

CINEMA, DITADURA E MEMÓRIA: QUESTÕES PARA UMA ANTROPOLOGIA DO CINEMA NARRATIVO¹

Maria Luiza Rodrigues Souza²

Resumo:

Este texto trata de filmes sobre as experiências ditatoriais no Brasil e na Argentina e as opções interpretativas encontradas para trabalhar a narrativa fílmica sobre o passado. O trato do cinema pela antropologia requer uma atitude in(ter)disciplinar que abale a noção de contexto exigindo, assim, um enfoque que considere a questão dialógica na enunciação da narrativa cinematográfica. Tanto a etnografia quanto a cinematografia requerem um processo de viagem e retorno, de imersão em uma alteridade. Nesse sentido, discuto *Quase dois irmãos* (Brasil) e *Garage Olimpo* (Argentina). São filmes que permitiram pensar a questão de como os cinemas brasileiro e argentino contribuem para a disseminação de narrativas imbricadas no fazer histórico e político que reescrevem e rearticulam dinamicamente as narrativas da nação, enquanto socialidade.

Palavras-chave: filmes-arquivo, nação, memória.

Notas sobre a leitura cinematográfica da ditadura

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

Nas etapas pós-ditatoriais, as ficções cinematográficas são uma das formas de produção de novos sentidos em face da experiência passada; cada cinematografia, a seu modo, oferece termos em que as socialidades das nações são reconstruídas por intermédio da leitura que o cinema faz daquele passado. Entre as diferentes ordens de coexistência que interagem e constituem essas socialidades, quais questões e aspectos relativos às ditaduras são levados para as telas?

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

² Professora da área de antropologia da UFG; doutora em Estudos comparados sobre as Américas CEPPC, UnB.

São várias as instâncias que permeiam a relação proposta entre cinema e ditadura. Uma delas diz respeito à construção, pelos filmes, dos tipos de experiências que as telas dizem captar do passado. Outro eixo é o da elaboração das tramas e, na forma como são filmadas, como seus temas e protagonistas são concebidos, como certas representatividades sociais estão presentes no material fílmico, reinscritas e recicladas. As possibilidades de leitura são múltiplas, impondo-se considerar a que diz respeito à imaginação (aqui entendida não como quimera ou conjectura enganosa, mas como construção que permite viver e ver o mundo) da nação como espaço retalhado, não naturalmente coeso, que se refaz nas telas e a partir delas ao tratar de rupturas, rearranjos e articulações que as ditaduras ocasionaram.

A questão da imaginação se refere à de horizontes imaginativos, abordada por Crapanzano (2004), em que, por intermédio da diferença cultural, como instância propiciadora de sentidos para a experiência humana, articulam-se possibilidades e impossibilidades, fechamentos e aberturas. A imaginação produz o possível e o impossível, produz e limita modos de a experiência fazer sentido. Os horizontes imaginativos, como uma categoria de análise histórica, intercultural e psíquica, relacionam a experiência traumática das ditaduras e suas interpretações.

Interpretações de eventos do passado ditatorial, ao serem construídas sonora e visualmente, permitem pensar sobre os vínculos entre o cinema e outras narrativas em que a imaginação articulada à memória opera como instância onde se torna legível a herança dos períodos ditatoriais no Brasil e na Argentina. A memória é uma construção tensa, operada no presente e que articula diferentes encadeamentos e possibilidades de falar sobre o que se passou. Os filmes sobre as experiências ditatoriais constituem uma interessante forma de acesso aos conflitos da memória e às modalidades que cada socialidade elege, sempre de forma conflituosa, para tratar o passado.

Possibilidades de análise antropológica do cinema

O cinema pode ser trabalhado como objeto de estudo antropológico de pelo menos três maneiras diferentes que permitem se combinar. Em primeiro lugar, é possível realizar abordagens sobre os grupos envolvidos em produções fílmicas como os diretores, produtores, técnicos, atores etc. Em segundo lugar, pode-se tratar das questões que envolvem a recepção fílmica. O foco reside não no filme em si, mas em sua ressignificação a partir de posições de sujeito determinadas, que delimitam formas diferenciadas de apropriação dos símbolos e da cultura. Em terceiro lugar, é possível realizar um estudo do cinema, uma antropologia da narrativa e da representação fílmicas. Trata-se de analisar a narrativa como fonte de dados sobre a cultura. A análise do filme tem como horizonte, aqui, pensá-lo como projeções sobre

o espaço coletivo de onde surge³. A pesquisa que originou este texto⁴ filia-se mais a esta última acepção: os filmes como forma de acesso às questões que envolvem o trabalho da memória ditatorial no espaço heterogêneo das nações.

A abordagem etnográfica da narrativa fílmica deve voltar-se para a relação entre o filme e a multiplicidade de instâncias envolvidas. Um filme está relacionado com uma série ampla de outros filmes; a história que conta se insere em um espectro complexo de outras histórias advindas de variadas fontes. Além do mais, há uma conexão de influências entre cinema, TV, Internet, propaganda. A relação entre filme e literatura é outra esfera que mostra as múltiplas conexões do fazer fílmico com a palavra escrita quando se pensa, por exemplo, nos roteiros.

As noções de dialogismo e plurilingüismo que Bakhtin (2002) desenvolveu para tratar da estilística dos romances podem ser aplicadas ao estudo do cinema e também à cultura entendida como uma série de enunciados em constante interação. Para o autor, o romance é “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” (BAKHTIN, 2002, p. 74), uma vez que trabalha em seu interior com a diversidade das falas e dos discursos existentes.

O cinema narrativo-comercial é plurilíngüe ao articular as instâncias, os níveis e os tipos de uma língua; é um meio artístico que trabalha com a diversidade de imagens dispostas e propostas por outros meios massivos e artísticos e com a multiplicidade sonora e musical existente: dialoga com o conjunto das práticas discursivas da cultura.

Neste trabalho, chamo a atenção para as articulações dialógicas, para a condição socialmente constituída das narrativas fílmicas sobre o passado ditatorial com outras narrativas em que a nação é horizonte ou mesmo foco principal.

Os filmes que abordam histórias da ditadura manejam a violência e a crueldade que o passado evoca. Com relação à crueldade, a impossibilidade de descrevê-la e abarcá-la inteiramente constitui um ponto importante nos filmes sobre a ditadura que tentam exprimir artisticamente eventos de ordem extrema: torturas, seqüestros, desaparecimentos, guerra. Na expressão cruel de eventos extremos já está presente, também, a opção mais ou menos declarada de trabalhar o encadeamento cênico de modo a explicitar a violência daqueles eventos ou, então, como acontece em algumas obras, de referir-se a eles por meio de artifícios indiretos.

³ Esta discussão é trabalhada em Ribeiro (2006). Aproveito a ocasião para agradecer ao autor pela leitura e sugestões feitas ao texto desta comunicação.

⁴ Trata-se da pesquisa desenvolvida durante o doutorado que investigou comparativamente os cinemas do Brasil e da Argentina que tratam dos períodos ditatoriais nesses países (Souza, 2007)

Apresento a seguir uma síntese das análises de dois filmes, um brasileiro e outro argentino. As diferentes opções fílmicas aludem a distintas maneiras de se rememorar e abordar o passado: uma, a brasileira, é mais esquiva e termina por tratar de outros temas importantes nos encadeamentos sociais da nação; no caso argentino, a narrativa preocupa-se mais em dissecar o trauma, em reconstruir mais detidamente a experiência violenta.

No filme *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, Brasil, 2005) a abordagem da ditadura é subsumida no desenvolvimento da trama; predomina na narrativa a problemática da relação entre classes antagônicas ao longo do tempo e no espaço. No Brasil, a questão da classe social vem complexificada por questões que envolvem concepções de raça.

Garage Olimpo (Marco Bechis, Argentina, 1999), por sua vez, leva ao extremo a ênfase em uma reconstrução ou elaboração cênica da prática do terror de Estado: foi concebido e elaborado com base nos testemunhos dos sobreviventes dos centros clandestinos de detenção (CCDs), buscando reconstruir a vivência de presos e de trabalhadores da repressão organizada. Trabalha diretamente com a (im)possibilidade de refazer ou de representar acontecimentos-limite, como os do *sistema concentracionário* instalado por todo o território argentino, durante a ditadura de 1976-1983.

Quase dois irmãos: incomunicabilidade e dualismo

No Brasil, tem sido constante a reelaboração fílmica da expressão dualista da sociedade brasileira, que se mostra por intermédio da realização de filmes que tomam ora a favela, ora a cidade abastada como locais privilegiados dos eixos narrativos, ou o mundo urbano em contraponto com o mundo rural, ou a pobreza em contraste com a riqueza. É a essa expressão que o filme *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) se filia. Não por acaso, os dois personagens principais pertencem a segmentos diversos tanto em termos de classe social quanto em termos de raça: aquele que representa a classe abastada é branco, enquanto o que tem origem na favela, na pobreza, é negro.

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

Em *Quase dois irmãos*, conta-se uma história que cobre as relações de dois amigos durante o período que vai da década de 1950 até o ano de 2004. Por intermédio dessas

relações, o filme traça um comentário sobre o Brasil visto a partir de experiências que têm o Rio de Janeiro como pano de fundo. Uma parte do comentário se desenrola por meio de uma ancoragem ao período ditatorial.

As vidas dos personagens, Jorge, negro e morador de favela, filho da empregada da família do outro, de nome Miguel, branco e de classe média, transcorrem entrelaçadas com as mudanças culturais e políticas operadas através dos anos. Dois são os elos da passagem do tempo: a mãe de Miguel e a música.

Miguel se envolve na luta contra a ditadura nos anos 60 e 70 e, posteriormente, no presente narrativo do filme, que se dá no ano de 2004, engaja-se na política profissional como membro do Congresso Nacional. Jorge é preso por furto na década de 1970 e no presente narrativo do filme é líder do tráfico de drogas. As transformações na vida de Miguel e Jorge aludem às transformações do país, implicam o aprofundamento da tragédia brasileira calcada na crescente desigualdade e incomunicabilidade entre ricos (em sua maioria, brancos) e pobres (quase sempre negros).

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

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

Em *Quase dois irmãos*, a diretora, Lúcia Murat aliou-se a Paulo Lins, o escritor de *Cidade de Deus* (LINS, 1997), para dar forma ao roteiro. Juntos, promoveram uma aliança intertextual entre o livro e o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e a trama de *Quase dois irmãos*. No roteiro de Murat e Lins, a passagem do tempo não é linear, antes surge como recurso explicativo a respeito do passado dos dois homens que se reencontram no presente do que se está contando. Interessa comentar que a elaboração do roteiro foi possível por serem ambos dois sobreviventes de diferentes experiências traumáticas e violentas, que se reportam às configurações da sociedade brasileira: o autoritarismo ditatorial e a miséria da população brasileira. Apartadas em boa parte de suas vidas, essas

pessoas viveram a expressão dual da sociedade brasileira: Paulo Lins cresceu na favela Cidade de Deus e Lúcia Murat, nas áreas abastadas do Rio de Janeiro.

O encadeamento do filme, mostrando o transcorrer do tempo nas vidas dos personagens e na vida da nação, é feito de tal forma que passa a idéia de que o fosso, a separação entre classes sociais, só se aprofundou com o passar do tempo; costurado por um vaivém entre passado e presente, que remete à lida da memória pessoal, subjetiva, sempre relacionada com os eventos coletivos, os eventos da socialidade, o transcurso do que é narrado sugere alguns problemas. O principal deles é o peso crescente dos problemas sociais, os quais são, no filme, também problemas da nação, mostrados por todo o transcorrer da vida de Miguel e Jorge.

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

Embora o filme fale também da ditadura, a questão dual, o impasse gerado pela separação entre classes, cresce mais e mais à medida que avança a narrativa. Ao contar aspectos do período ditatorial por meio da convivência na prisão dos personagens durante os anos 70, o filme desenvolve um discurso que tende para a naturalização do impasse social, dada a força com que a separação entre os grupos representados em Miguel e Jorge é enfatizada. O diálogo que os dois homens travam no presente narrativo do filme, sempre cortado pelas imagens do passado, pelos acontecimentos que cercam a filha de Miguel e os negócios coordenados da prisão por Jorge, sintetiza a marca do precipício que existe entre um e outro, unidos apenas por contingências outras que não suas afinidades pessoais. Paradoxalmente, o que os une é uma história que os aparta.

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

Parte do filme, para evidenciar o aparecimento dos grupos organizados ligados às ações ditas criminosas nos morros e favelas cariocas, passa-se na década de 1970, durante a ditadura, quando Miguel encontra-se detido como preso político e reencontra Jorge na mesma

prisão, só que respondendo por crimes comuns. A menção ao período ditatorial fica subsumida pelas crescentes tensões que se estabelecem entre os presos políticos e os presos comuns. As questões sobre como e porque os presos políticos estão no presídio e suas atuações ficam subentendidas pelas cenas que evidenciam seu contato com o exterior, realizado por intermédio de jovens mulheres, namoradas, amigas e/ou companheiras de militância política. A própria diretora do filme, em depoimento que consta dos extras da produção, informa que depois de sua saída da prisão, durante a ditadura, teve a oportunidade de conviver com colegas militantes presos pela Lei de Segurança Nacional.

Além do mais, o comportamento mostrado pelo grupo a que Miguel pertence é típico da organização militar dos grupos armados que atuaram nas ações de guerrilha urbana brasileira durante aquele período. Falam em “coletivo”, explicitam aos recém-chegados as regras e os comportamentos esperados e proibidos, em suma, são organizados e, presume-se, ligados aos que ainda combatem a ditadura do lado de fora das prisões.

Além dessas características, o roteiro do filme permite discutir outros temas, como o da transposição para o cinema de vivências de eventos cruéis. A violência da prisão fica diminuída diante da vida “naturalmente” ligada a ordenamentos violentos dos jovens que vivem nas favelas.

Os filmes de Lúcia Murat constituem saídas que a diretora encontrou para dar prosseguimento à sua vida depois de haver sido inserida em uma ocorrência extrema. Suas obras carregam modos de testemunhar, formas de contar, de continuar elaborando o que parece sempre fugir, escapar: militarização da política pela participação na luta armada; violência por intermédio de prisão e tortura. Esses são eventos que constituem uma trama também de narrativas pelas quais vai sendo configurada a representação da nação brasileira. Assim, a experiência da ditadura permanece um modo de conceber o país, faz parte de suas configurações imaginativas.

Ao contar a história de Miguel e Jorge entrelaçada com a do Rio de Janeiro, que é, nesse caso, em boa parte, uma história que pode ser também entendida como a da nação, o filme desenvolve uma trama em que certos personagens funcionam como elo entre as mudanças no tempo. O principal deles é a mãe de Miguel. Alegoricamente, pode ser percebida como a pátria-mãe, a nação como espaço materno que se rompe pela incursão da ordem repressivo-militar. Sua mãe é construída como pessoa sempre amargurada, sempre tensa pela frequência com que o filho, criança ainda, participa, junto com o pai, de rodas de samba no morro. Depois, já durante a juventude de Miguel, quando este cai preso e é

conduzido ao presídio da Ilha Grande⁵, amplia-se seu desconcerto e suas preocupações parecem não encontrar saída.

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

Cinema e terror: *Garage Olimpo*

O filme conta a história de María, sua prisão e seqüestro para um centro clandestino de detenção. María é uma jovem de 18 anos que trabalha como alfabetizadora na periferia de Buenos Aires, em uma das áreas de extrema pobreza, numa *vila miséria*. Uma *vila miséria* é análoga às favelas brasileiras devido às precárias condições de vida, pobreza e falta de atendimento das necessidades básicas de suas populações. María reside com a mãe, Diana, em uma grande casa, cujos quartos são alugados para complementar a renda familiar. Um dos inquilinos, Félix, demonstra manter grande interesse pela jovem, a qual, no entanto, não corresponde às investidas do rapaz. O filme relata a prisão de María e seu envolvimento no cárcere com Félix. Através dessa história, o filme *Garage Olimpo*, que é o nome de um dos CCDs⁶ que funcionaram durante a ditadura, conta minuciosamente aspectos da vida cotidiana no interior de um desses campos de prisioneiros. O diretor do filme, Marco Bechis, é um ex-presos e o roteiro foi elaborado a partir dessa sua experiência e dos testemunhos dos sobreviventes.

Enquanto a rotina das cidades se mantinha, no interior dos CCDs outra modalidade de rotina era construída com precisão, e é desta que *Garage Olimpo* se ocupa na maior parte do tempo. Nas cenas aéreas de Buenos Aires, o foco da câmera recai na abertura de um bueiro que exala o som de um rádio em alto volume, usado para encobrir os gritos e gemidos de torturados/as. Pessoas andam diante da fachada do prédio no qual funciona El Olimpo, como

⁵ Outro importante sentido do presídio da Ilha Grande no imaginário histórico e político brasileiro remonta à experiência de Graciliano Ramos, para lá enviado durante outra ditadura, a de Getúlio Vargas, cuja vivência naquela prisão resultou no clássico *Memórias do cárcere* (RAMOS, 1953).

⁶ Existiram cerca de 340 CCDs espalhados por toda a Argentina entre 1976 e 1983, os quais eram montados e desmontados a todo o tempo, segundo as necessidades da tarefa de reorganização nacional empreendida pela repressão. Além do CCD denominado *Garage Olimpo*, alguns ficaram muito conhecidos, tais como: Campo de Mayo, Escuela Mecânica de la Armada, La Perla, El Atlético, El Olimpo, entre outros.

se lá nada houvesse de estranho, de excepcional, indicando a convivência silenciada com a prática do terror, indicando uma cidade, um país omissos, embora participante dos processos repressores, o que provoca uma reação nos/as espectadores/as associada à culpa e a um sentimento de inação.

O diretor pretendeu testemunhar a esse respeito ao realizar o filme. Como sobrevivente, Bechis recoloca em sua experiência a questão inexplicável de estar vivo no lugar de um outro, como se refere Levi (2004) à sua própria condição de sobrevivente dos campos de extermínio nazistas. Ao pretender realizar um filme que testemunhasse sobre o horror, Bechis insere sua obra em uma lacuna entre o que viveu e a sua sobrevivência. Como obra que parte do testemunho do vivido, do presenciado, coloca em evidência as possibilidades de reconstrução dos eventos ásperos e violentos. Esta obra insere-se na problemática do testemunho do trauma em que, como discute Penna (2006, p. 48), “[a] verdade do que aconteceu não está na reconstituição histórica dos fatos, mas na relação intervalar que une e separa o sobrevivente do que ele viveu”. Em entrevistas, Marco Bechis disse ter pretendido retomar um tema difícil para a memória argentina. O personagem principal foi baseado nas suas lembranças de quando esteve preso. Além do mais, como informou, tentou prestar alguma homenagem às pessoas que viu no cativeiro e que nunca mais foram encontradas.

Depois da prisão, tem início o martírio de María nas sessões de tortura, na sala denominada *quirofano*⁷, a que é levada com impressionante organização na prisão clandestina. O comportamento dos policiais encarregados dos/as presos/as seqüestrados/as, o cuidado na divisão de tarefas e a racionalidade no funcionamento da prisão clandestina (no filme e nas mais de 300 outras espalhadas pela Argentina) remetem à discussão que Arendt (2003) desenvolveu, a propósito do julgamento de Eichmann, sobre a banalidade do mal. Essa é possibilitada pela incapacidade de pensar e de julgar as ações e as relações entre os seres humanos. Sob a ação extrema do terror ditatorial, procedia-se à suspensão e à negação de toda a humanidade daqueles/as que o Estado considerava suspeitos/as ou inimigos/as. Em adição a isso, a racionalidade das tarefas, a organização dos CCDs e a cotidianidade da tortura e do suplício, como etapas de um tipo de trabalho que parece comum e trivial para os torturadores, indicam que há um código moral regendo o mundo interior desses lugares. No entanto, é um código que mostra tamanha diferença em relação àquele empregado fora dos CCDs, que conduz ao paradoxo de só ser possível acessá-lo de dentro da experiência, o que reforça a

⁷ A palavra *quirofano*, apelido dado pelos encarregados dos CCDs às salas de tortura, significa “sala de cirurgia”. Trata-se de uma nomeação que revela a relação ideológica, no contexto das ditaduras entre extração cirúrgica e tortura, procedimento médico e reorganização nacional.

impossibilidade do testemunho completo, pois este só poderia ser dado por quem não pode mais falar, como alude Levi (2004).

No filme, quando os/as seqüestrados/as chegam ao CCD, passam pela sala de triagem, que fica no térreo da construção na qual são despojados/as de seus objetos pessoais, recebem um número, perdem o nome pessoal e são, assim, coisificados/as. No piso inferior, no subsolo, estão as celas, a sala de descanso dos torturadores/trabalhadores com uma mesa de pingue-pongue, o quarto em que são colocadas as crianças, filhos/as dos/as presos/as e as salas de tortura. Essa descrição do ambiente – e muitas outras situações que o filme trabalha – coincide com as fornecidas em *Nunca más* (1984) pelos testemunhos de presos que escaparam do desaparecimento, com as informações de Calveiro (2005), quando discute a política de desaparecimento de pessoas na Argentina, e também de Di Tella (1999), que conta a respeito da vida privada e cotidiana em um CCD. As escolhas técnicas no filme *Garage Olimpo* (montagem dos cenários, iluminação, disposição dos personagens) estão intertextualmente trabalhando com o que se lê nos depoimentos dos/as sobreviventes, daqueles/as que estiveram lá e, por alguma razão, voltaram e puderam optar por falar em nome dos/as que sucumbiram, em nome dos/as que seriam as “autênticas testemunhas”, como define Levi (2004, p. 72), mas que foram calados/as. Ao reunir em sua trama aspectos oriundos dos testemunhos, o filme participa das tentativas de dar sentido ao vazio deixado pelos/as milhares de desaparecidos/as, cujas famílias são impedidas de completar seu luto em decorrência da ausência dos corpos.

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

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

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

Em *Garage Olimpo*, há uma recorrência ao cruzar os sons do cárcere com os da cidade por meio de planos aéreos nas ruas e autopistas de Buenos Aires. O efeito é condizente com a estética de choque, à qual, a meu ver, o filme se alia, conduzindo-nos por distintos sons para uma percepção de que a cidade contém e dissimula o cárcere.

Três sons são operantes na diegese deste filme: o das batidas no jogo de pingue-pongue, o do correr dos carros e dos ruídos da cidade e o do rádio. O primeiro é resultado dos momentos de lazer dos torturadores entre uma tarefa e outra e é, também, percebido pelos presos como uma ligação com o mundo exterior: indicava pausas nas torturas e mudanças de turno. Os sons da cidade nos chegam de duas formas: nas cenas que destacam imagens aéreas de Buenos Aires e nas que mostram a calçada, o meio-fio diante do prédio da Garage Olimpo. Nas primeiras, há tomadas amplas, que partem do porão do prédio e crescem por sobre as ruas e autopistas movimentadas; nas outras, somos conduzidos para perto do chão, para a proximidade com o sinistro do CCD. No vai e vem desses ruídos, uma cidade e um país incapazes de notar, de ouvir e perceber o que se passa em suas ruas. Em uma cultura de terror, o alheamento, imposto pelo medo, é condição do cotidiano que requisita a meia-voz, os sussurros. O rádio, por sua vez, colocado próximo da porta da sala de torturas, só é ligado quando uma sessão de tortura tem início: no volume máximo, de modo a abafar os gritos e gemidos atrás da porta, cumpre, também, a função de distrair o torturador/trabalhador enquanto este executa suas tarefas cotidianas.

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

Os sons emitidos pelo rádio também permitiam, de modo perverso, que os/as detentos/as tivessem “notícias” do que se passava fora de suas celas, mesmo que fossem informações sobre o início da tortura de outro/a companheiro/a. Pelos depoimentos de

sobreviventes, verifica-se que a chave sonora dos campos lhes permitiu perceber a rotina daqueles locais, a chegada de novos/as presos/as, a extenuação dos/as torturados/as, a mudança de turnos dos torturadores. Esses sons permitiram reconstruir, nos depoimentos dos/as sobreviventes, aqueles espaços da não-palavra. “*El sonido es el elemento autobiográfico*” explica Bechis (1999), em entrevista, o som como memória grafada: “*el mundo del film era una columna sonora que yo tenia tatuada en mi cérebro*”.

O filme trabalha com contrastes: de sons e de iluminação, de fora e de dentro, de cima e de baixo. O que escutamos quando a câmera recobre as ruas, a cidade vista de tomadas aéreas, a casa de María, a casa do chefe de polícia, é pleno de ruídos intensos, às vezes até caóticos, quase ensurdecedores; já os sons no interior do campo têm outro compasso, mais detido, mais tenso, são quase abafados. A luz é sempre forte nas tomadas exteriores, tudo brilha, é carregado de cores, enquanto nos ambientes de El Olimpo só há a penumbra, apenas a iluminação de uma única lâmpada. Dois mundos em convivência e em contraste pela luz e pelo som: “*para mi lo de abajo era la realidad y lo de arriba era la ficción*”, explica Bechis (1999). Essa divisão, esse fracionamento entre dentro do campo e fora dele, na cidade, no país, alude a uma intensidade de realidade na excepcionalidade⁸ (que é a regra) dos CCDs, difícil de abarcar com as palavras habituais.

A partir do momento em que Félix descobre María no cárcere, uma relação começa a se estabelecer entre torturador e prisioneira. Félix toma para si a responsabilidade de executar as tarefas na sala de tortura, diminui a voltagem da máquina de choques, *la picana*⁹, em uma tentativa de amenizar o suplício de María. Uma relação tensa, coberta de incertezas por parte da prisioneira, vai tomando corpo e culmina com um convite inóspito, cruel. Félix pede a María que se vista, pinte o rosto e saia com ele a passear pelas ruas da cidade. Enquanto María e Félix passeiam pela cidade e passam algumas horas em um pequeno hotel, outra história se desenrola. A amiga da filha de Tigre, o chefe da Garage Olimpo, consegue colocar uma bomba sob a cama deste homem e, quando ele se deita para um descanso, depois de mais um dia de trabalho, o dispositivo é detonado. Nenhum alívio advém disso, pois não se trata de um recurso maniqueísta com o perverso sendo punido. Este atentado sela o destino de María e dos outros prisioneiros, os quais são, então, trasladados, todos.

A abertura do filme e seu encerramento realizam-se por imagens que têm a água presente. Se, no início, as águas incluíam a cidade de Buenos Aires ao fundo, no final do filme vemos um avião Hércules – como os utilizados nos vôos da morte – sobrevoando o que

⁸ Lembro que exceção vem de *ex-capere*, ou seja, capturado fora.

⁹ Vara comprida com um prego na ponta, usada para conduzir e ferocar os bois de tração.

pode ser o mar ou o Rio da Prata. Antes dos créditos finais, a cena final apresenta a superfície revolta da água e, posteriormente, no início da apresentação dos créditos, aparecem na tela as frases:

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

Miles de ciudadanos fueron arrojados vivos al mar.

Os filmes como arquivos especiais

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

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

Como ressalta Derrida (2001, p. 88), “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro”. É essa condição de um tipo especial de produção vinculada com o passado, com a memória, e de abrir-se para o futuro que tomo como elo em tensão que une as narrativas fílmicas sobre o presente e aquelas que tomam o passado ditatorial. O filme brasileiro paradigmático desta continuidade, destes restos deixados

de um período da vida nacional a outro, é *Quase dois irmãos*. Há uma sobredeterminação de classe e raça que percorre todo o filme, como que impedindo que as diferenças entre estes mundos pudessem, em confronto, em contato, gerar outra forma de convivência. Violência e crueldade atravessam a história.

No filme brasileiro, encontramos em arquivo, uma discussão importante para se pensar a nação: o isolamento político de propostas de mudança é mediado pela separação opressiva entre “nós” e os “outros”. Separação esta que percorre a história das relações entre elites e outros setores. No Brasil, a desigualdade envolvida e concebida por questões e representações de classe e raça é abarcadora das injunções políticas. O fosso entre as elites brancas e abastadas e os outros subalternizados (negros, pobres e miseráveis) percorre nossas lutas políticas no passado como nos mostra *Quase dois irmãos*.

Garage Olimpo trabalha a experiência radical da cultura de terror implantada na ditadura. Sua atenção testemunhal, com preocupações realistas constitui um comentário fílmico acerca das dificuldades de se trabalhar o horror, de se representar a violência. Como comentário, o filme é, também, um material arquivado de uma das mais cruéis modalidades repressivas, a dos CCDs. Este filme, construído num diálogo constante com outras narrativas sobre a violência de Estado na ditadura, constitui um arquivo em imagens e sons sobre a cultura de terror da ditadura.

O olhar que o cineasta movimenta e formata aponta para a construção e a reconstrução incessante de espaços, canteiros de obras contínuos, trânsito de pessoas de diferentes origens, que falam diferentes idiomas, as incertezas da vida, do trabalho, das relações, o longe e o perto; para a elaboração de imagens do passado ditatorial, para pontos que dizem respeito às possibilidades de a arte cinematográfica tratar experiências diversas nos espaços e temporalidades nacionais. Enfim, o olhar que o cinema constrói alude ao “mosaico” de discursos, vivências, histórias e recordações que constituem a nação. Aproprio-me da discussão de Bhabha (1994) acerca das experiências contemporâneas em diversos espaços nacionais; trata-se mais de reter a idéia de um mosaico – cujas discontinuidades são irreduzíveis, não havendo uma *big picture* unindo as pedras ou tijolos que o compõem, a não ser através de dominação e silenciamento – do que de buscar uma perspectiva homogeneizante. Os filmes (re)elaboram a experiência ditatorial com dimensões recortadas de modo irregular. Como obras artísticas, esses filmes-arquivo compõem um mosaico em que as dimensões da memória são trabalhadas de forma cindida e heterogênea.

Bibliografia

- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, Annablume, 2002.
- BHABHA, Homi. Anxious nations, nervous states. In: COPJEC, Joan (Org.). **Supposing the subject**. London: Verso, 1994. p. 201-217.
- BECHIS, Marco. Entrevista a Marco Bechis, director de Garage Olimpo. **OTROCAMPO revista web**, sept. 1999. Entrevista concedida a Bárbara Gallotto. Disponível em: <<http://www.garageolimpio.it/new-go/stampago/prensaotrent.html>>. Acesso em: 19 nov. 2006.
- CALVEIRO, Pilar. **Política y/o violência**. Una aproximación a la guerrilla de los años 70. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- CRAPANZANO, Vincent. **Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology**. Chicago: University of Chicago, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DI TELLA, Andrés. La vida privada en los campos de concentración. In: DEVOTO, Fernando; MADERO, Marta (Org.). **Historia de la vida privada en la Argentina**. Buenos Aires: Taurus, 1999. Tomo III.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NUNCA más – Informe Conadep. sept. 1984. Disponível em: <<http://www.nuncamas.org/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2007.
- PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983**. Brasília: Editora da UnB, 2004.
- PENNA, João Camilo. Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. **Da economia política do nome de África: ensaio sobre alteridade e subjetivação nas narrativas fílmicas de Tarzn**. Projeto de pesquisa. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura e testemunho na era das catástrofes**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003. p. 1-44.
- SENA, Custódia Selma. **Interpretações dualistas do Brasil**. Goiânia: UFG, 2003.

SOUZA, Maria Luiza R. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados sobre as Américas/CEPPAC- UnB. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

VASSALLO, Marta. Primer film sobre los campos argentinos de concentración. Familiarmente atroz. **Le Monde diplomatique**, n. 4, oct. 1999. (Edición Cono Sur).

Filmes

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meireles e Kátia Lund. Produção: Andréa Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. Brasil, 2002. DVD (130 min).

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

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