falta de democracia e da violação dos direitos humanos, inclusive nos espectros políticos mais a esquerda, combate a corrupção e a qualquer clientelismo político e sanear a sua própria democracia interna, e reconhecer as regras democráticas mesmo quando em confrontação com as políticas de direita. Jorge G. Castañeda complementa uma reflexão acerca dessas pré-condições o quanto elas colaboram para o reforço da esquerda enquanto unidade e forma política, e que segui-las não as descaracteriza e nem necessariamente deslegitima o significado de suas lutas:

A primeira retificação [reconhecimento da falta de democracia e da violação dos direitos humanos] não implica, é claro, que se ignorem as condições que estão por trás de alguns problemas, nem, por exemplo, desdenhar tudo aquilo que a Revolução Cubana conquistou. Tampouco obriga a esquerda a se alinhar com qualquer peça de propaganda e desinformação difundida por seus inimigos (CASTAÑEDA, 1994, 296).

O filme mostra que desde os primeiros contatos de Saveedra com a concertação de partidos de esquerda que resolveram encampar a campanha do “*No*”, havia o entre eles, além do dilema da democracia e das condições socioeconômicas que a escolha de um determinado modelo democrático contemplaria, a questão do passado recente do Chile. As primeiras versões da propaganda política elaborada pelos partidos políticos traziam um tom áspero,

pesado, sombrio. Saveedra desde o primeiro momento se mostra nada a vontade em lidar com essa forma de propaganda e expõem a sua necessidade de convencer a população usando a mesma fórmula que se usa para convencer um consumidor: propaganda. Está estabelecido o pomo da discórdia entre os partidários da campanha do “No”, que se recusam a ver a democracia como algo a ser vendido, por si só ela deveria bastar. Saveedra parte do pressuposto que as mentalidades mudaram, o mundo mudou e novas formas de comunicação se construíram, não se pode chegar ao grande público, principalmente aos jovens, da mesma forma que isso se dava nos anos 60/70. A partir daí se estabelece a dicotomia entre os antiquados revolucionários e a modernidade das comunicações em massa e da juventude pós-1980.

E realmente *NO* suscitou uma série de discussões nesse sentido inclusive durante seu lançamento. O principal tema do debate era sobre o papel da televisão e da publicidade para o sucesso da campanha, enquanto os movimentos sociais ganharam menor importância, sendo até mesmo em alguns momentos, segundo o escritor Pedro Lemebel, retratados de forma estereotipada, beirando as raias da incapacidade política. O historiador e ideólogo do MIR (Movimento de Izquierda Revolucionária), Gabriel Salazar, também contesta a representação sustentada pelo filme, que daria demasiada importância a propaganda política na TV, e defende que está só se tornou bem sucedida porque representava tão somente um sentimento e um anseio que estava nas ruas, nos comícios, ou seja, por si só ela não trouxe nada novo as formas de comunicação entre o público mais amplo e a esquerda, ela simplesmente teria devolvido o que já existia de forma latente e até mesmo manifesta. A grande novidade seria que, pela primeira vez em 15 anos, a oposição desfrutaria de um espaço midiático sem censura, para expressar os anseios de grande parte dos chilenos. Colaboraram para isso também o desgaste dos militares que estavam no poder. O jornalista Patricio Bañados, destaca a amplitude dada pela campanha aos argumentos da esquerda que se firmou como respeitadora dos princípios democráticos, refutando a afirmação dos militares que se tratavam de “terroristas”, além de transmitirem a segurança de que a população necessitava para votar “No”, sem medo de represálias⁵⁴

Algo que vale, tanto para o cinema quanto para as memórias, e que já vem sendo discutido ao longo do presente trabalho, é a diversidade de formas que existem para se acomodar a história e suas representações. O caso de NO, não ostenta nenhum falseamento, o

⁵⁴<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/23920/filme+sobre+plebiscito+de+1988+divide+opinioes+na+esquerda+chilena.shtml>. Consultado em 30/01/2017 – 21:45

que ocorre no filme são formas de magnificar alguns eventos e deslocar a importância de outros. Por mais que os atores sociais envolvidos em todos os projetos, campanha publicitária, campanha política e filme, tenham suas convicções, o que há são versões prenes de significados que dizem muito sobre os diferentes momentos que o filme aborda, sejam dentro ou fora dele. O fato é: houve um plebiscito, houve a vitória do “No”. A posteriori começou um processo de edificação das memórias da ditadura e o filme “NO” vem acrescentar uma medida de discussões a essas memórias que confrontam os atores sociais implicados nesse processo e a historiografia sobre o tema. Pensar esses dissensos a partir da perspectiva dos próprios envolvidos na empreitada, representa até mesmo um saldo positivo de discussões sobre memória, tendo em vista seu silêncio na história recente do Chile, sua emergência discute traz em seu cerne uma igual discussão acerca da memória coletiva do país. (TROSSO, 2001, p.210).

O conflito de memórias entre os participantes da campanha do “No”, dista consideravelmente dos próprios conflitos da sociedade chilena no pós-ditadura. Durante o período transicional houve um apelo maior a conciliação do que a punição ou justiça, muito disso deveu-se ao fato do vencedor na corrida presidencial, Patricio Alwyn ser ligado a Igreja Católica. Havia uma intenção de verdade, porém sem justiça, dada a necessidade de se acomodar os poderes em enclaves autoritários na democracia que surgia. Por ter sido o último país do Cone Sul a se redemocratizar, o Chile é um caso de uma ordem autoritária consolidada, que observou parcimoniosamente os demais transição. Podemos assim falar de legítimo legado autoritário. A própria convocação de um plebiscito, prevista em uma Constituição cunhada pela ditadura denota de forma bem clara esse projeto de poder de longuíssimo prazo (BARAHONA DE BRITO & SZNAJDER, 2013, p.307, 310). Os anseios por reconciliação fomentaram projetos de memória pouco abrangentes que projetaram deslocamento sobre os indivíduos e a sociedade, impedindo a reconciliação desse passado doloroso com o presente e assim uma perlaboração saudável. Em sua análise sobre os abusos da memória, Todorov assim define essa situação:

El individuo que no consigue completar el llamado período de duelo, que no logra admitir la realidad de su pérdida desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, que sigue viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente, y que está dominando por el recuerdo sin poder controlarlo [...]. El grupo que no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado, tanto más difícil de olvidar cuanto más doloroso [...], el pasado sirve para reprimir el presente, y esta represión no es menos peligrosa que la anterior (TODOROV, 2009, p.33).

As impossibilidades de acessar corretamente ao passado, ou uma reconciliação, que não é a com o passado, e que implica praticamente um duplo esquecimento, o do crime e o da justiça, produz círculos viciosos de memória, onde ela se torna culto, onde ela não passar por um processo de perlaboração. Talvez seja mais correto dizermos que a sociedade chilena no contexto da redemocratização passou por um processo de “memória abusada”, no sentido de que esta nunca entrou adequadamente seu espaço de interlocução na democracia altamente vigiada. O que a detenção de Pinochet em Londres, em 1998, provocou, foi um “derramamento” dessa memória nada sadia, onde luto mal realizado, ressentimento, vingança e catarse se confundiram, foi o início do longo despertar de um trauma. Por esse prisma o filme *NO* tem o mérito de tocar, através do uso de muitas camadas, nessa ferida, ao passo intenta mostrar um lado positivo da publicidade que é a “boa causa” e “venda da boa idéia”. Há uma discussão ética que não está aplicada necessariamente a memória, mas a própria ética nas comunicações. Podemos acusar, ou inferir, que Saveedra não teve pudores ao usar de suas ferramentas para conscientizar a opinião pública chilena? Será que ao “embelezar” demais a campanha para o “No”, Saveedra não estava omitindo os desafios que estavam no porvir dos novos tempos? A responsabilidade social do marketing na campanha para o “No”, está diretamente ligado às discussões suscitadas filme quando do seu lançamento: o papel da mídia de massas, nesse caso a televisão, foi maior do que uma consciência que já estava latente na sociedade? Ou as idéias foram ao encontro umas às outras? É impossível não pesarmos o papel das mídias de massa no imaginário e nas representações. Nesse ponto, o filme *NO* pode e deve ser pensado como um desdobramento da massificação da informação e seus impactos na construção social da memória.

A memória está sendo reconstruída e reapropriada. Pinochet se foi, o último adeus ainda está sendo dado. A imagem de Saveedra, se deslocando pela multidão com seu filho nos braços, logo após o resultado da vitória do “No”, é simbólica dos caminhos do Chile. Saveedra quer distância, aquele não é seu mundo. Mas o filho que leva nos braços, esse sim é o futuro do Chile. E assim foi a sociedade chilena por muito tempo, perdida nas multidões do passado, em passos rotos ao futuro, acreditando que aquele não era o seu tempo. Só para dar-se conta depois que ali é, e será o seu lugar.

Conclusão

Na introdução do primeiro capítulo da presente pesquisa fiz uma referência à *Ilíada*, de Homero, onde o que importa não é o fim e sim a jornada. Por mais lugar comum que possa parecer tal reflexão ela guarda uma íntima relação com a conclusão de um projeto de pesquisa. No momento em que redijo essas linhas é inevitável não recapitular a presente pesquisa, desde sua gestação, as ideias e proposições iniciais e compara-los com o resultado que os membros da banca têm em mãos. Ao mesmo tempo é inevitável não ser tomado por um misto de sensações, que vão do alívio do dever cumprido até uma certa angústia que insiste em me dizer que esse trabalho não está encerrado ou sequer concluído, tendo em vista que o assunto não se esgotou e nem se esgotará tão facilmente. Antes que eu ceda a tentação de sucumbir a esparrela do “*tanto trabalho para que?*” gostaria de tecer alguns breves comentários à guisa de conclusão parcial.

As representações da memória através do cinema são dotadas de um elemento afetivo que é de vital importância na base dos conhecimentos ditos racionais. Há uma razão poética, expressa por meio do elemento fílmico, que aliada a representação histórica, ajuda na percepção e na construção de conhecimentos sobre um determinado fato ou período histórico. Essa razão poética é indicadora do quanto o processo de representação, longe de se limitar somente a uma mera sistematização ou reprodução de ideologias hegemônicas, ele traz em seu cerne uma delicada e complexa negociação entre os atores sociais e o meio no qual estão inseridos. De modo que a representação está mais para uma relação horizontalizada do que necessariamente uma relação causal e verticalizada. Entender as diferentes leituras, ou os diferentes regimes de verdade, as quais o filme pode estar submetido nos ajudam a entender para além do seu contexto de produção e sim como ele se relaciona dialeticamente com os componentes da metodologia histórica.

O culto a memória pode gerar uma reprodução sintomática de dogmas e estigmas sociais que implicam em representações pouco ou nada matizadas dos fatos e personagens históricos aos quais possa estar vinculada. A formulação de metodologias para análise das memórias recentes, dos períodos ditos “quentes” da História, colaboram para ajudar na própria movimentação dos espaços de interlocução das memórias, evitando assim que se plassem representações que possam vir tornar-se abusos. Muito embora a relação entre usos e abusos seja mais engendradora do que possa parecer num primeiro momento, ainda são as diferenças que os separam que servem de aviso para as formas como e o que as sociedades lembram. Para tal é possível destacar o papel do esquecimento racional, indicio de uma

perlaboração saudável da memória, seja ela social ou individual, evitando que a própria não seja vilipendiada com excessos e incorra em abusos.

No tocante as ditaduras civil-militares, retratadas aqui através dos casos argentino e chileno, a construção social dos legados autoritários é de vital importância para o próprio papel que a memória desempenha no estudo desses casos. Momentos paradigmáticos ou de profunda ruptura, como foram os casos das ditaduras argentina e chilena, tendem a afetar inclusive as memórias do período pré-golpe, criando uma falsa noção onde a implantação de um regime autoritário, rompia com uma normalidade homogênea, quando na verdade o próprio já era fruto de uma cultura política autoritária anterior, que alcançou seu ápice. Todavia, reitero a necessidade de que os regimes de exceção sejam pensados dentro de suas singularidades e de seus significados históricos, não sendo vistos somente como mais uma etapa, do que quer que seja, correndo assim o risco de serem esvaziados histórica e socialmente, propiciando assim condições para que seja fácil e fatalmente repetido.

As justiças de transição, por sua vez, apascentam os ressentimentos sociais, desnatura as “desigualdades” e transmitem a confiança, por parte da população, de que existem direitos inalienáveis e que o Estado democrático de direitos os respeitará. Todavia as formas como as transições democráticas foram realizadas dizem muito sobre os regimes de memória e de verdade adotados pelos países que saíram de ditaduras militares. A Argentina passou pelo menos metade do seu período pós-ditadura recuperando não só as memórias que traziam verdades além da história oficial, como também buscando uma recuperação socioeconômica devido a desmandos de governos neoliberais que promoveram uma precarização das condições sociais, criando democracias estritas e pouco conciliatórias. No momento em que escrevo essas linhas, o Chile, depois de quase 30 anos de sua redemocratização, finalmente conseguiu aprovar o ensino superior gratuito, mostrando que os legados autoritários podem levar tempo para serem desfeitos.

Para encerrar, e como forma de aplacar a angústia que me corrói, gostaria de evocar um tango de Carlos Gardel, uma canção que fala sobre o medo do passado, misturado a vontade e a necessidade de resistir, mas que, por algum motivo, na voz de Gardel, soa como algo muito positivo e cheio de esperanças. Chama-se “*Volver*”, e está presente na trilha sonora do filme *Tangos: o exílio de Gardel*

*“Volver con la frente marchita
Las nieves del tiempo platearon mi sien
Sentir que es un soplo la vida*

*Que veinte años no es nada
Que febril la mirada, errante en las sombras
Te busca y te nombra
Vivir con el alma aferrada
A un dulce recuerdo
Que lloro otra vez*

*Tengo miedo del encuentro
Con el pasado que vuelve
A enfrentarse con mi vida
Tengo miedo de las noches
Que pobladas de recuerdos
Encadenan mi soñar*

*Pero el viajero que huye
Tarde o temprano detiene su andar
Y aunque el olvido, que todo destruye
Haya matado mi vieja ilusión
Guardo escondida una esperanza humilde
Que es toda la fortuna de mi corazón”*

Referências

ABREU, Luciano Aronne de; SÁ MOTTA, Rodrigo Pato (orgs.). *Autoritarismo e Cultura Política*. Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004

ANSART, Pierre. "História e memória dos ressentimentos" In *Memória e (Res)Sentimento – Indagações sobre uma questão sensível*. Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p.15-36

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Gettino, Garcia, Espinosa, Sanjines, Alea. Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Ed.34/Edusp, 1995.

AZEVEDO, Cecilia...[et al]. *Cultura, Política, Memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009

BACZKO, Bronislaw. "A imaginação social" In: Leach, Edmund et Alii. *Antropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985

BARAHONA DE BRITO, Alexandra, SZNAJDER, Mario "A política do passado: América Latina e Europa do Sul em perspectiva comparada" In *O passado que não passa: a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina*. Antônio Costa Pinto e Francisco Carlos Palomanes Martinho (orgs). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.295-327

BARROS, D'Assunção José. "Cinema e História: entre expressões e representações" In *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros (orgs.). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.43-84

BÉDARIDA, François. "Tempo presente e presença da história" In *Usos e abusos da história oral*. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado (orgs.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.219-229

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1)

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978

BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia”. In *Cultura política, memória e historiografia* (AZEVEDO, Cecília et al. org). Rio de Janeiro: FGV, 2009, p.29-46

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2008

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001

BOËCHAT, Melissa G. “A morte da vida pela vida da imagem”. In: *Sobrevivência e Devir da Leitura*. Eneida Maria de Souza, Dilia Lysardo Dias, Gustavo Moura Bragança (orgs). Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.59-64

BORGES, Jorge Luís. *Ficções – Obras completas de Jorge Luís Borges – Volume 01*. São Paulo: Globo, 1999

BORON, Atilio A. *Estado, Capitalismo e Democracia na América Latina*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1994

BURKE, Peter. *A revolução Francesa da historiografia: a escola dos Annales 1929-1989 –* São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991

_____, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru (SP): EDUSC, 2004.

CABRERA, Julio. *O Cinema pensa – uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 2006

CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009

CARVALHO, José Murilo. “Tiradentes: um herói para a República” In *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

CASTAÑEDA, Jorge G. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2015

CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRIGUEZ, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago de Chile: Grijalbo, 1999

CHARTIER, Roger. *A História Cultural - entre práticas e representações*. DIFEL. Lisboa, 1988

COMBLIN, Joseph. *A ideologia de segurança nacional – O poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

CRUZ, Maria Angélica. "A Igreja Católica, a ditadura e os dilemas da memória no Chile In *História e memória das ditaduras do século XX – Volume 1* Samantha Viz Quadrat e Denise Rolemberg (orgs). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p.369-393

DAHÁS, NASHLA. *A Transição democrática e a construção da memória do pré-golpe no Chile*. Anais do XVIII Encontro Regional (ANPUH - MG). Mariana - MG. Julho de 2012

DÁVILA, Ignacio Del Valle. *O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano*. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 173-192, janeiro-junho de 2013

DORFMAN, Ariel. *O Longo Adeus a Pinochet*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. Topoi (Rio J.) [online]. 2002, vol.3, n.5, pp.314-332

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. São Paulo. Ed.Loyola, 1996 (Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 dezembro de 1970).

FRANCO, Marina. "La seguridad interna como política de Estado en la Argentina del siglo XX" In *Autoritarismo e cultura política*. Luciano Aronne de Abreu e Rodrigo Pato Sá Motta (orgs.) Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013, p.179-208

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral In *Usos e abusos da história oral*. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado (orgs.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.3-14

FURHAMAR, Leif. *Cinema e política*/por/Leif Furhamar/e/Folke Isaksson Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1976

GAGNEBIN, Jean Marie. Memória, História e testemunho In *Memória e (Res)Sentimento – Indagações sobre uma questão sensível*. Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p. 83-92

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre. L&PM, 2005

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia e a coisa. In: *Olhos de madeira nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GROPPO, Bruno. "O mito da sociedade como vítima: as sociedades pós-ditatoriais em face de seu passado na Europa e na América Latina In *História e memória das ditaduras do século XX – Volume 1* Samantha Viz Quadrat e Denise Rolemberg (orgs). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p.39-56

_____, Bruno. Traumatismos de la memoria e impossibilidad de olvido em los países del Cono Sur In *La imposibilidad del olvido: recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. Bruno Groppo y Patricia Flier (orgs)La Plata: Al Margen, 2001, p.19-42

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003

HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996

_____, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000

HEYMANN, Luciana. *O "devoir de mémoire" na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. 27f.

HOBSBAWM, Eric. "O sentido do passado" In *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo. Martins Fontes, 1992

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de la memoria*. Madri, Siglo Veintiuno; Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2001

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988

KONSTAN, David. "Ressentimento - História de uma emoção" In *Memória e (Res)Sentimento – Indagações sobre uma questão sensível*. Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p.59 – 78

KOSELLECK, Reinhart. "História como conceito mestre moderno". In: *O conceito de História*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013

LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do Eu. In *Um mapa da ideologia/Theodor W.Adorno* – [et al]; organização Slavoj Zizek. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 97-103

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas;SP, Editora UNICAMP, 2013

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribucion a la teoria de las representaciones*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1983

LOSURDO, Domenico. *Guerra e Revolução*. São Paulo: Boitempo, 2017

MARTIN-Barbero, Jesus. *Dos Meios as Mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. 6ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes. Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 2004

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MENDES, R.A.S. *Cinema e memória sobre os regimes civil-militares do Cone Sul*. Revista do Clube Militar – edição especial. Rio de Janeiro, março/abril de 2004. Nº 407.

_____, R.A.S. *O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares*. In: Revista Intellectus / Ano 05 Vol II –2006 ISSN 1676 –7640

_____, R.A.S. *Representações filmográficas sobre os regimes civil-militares do Cone Sul-Chile, Argentina e Brasil*. In: Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC. Vitória 2008. ISBN -978-85-61621-01-8

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais*. Ver.Inst.Bras.SP. 34: 9-24, 1992

MESTMAN, Mariano. Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política In *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Mariano Mestman (org.). Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016, p.07-61

MORETTIN, Marcos. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História e cinema/CAPELATO, Maria Helena [et AL.]*. – São Paulo: Alameda, 2007, p.39-64

NAFFAH NETO, Alfredo. O julgamento de Augusto Pinochet: idéias sobre a relação memória-esquecimento na elaboração de traumas coletivos. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol.4, núm.3, septiembre, 2001, pp.47-60

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da História e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *História e cinema*/CAPELATO, Maria Helena [et AL.]. – São Paulo: Alameda, 2007, p.65-83

NAVARRO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares de memória*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC. São Paulo, SP – Brasil

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História In *Cinema-história; Teoria e representações no cinema* – Rio de Janeiro, Apicuri, 2008, p.13-42

NUÑEZ, Fabian Rodrigo Magioli. *O que é o Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Abril de 2009, 657 páginas. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, 2009. Niterói, 2009. Disponível em: http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2010-01-29T122458Z-2358/Publico/Fabian%20Nunez-Tese.pdf

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio. No movimento nos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001

PADRÓS, Enrique Serra. *Usos da memória e do Esquecimento na História*. Letras – Literatura e Autoritarismo. Santa Maria (RS). v.01 n.22 p.79-95. Junho, 2002

PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999

PEREIRA, Anthony W. *Ditadura a repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, Chile na Argentina*. São Paulo. Paz e Terra. 2010.

PINTO, Iván. Crítica y crisis em el Nuevo Cine In *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Mariano Mestman (org.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016, p.185-216

POLLAK, Michel. , Memória e Identidade Social. In *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212

_____, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luta e senso comum In *Usos e abusos da história oral*. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado (orgs.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.103-130

QUADRAT, Samantha Viz A emergência do tema dos direitos humanos na América Latina In *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Carlos Fico, Maria Paula Araujo e Samantha Viz Quadrat (orgs.)Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008 p.361-394

RABOTNIKOFF, Nora. Memoria y política a treinta años del golpe. *Argentina, 1976: Estudios em torno al golpe de Estado*. Clara E. Lida, Horácio Crespo, Pablo Yankelevich. México, D.F: El Colegio Del Mexico, Centro de Estudios Históricos, 2007, p.259-284

REMÓND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, S.V. *A construção social dos regimes autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX - Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,2010

ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2006

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002.

ROSSI, Paolo. O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora UNESP, 2010

ROUQUIÉ, Alain. *O Estado Militar na América Latina*. São Paulo. Ed. Alfa Ômega

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era In *Usos e abusos da história oral*. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado (orgs.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.93-102

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

SARLO, Beatriz. O tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura – Rio de Janeiro: José Olympo, 2005

_____, Beatriz. *O tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. In: A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987

SAUSSURE, F. Curso de Linguística Geral. Trad. De Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SEIXAS, Jacy Alves de. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. *Razão e paixão na política*. Jacy A. Seixas, Maria Stella Bresciani, Marion Brepohl (orgs.) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002

STAM, R. *Introdução a Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003 (Coleção Campo Imagético).

THIESEN, Icléia. *Memória Institucional*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013

THIESEN, Icléia, RODRIGUES Georgete Medleg, FROTA, Maria Guiomar da Cunha, ALMEIDA, Priscila Cabral. Ciência da Informação, História e Política. *Pesq. Bras. em Ci. da Inf. e Bib.*, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 360-378, 2017.

TODOROV, Tzvetan Los abusos de la memoria. Buenos Aires: Paidós, 2000

TRAVERSO, Enzo. *O Passado: Modos de Usar. História, memória e política*. Lisboa: UNIPOP, 2012

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social* – São Paulo: Summus, 1997

VIANA, Francisco. *Argentina - civilização e barbárie: a história argentina vista da Casa Rosada*. São Paulo: Atual, 1990 (Série História Viva)

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Campinas, SP: Papirus, 1988

VILLAÇA, Mariana Martins. *Política cultural do governo cubano e o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos)*. Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC. Belo Horizonte - 2000 ISBN 85-903587-1-2

_____, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010

VILLARROEL, Luz Mónica. *O país dos cineastas: cinema e identidade chilena da década de 1990- 2000*. Maio de 2003, 168 páginas. Dissertação (Mestrado) – UFRGS. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2055/000363358.pdf?sequence=1>

WASSERMAN, Claudia. "Raízes do pensamento autoritário da América Latina" In *Autoritarismo e cultura política*. Luciano Aronne de Abreu e Rodrigo Patto sá Motta (orgs.) Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013, p.179-208

WILSON, Edmund. *Rumo a estação Finlândia: escritores e atores na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008

ZAWADZKI, Paul. "O ressentimento e a igualdade: contribuição para uma antropologia filosófica da democracia" In *Memória e (Res)Sentimento – Indagações sobre uma questão sensível*. Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p.367-397

Publicações on line

ESPINOSA, Julio Garcia. *Por um Cine Imperfecto*. Disponível em http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf. Acessado em: 27/12/2016

GETTINO, Octávio, SOLANAS, Fernando E. *Hacie un Tercer Cine - Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>. Acessado em: 27/12/2016

ROCHA, Glauber. *Uma estética da Fome*. Disponível em <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2006/11/esteticafome.pdf>. Acessado em: 27/12/2016

Referências Filmográficas

La frontera. Direção. Ricardo Larrain, Chile, 1991 DVD (115min), Colorido, Espanhol

No. Direção: Pablo Larraín, Chile, 2012, DVD (118min), Colorido, Espanhol

Segredo dos seus olhos, O. Direção: Juan José Campanella, Argentina, 2009 DVD (129min), Colorido, Espanhol

Tangos: O exílio de Gardel. Direção de Fernando Solanas. Argentina, 1985. DVD (121 min.) Colorido, Espanhol.

