

## Cinema e testemunhos: a história em três filmes sul-americanos

Ana Maria Veiga

Doutoranda em História

UFSC – CFH - Campus da Trindade

[amveiga@yahoo.com.br](mailto:amveiga@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Este artigo pretende refletir sobre as relações entre cinema e história a partir de três filmes, realizados por diretoras do Chile, da Argentina e do Brasil, que tiveram envolvimento direto com os traumas e as lutas contra as ditaduras militares em seus países. Problematizando o trabalho com testemunhos orais como parte central de seus roteiros, buscaremos situar a maneira como estas cineastas rastrearam fragmentos e privilegiaram subjetividades, por meio da produção documental, e perceber como a aceitação ou a ruptura com modelos tradicionais fílmicos constituíram suas narrativas. Além disso, considerando a arte – e inserido nela o cinema – como elemento singular de posicionamento político e como parte de um diálogo interdisciplinar, argumentaremos sobre a possibilidade de uma produção historiográfica no interior destas fontes ou a partir delas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema, História, Testemunhos

**ABSTRACT:** This article intends to reflect on the relations between cinema and history from the analysis of three movies by women film makers of Chile, Argentina and Brazil, that were directly involved with the traumas and the fight against military dictatorships in their countries. Questioning the work with oral testimonies as the central part of their scripts, we will situate the way how these film makers pursued fragments and privileged subjectivities inside their documental production, and we will try to realize how the acceptance or denial of traditional film patterns have constituted their narratives. Besides that, considering art – and inside it cinema – as a singular element of political positioning and as part of an interdisciplinary dialog, we will argue about the possibility of a historical production inside these sources or emerging from them.

**KEYWORDS:** Cinema, History, Testimonies

As relações entre cinema e história têm sido amplamente exploradas durante as últimas décadas, mas ainda se mostram distantes de uma possível exaustão. Assim como os acontecimentos fílmicos, que não encontram limites, são também os níveis de interpretação e interdisciplinaridade que eles nos oferecem. Para este estudo, trago como fonte três documentários. Em comum, a localização geopolítica no âmbito do Cone Sul – Chile, Argentina e Brasil – e a assinatura de três cineastas, mulheres, que de algum modo tiveram envolvimento direto com as ditaduras militares em seus países. Pretendo aqui, além de buscar aprofundar o cruzamento e os trânsitos entre cinema e história, discutir algumas formas de se fazer documentários, a implicação deste gênero com testemunhos orais e a possibilidade de uma produção historiográfica no interior destas fontes ou a partir delas.

Visto que a apenas recente representatividade das mulheres no campo do cinema já foi alvo de intensas discussões a partir dos anos 1970<sup>1</sup>, não é ingênua a opção por obras de três realizadoras como base para este trabalho, que observa atentamente as escolhas estéticas e políticas que elas fazem para a representação de mulheres em suas realizações fílmicas. A reivindicação do “cinema como prática social”<sup>2</sup> e de um engajamento de análise e produção historiográfica<sup>3</sup> tornam, no meu entendimento, essas fontes ainda mais interessantes. Então vamos a elas, partindo da mais recente.

### ***Calles Caminadas* – Chile, 2006, 78min.**

Verónica Qüense, cineasta de profissão, uniu-se a Eliana Largo para realizar o documentário chileno que conta a história do movimento feminista daquele país por meio dos depoimentos de mais de trinta mulheres que dele participaram e participam. Antropóloga de formação, Eliana Largo foi uma das figuras principais do teatro feminista chileno dos anos 1970-1980<sup>4</sup>, profundamente envolvido nas lutas contra o regime militar, instaurado a partir de 1973 (durou até 1983), sob o comando do general Augusto Pinochet. Grande parte das depoentes de *Calles Caminadas*, como elas mesmas atestam, lidaram com a oposição à ditadura, com os partidos de esquerda, armados ou não, prisões, torturas e com a clandestinidade. Portanto, é deste posicionamento político que parte o filme.

Quanto à opção estética, encontramos um documentário realizado em um tipo de formato padrão (se é que este é o termo adequado), com sonoras (depoimentos) filmadas em enquadramentos tradicionais, muitas vezes no chamado 3x4, com seus blocos entrecortados por imagens que datam cronologicamente os fatos revividos pela película: a Primeira Onda do feminismo, com as sufragistas; depois a importância do *Movimiento Pró-Emancipación de la Mujer Chilena* (MEMCH), criado nos anos 30; as organizações do pós-segunda guerra e dos anos 60; a esperança com o governo de Salvador Allende; até entrar mais fundo com a irrupção da Segunda Onda Feminista no contexto do regime militar chileno – período que toca diretamente as depoentes.

<sup>1</sup> Inauguradas com os artigos de Claire Johnston e Laura Mulvey, respectivamente: JOHNSTON, Claire [1973]. Women’s cinema as counter-cinema. In: \_\_\_\_\_ (org.), *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 22-33. MULVEY, Laura [1975]. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.

<sup>2</sup> TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

<sup>3</sup> NICHOLS, Bill. Film theory and the revolt against master narratives. In: GEDHILL, Christine and WILLIAMS, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000. p. 34-52.

<sup>4</sup> JACOMEL, Gabriel Felipe. Falar de si, falar de nós: performances e feminilidades alternativas no teatro sul-americano (1975-1984). In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe; VEIGA, Ana Maria (orgs.). *Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011. p. 299-323.

Inferimos a partir dessas escolhas a busca de uma “seriedade”, portanto de um lugar embaixo do guarda-chuva que se costuma chamar “verdade”. O filme então nos orienta por uma linha narrativa que leva a uma história coerente, bem montada e argumentada. Os temas e as reivindicações que emergem parecem dar conta do que chamo a ilusão do feminismo como movimento único, homogêneo<sup>5</sup>. Apesar das amplas frentes de atuação, as protagonistas do filme não parecem divergir, apenas foram posicionadas, editadas, em uma sequência coerente, que quase não deixa transparecer divergências e impasses.

A luta das mulheres, não apenas no Chile, mas no Cone Sul, mesclou-se à luta pela democracia política, pela igualdade social e também à busca de pessoas presas e desaparecidas. As relações com os grupos de esquerda também ficam expostas, tanto naquele país quanto no Brasil ou na Argentina. Muitos depoimentos de *Calles Caminadas* trazem à tona a questão da subordinação das mulheres nos grupos de esquerda, ou seja, denunciam a reprodução da hierarquia de gênero nessas organizações, que só flexibilizaram seu posicionamento depois da visibilidade alcançada pelo feminismo, que conseguiu emplacar algumas de suas reivindicações nas agendas de grupos políticos e também dos governos. Em 1975, atendendo a demandas dos movimentos de mulheres e feminista, a ONU – *Organização das Nações Unidas* – instituiu o Ano Internacional da Mulher e a Década da Mulher, começando a partir dele. Debates sobre a situação das mulheres e suas reivindicações foram realizados em diversos países do mundo ocidental.

Durante a ditadura chilena, as mulheres estavam inseridas politicamente desde os grupos cristãos – tendo como principal o *Centro de Estudios Cristianos* – até as organizações da esquerda armada como o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR)<sup>6</sup>. De dentro destes grupos, aos poucos foram se conscientizando de sua subordinação e da assimetria de gênero evidente nos cargos de comando e na divisão de trabalho. Até aí a história parece ser a mesma e poderia ter sido narrada, como foi, em depoimentos colhidos em qualquer país do Cone Sul<sup>7</sup>. Neste sentido o filme agrega um valor como prática social ainda mais ampla.

Para Graeme Turner, o cinema deve ser estudado como produto cultural e como prática social, onde lidamos com objetos e conceitos, mas também com o modo que são representados.

---

<sup>5</sup> Cf. VEIGA, Ana Maria. *Feminismos em rede? Uma história da circulação de discursos e informações entre São Paulo e Buenos Aires (1970-1985)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

<sup>6</sup> O Centro de Estudios Cristianos abrigou também a publicação feminista *Boletín del Círculo de Estudio de las Mujeres*, no começo dos anos 1980. Cf. MARQUES, Gabriela Miranda. *Mulheres, feminismos e igreja católica no Cone Sul: algumas relações (1970-1988)*. Dissertação (mestrado em história) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

<sup>7</sup> O Laboratório de Estudos de Gênero e História da UFSC conta com mais de 140 entrevistas de feministas argentinas, bolivianas, brasileiras, chilenas, paraguaias e uruguaias, colhidas a partir de 2005.

O autor complementa ainda que a narrativa é a forma de dar sentido ao mundo social e compartilhar esse sentido com os outros<sup>8</sup>.

Quando trabalhamos com filmes como fontes para a historiografia e buscamos constituir sua historicidade, é importante olharmos para eles como acontecimentos sociais produzidos. Não nos interessa pensar em verdades, mentiras ou realidade, mas refletir sobre o que teria ficado de fora dessa organização, suas falhas e silêncios. No caso da narrativa sobre o feminismo chileno, temos o rico exemplo de uma mulher que chamaremos aqui M.P., entrevistada em 2008 por Joana Maria Pedro em Santiago. Ela não está entre as depoentes de *Calles Caminadas* e relata o motivo disso: M.P. diz ter se negado a participar de um filme que queria contar a história (totalizante) do feminismo no Chile, como se tudo tivesse acontecido em harmonia, sem rupturas, representando quase que uma versão “oficial”. Ela não concorda com o feminismo acadêmico ou com aquele que aparece dentro das ONGs (e que também estão no filme por meio dos depoimentos); em realidade, pensa que nada disso pode ser chamado feminismo<sup>9</sup>. Ou seja, nos deparamos aqui com uma voz crítica ao filme e destoante de sua aparente homogeneização. Pergunto então qual teria sido o efeito de montagem e de recepção de um testemunho assim para *Calles Caminadas*. A narrativa perfeita seria quebrada e o/a espectador/a seria chamado a questionar boa parte do que foi dito, ou ao menos aceitar a possibilidade da existência de dissidências dentro desse feminismo reivindicado pelo documentário.

Outra opção para as diretoras teria sido informar que algumas pessoas foram procuradas, mas se negaram a participar. A informação que encontramos nos créditos finais é que outras mulheres também foram entrevistadas (e mostram seus nomes), mas não aparecem na montagem final da película. Questionamos quais teriam sido os motivos de tal corte. Será que, como M.P., elas traziam fragmentos e fraturas difíceis de serem juntadas ao todo? Em que seus depoimentos não teriam se enquadrado ou a que não teriam oferecido coerência? São perguntas que não podemos deixar de fazer, mesmo que não possamos chegar a suas respostas. Isso faz parte do trabalho quando nos deparamos com testemunhos: questionar os seus silêncios e esquecimentos<sup>10</sup>. Por que não aplicar esta mesma premissa ao discurso fílmico que explora esse tipo de material?

*Calles Caminadas*, mais do que um documentário sobre acontecimentos, é um filme sobre ideias, momentos políticos e opiniões. Só por isso já pode ser considerado rico nas reflexões que

---

<sup>8</sup> TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997. p. 49-73.

<sup>9</sup> Joana Maria Pedro conta essa história trocando o nome de M.P. por “Flora” na apresentação do livro PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe; VEIGA, Ana Maria (Orgs.). *Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*, p. 31-32.

<sup>10</sup> Sobre isso cf. RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ele propõe. Mas vamos agora olhar para outra película, desta vez argentina, que também se refere ao momento da (última) ditadura argentina, mas que o documenta de outra forma, rompendo com expectativas fílmicas, estéticas, mas se aproximando de um campo interessante da teoria do cinema e também da história.

***Los rubios* – Argentina, 2003, 93min.**

A cineasta Albertina Carri é filha de vítimas do regime militar argentino. Ana María Caruso e Roberto Carri foram presos em 1977 e “desapareceram”, provavelmente no mesmo ano, quando Albertina tinha 3 anos de idade. Restaram ela e suas duas irmãs, de 12 e 13 anos. É em torno desta história que gira o argumento de *Los rubios*, que traz como diferencial a “ficcionalização da experiência”, como diagnosticou o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* – INCAA –, o órgão do governo argentino que dá apoio a inúmeras produções fílmicas nacionais, mas que negou financiamento ao filme.

O roteiro é traçado com a busca de fragmentos de memória sobre o casal desaparecido; Albertina Carri o assume em primeira pessoa, chamando uma atriz que ela treina para fazer o seu papel, construir aos poucos sua identidade. A montagem do filme, com a câmera passando várias vezes pela atriz e depois se fixando nela conota a incorporação da personagem.

Aos poucos, com as visitas, entrevistas e escuta do material, a película vai mostrando as falhas e contradições das memórias das pessoas entrevistadas, jogando com depoimentos por vezes opostos. Além disso, a diretora fratura a ilusão de realidade que um documentário pode oferecer, mostrando como o filme é feito em cada etapa, colocando toda a sua equipe e as suas duas câmeras (uma de vídeo e outra de cinema) em cena. Desta maneira, acaba por corresponder, conscientemente ou não, a expectativas levantadas trinta anos antes, com a proposta de Claire Johnston da elaboração de um contra-cinema<sup>11</sup>, que rompesse com os moldes tradicionais das ficções preocupadas em forjar a realidade nas telas. Johnston falava de um cinema feminista, mas certamente não é o que podemos esperar de Carri, que usa o aparato cinematográfico para fazer sua própria crítica à sociedade, partindo de uma questão particular. A própria escassez de recursos faz com que a diretora coloque no trabalho as imagens de uma câmera de vídeo digital, cujas imagens depois são passadas para película.

Rompendo com os padrões narrativos e estéticos, *Los rubios* denuncia ao mesmo tempo os lapsos da memória e o mosaico que se pode formar com a contraposição de testemunhos sobre um mesmo evento e sobre as mesmas pessoas. A inserção de bonecos “playmobil” para

---

<sup>11</sup> JOHNSTON, Claire. Women’s cinema as counter-cinema. In: \_\_\_\_\_ (org.), *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 22-33.

reconstituir cenas de sua infância quebra com a dureza dos depoimentos, mas traz a dramaticidade da visão de uma criança sobre os acontecimentos. Carri leva consigo os traumas da perda violenta do pai e da mãe e da imaginação que remonta o tempo que eles passaram na prisão, sua tortura e depois morte. Além disso, já que os “playmobil” remetem diretamente ao recorte temporal do trauma – os três anos de idade da diretora do filme –, podemos inferir que foram os bonecos que se instalaram no vazio da ausência dos pais e foram trazidos para interpretá-la neste roteiro; os bonecos são a versão da pequena Albertina de toda aquela história.

Lançado em 2003, seu filme nos mostra a atemporalidade da discussão sobre o tema das ditaduras e suas consequências, e a pertinência de se trazer este debate para o campo da história do tempo presente, embora com a problematização da questão central neste tipo de representação: a subjetividade, dela e dos depoentes.

Seria mesmo ingênuo aceitar que os testemunhos são relatos de “verdades” e desconsiderar sua subjetividade, já que cada depoimento é, em si, uma interpretação, como percebemos claramente pelas contradições presentes em *Los rubios* e como nos alerta Alessandro Portelli, que vê na subjetividade uma contribuição cognitiva: “(...) recordar e contar já é interpretar. A subjetividade, o trabalho através do qual as pessoas constroem e atribuem o significado à própria experiência e à própria identidade, constitui por si mesmo o argumento, o fim mesmo do discurso”. Quem narra não pode dizer toda a verdade, mas “(...) apenas o que sabe, o que lembra ou acredita recordar haver visto. Sua autoridade narrativa deriva justamente do caráter restritivo do ponto de vista”. Um evento gera múltiplas visões e múltiplos relatos e interpretações, portanto a narração afasta-se da objetividade e aproxima-se da autorreflexão. As memórias delineiam possibilidades expressivas para um acontecimento e assim devem ser tomadas em sua utilização como documento histórico<sup>12</sup>.

Traçando uma relação entre cinema e história, é necessário problematizar o caráter de verossimilhança dos testemunhos orais como elementos de constituição de documentários e o apelo emocional que eles representam diante desta função. Para Robert Rosenstone, a palavra “documentário” em si supõe uma relação com a realidade. À semelhança da história escrita, esta categoria fílmica passaria por uma representação direta do passado. Respaldados por seu posicionamento ideológico, documentaristas, assim como historiadores, buscariam maneiras de transformar vestígios em discurso histórico. “A despeito da forma assumida, o documentário histórico se insere inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e

---

<sup>12</sup> PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*, Dossiê teoria e metodologia, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2., 1996. p. 60-70.

debates que circunda o seu tema”<sup>13</sup>. Não podemos afirmar que os filmes aqui analisados sejam considerados simplesmente documentários, tampouco históricos, mas a estrutura centrada em depoimentos não deixa dúvidas quanto ao estabelecimento de uma veracidade para os fatos mencionados por suas protagonistas ou por testemunhas oculares. Nesses filmes, história e memória aparecem mais uma vez numa arena de disputas, cada qual com sua legitimidade e especificidade.

Um exemplo claro disso é a negação de apoio por parte do INCAA a *Los rubios*, que é colocada em discussão pela equipe, dentro da película; eles buscam entender o posicionamento do instituto, quando Albertina Carri recebe uma resposta por fax. O governo não estava interessado na forma narrativa que ela tinha a oferecer, nem no tipo de memória do passado ditatorial que seu filme poderia suscitar. Ela afirma não querer fazer “o filme que eles querem”. Certamente o questionamento e a contraposição de depoimentos por vezes antagônicos não eram bem vindos, além da parte “ficcional” que ela propunha com os bonecos e de sua própria “intromissão” em cena; afinal, era importante nivelar o passado por meio de uma modalidade hegemônica de memória, que pudesse ser tida como “oficial” (creio que vimos isso mais acima, no chileno *Calles Caminadas*). Como ela poderia pensar em “ficcionalizar a experiência”, uma coisa tão séria? Além disso, Carri propunha, já no início, “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”<sup>14</sup>. O apoio foi negado, mas mesmo assim ela levou o filme adiante. O INCAA acabou apoiando a distribuição desse premiado e comentado filme, depois de pronto.

O termo *Los rubios* é simplesmente traduzido como *Os loiros*, isto é, a característica pela qual as pessoas entrevistadas se lembravam da família Carri. Apenas isso já aponta para uma distorção, pois a tia de Albertina diz que sua irmã nunca foi loira nem magra, em resposta às palavras de uma depoente. Por outro lado, a vida na clandestinidade pode ter feito com que ela, afastada da família, tivesse emagrecido e tingido seus cabelos de outras cores<sup>15</sup>. Ao contrário do que ocorre em *Calles Caminadas*, Carri parece não se importar com a veracidade dos depoimentos, tanto que não coloca créditos para assinar os nomes das pessoas que falam. Se o áudio está bom ou ruim, é pouco relevante, pois as vozes muitas vezes aparecem em sobreposição ou interrompidas pelo rebobinar da fita em que estão gravadas. Os testemunhos, muitos com enquadramento 3x4, são assistidos sucessivas vezes pela atriz que a representa, uns depois dos

<sup>13</sup> ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 109-115.

<sup>14</sup> *Los rubios* – 15’ aprox.

<sup>15</sup> Esta ideia foi apresentada por Sônia Weidner Maluf no debate sobre o filme *Los rubios* no ciclo de cinema Trânsitos Contemporâneos, do núcleo de antropologia do contemporâneo – Transes –, para o qual fui convidada como debatedora. UFSC, 08.04.2011.

outros. Eles parecem ser tratados como fragmentos, mais do que como documentos pela diretora, que questiona a boa vontade e o heroísmo com que a própria família fala sobre seu pai e sua mãe.

Consciente dos limites da memória, o que a atriz-Albertina-diretora busca incessantemente é construir sua própria identidade enquanto o filme é rodado. Isso culmina, no final do filme, com a compra das perucas loiras e a caracterização de toda a equipe como “los rubios”, ou seja, o que importa é a busca, o processo, o caminho; algo que possa trazer, se não um sentido, ao menos uma resposta dela mesma a suas angústias.

Vamos agora analisar uma maneira bastante semelhante de lidar com os traumas gerados pelas ditaduras dentro de uma representação fílmica, com um filme rodado 14 anos antes de *Los rubios*, desta vez no Brasil.

### ***Que bom te ver viva* – Brasil, 1989, 103min.**

Lúcia Murat foi presa e torturada política pelo regime militar brasileiro. No filme *Que bom te ver viva*, em que assina roteiro e direção, a cineasta denuncia a violência de gênero que confrontou nos porões da ditadura, por meio dos depoimentos de oito ex-presas políticas, que tentam lidar no dia a dia com os estigmas de seus próprios corpos; são testemunhos de mulheres que passaram pelo trágico itinerário da repressão: perseguição, clandestinidade, prisão e tortura, ao qual sobreviveram, mas de cujas marcas e lembranças possivelmente nunca poderão se livrar. O filme foi pioneiro ao lidar com esses traumas, sendo lançado apenas quatro anos depois do suposto fim do regime autoritário. A parte documental, composta com a primeira pessoa de cada depoente, é costurada a um elemento novo: uma atriz (Irene Ravache), que tem a função de um tipo de “alterego” da diretora, que não aparece explicitamente no filme, mas que nele lida com traumas e feridas próprios<sup>16</sup>. Ela entra em cena e diz aquilo que não pôde ser registrado nas entrevistas, soltando toda a raiva, a ironia, a força bruta gerada por uma situação de desprezo e não acolhimento social a essas mulheres.

---

<sup>16</sup> “Eu era ligada a um pequeno grupo estudantil chamado Dissidência Estudantil da Guanabara. (DI-GB, uma dissidência do PCB), que mais tarde se autodenominou MR-8 quando uma outra organização assim denominada foi estraçalhada pela repressão. Fiquei na clandestinidade até 31 de março de 1971, quando fui presa e torturada pelos métodos utilizados na época com todos aqueles acusados de alguma ação de resistência: espancamentos generalizados, pau de arara, choques elétricos na vagina, na língua e pelo corpo, utilização de baratas vivas pelo corpo, e um estranho método de tortura sexual. Tenho até hoje um problema de sensibilidade na perna decorrente da tortura. (...) Fui solta três anos e meio depois, em 1974, quando começa a abertura lenta e gradual e o sistema jurídico abre brechas que permitem a soltura de diversos presos. Continuei respondendo a processos em liberdade e perseguida por grupos paramilitares durante algum tempo, mas não quis deixar o país. Fui anistiada em 1979”. *Época*. Entrevista com a cineasta Lúcia Murat. 24.03.2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT935838-1655,00.html>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

Curiosamente, Lúcia Murat lançou seu filme no Brasil exatamente no ano (1989) em que o governo Fernando Collor de Mello retirava o apoio às crescentes realizações cinematográficas nacionais, atirando-as a um período de ostracismo e de nula relevância. Mais uma vez, uma fria recepção ao tema que ela trazia a público.

Recortes de jornais ou fotos de portas e grades de cadeias, acompanhados de músicas graves, dão o tom das transições das cenas em *Que bom te ver viva*. A ironia e a raiva que emergem com a personagem de Irene Ravache costuram todos os depoimentos, fazendo dela um elemento desestabilizador dentro do filme, explicitando o mal-estar social diante do tema, ao lado do apelo das próprias falas das sobreviventes, que são as peças de “um quebra-cabeça difícil de montar”<sup>17</sup>. Ao contrário da Argentina, no Brasil os relatos de quem viveu ou testemunhou os bastidores da ditadura estão longe de ser levados à exaustão. O esquecimento imposto por nossa “curta memória” parece sufocar as falas dissidentes.

O filme lança a pergunta: “Onde você estava no final dos anos 60?”, Entre fotos e música dos Beatles, do movimento hippie e outras, a atriz de Murat vai vestindo fantasias para uma festa: de líder estudantil (com óculos, livro marxista embaixo do braço e sandália nordestina de couro), de guerrilheira (com boina e jaqueta militar), e por fim de presa política (com uniforme numerado), mas a personagem afirma que esta última não agrada nem diverte ninguém. “A tortura só pode ser descrita (...) mas ninguém fez xixi no pau-de-arara, ninguém caiu do pau-de-arara, ninguém riu de ninguém” – finaliza a cena<sup>18</sup>.

### **Borrando fronteiras**

Alguns pontos em comum nos levam a aproximar os filmes argentino e brasileiro. A própria escolha do documentário-ficção sinaliza um deles. Em *Los rubios* também encontramos a montagem de um quebra-cabeça, com a busca de cada testemunho intercalada às emoções da real protagonista, que se coloca por trás e na frente das câmeras. A opção por mostrar os sentimentos e a desorientação de pessoas que passaram pela prisão e pela tortura, ou que também sofreram de suas sequelas, como Carri, é ponto comum entre as duas propostas. Ambos os filmes fazem uma opção estética mais rígida pelo formato 3x4 no enquadramento de quem relata suas experiências, o que aparece em *Los rubios* como as chamadas *talking heads* (cabeças falantes). Isso pode significar uma aproximação com o formato inicial dos documentários, que é quebrada pela alegoria trazida com a interpretação de atrizes e suas indumentárias. O filme brasileiro traz cenas de fantasias, simula espaços domésticos e sociais para sua atriz-protagonista, onde ela esbraveja sozinha,

---

<sup>17</sup> *Que bom te ver viva* – 42’20”.

<sup>18</sup> *Que bom te ver viva* – 60’30”.

enquanto que o argentino brinca com perucas e bonecos, que aparecem em situações inusitadas, como a cena em que os playmobil que representam os pais de Carri são abduzidos por um disco voador.

Podemos pensar nesse conjunto de elementos como uma representação da situação das pessoas envolvidas no trauma, pois tanto *Los rubios* quanto *Que bom te ver viva* trazem consigo a expressão fílmica de sentimentos intensos, controversos, diante de fatos reais, desestabilizadores da subjetividade de ambas as cineastas. Mais do que de acontecimentos, seus filmes tratam de sentimentos. Partindo de fatos históricos, o cinema realizado por Murat e Carri aparece como parte de um diálogo mais amplo que discute a repressão militar, no Brasil de 1964 a 1985, e na Argentina de 1976 a 1983 (considerando apenas a última ditadura que assolou aquele país).

Para Rosenstone, “(...) os filmes contradizem a nossa noção de história propriamente dita”, mas são um tipo de ferramenta que permite ver a realidade de uma nova maneira<sup>19</sup>. Ou seja, estão em diálogo com a historiografia e com outras disciplinas que se debruçam sobre o período, constituindo em parte sua representação visual.

Podemos observar um deslocamento geracional ao colocarmos lado a lado os dois filmes, pois, enquanto Albertina Carri representa a geração dos filhos de ex-presos políticos, a geração de Lúcia Murat foi a que de fato viveu as angústias do cárcere ou dos centros clandestinos mantidos pela repressão. Como contraponto à situação de Carri, em *Que bom te ver viva* encontramos diversas referências aos filhos: presos com os pais, deixados do lado de fora das grades, ou mesmo os nascidos na prisão. Algumas “sobreviventes” colocam a vida (representada por seu filho ou filha) como resposta aos torturadores e à violência que sofreram, como argumenta Regina Toscano sobre o nascimento da filha: “Dei uma resposta com a vida”<sup>20</sup>. O pensamento de Criméia de Almeida, que pariu o filho João no cárcere, segue na mesma direção: “Eu pensava... eles tentam acabar comigo, nasce mais um!”<sup>21</sup>. Criméia foi a única sobrevivente do seu destacamento de 23 pessoas na Guerrilha do Araguaia<sup>22</sup>, pois atravessou a nado o rio do mesmo

---

<sup>19</sup> ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 230.

<sup>20</sup> *Que bom te ver viva* – 38’50”.

<sup>21</sup> *Que bom te ver viva* – 60’.

<sup>22</sup> A Guerrilha do Araguaia foi uma iniciativa armada do PC do B, localizada na divisa entre os estados de Tocantins (na época Goiás), Pará e Maranhão, no início dos anos 1970, na tentativa de fazer a revolução socialista partindo do interior do país, agregando também a força camponesa para a tomada do poder. De acordo com o historiador Vítor Amorim de Ângelo, naquele momento, cerca de 70 militantes do partido moravam na região, infiltrados na população local, da qual boa parte também foi torturada e massacrada com a investida de repressão do exército brasileiro. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/guerrilha-araguaia.jhtm>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

nome, de aproximadamente um quilômetro de largura, à noite, grávida, para ir dar à luz em São Paulo<sup>23</sup>.

No filme de Murat, a imposição de um silêncio sobre a tortura aparece em todos os depoimentos, mesmo no único entre eles que admite explicitamente preferir silenciar. De forma anônima, uma sobrevivente da repressão mandou uma mensagem escrita<sup>24</sup>, de dentro da proteção da comunidade alternativa onde vive, dizendo que prefere esquecer o passado para se manter em equilíbrio e serenidade. Mas para as outras este silêncio compulsório incomoda. Estrela Bohadana denuncia: “Há um silêncio de como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso”<sup>25</sup>. Para ela, as pessoas em geral não suportam ouvir as experiências emocionais diante da tortura. A personagem de Irene Ravache complementa: “Será que vão me deixar falar? Até quando vou ter que baixar os olhos?”<sup>26</sup>.

Michael Pollak fala sobre grandes traumas sociais que acabam por gerar uma negação e uma aura de silêncio ao redor de determinado assunto. “Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta”<sup>27</sup>. Lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são guardadas e passam despercebidas pela sociedade. “Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos”<sup>28</sup>. Para este autor, a fronteira entre o dizível e o indizível separam “(...) uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor”. Pollak vê os filmes como importantes instrumentos no “enquadramento da memória”, já que também captam emoções. “O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva (...)”<sup>29</sup>.

Como ponto forte para a discussão historiográfica, as duas formas de realização fílmica permitem a reflexão sobre a memória como elemento constituinte da história e sobre o próprio documentário como construção, já que a ficção nele inserida não é menos “verdadeira” do que o relatado em cada testemunho. Carri nos ajuda a pensar na memória como um campo de

---

<sup>23</sup> *Que bom te ver viva – 57’50”*. O depoimento de sua irmã, também ex-presa política, Maria Amélia de Almeida Teles, relata parte das torturas que Criméia sofreu, mesmo grávida, na prisão. Cf. VEIGA, Ana Maria e MARQUES, Gabriela Miranda. *Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul* – registro em DVD. Florianópolis: UFSC, maio de 2009.

<sup>24</sup> Situação semelhante acontece em *Los rubios*, com a não aparição em cena da sobrevivente Paula, que prefere não ser exposta em vídeo.

<sup>25</sup> *Que bom te ver viva – 60’06”*.

<sup>26</sup> *Que bom te ver viva – 60’00”*.

<sup>27</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3. 1989. p. 6.

<sup>28</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3. 1989. p. 8.

<sup>29</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3. 1989. p. 11.

possibilidades históricas, que muitas vezes se complementam, em outras se contrapõem, mas nunca se anulam totalmente, abrindo caminhos e possibilidades. Os testemunhos trazem com eles distintas interpretações dos fatos ou de um mesmo fato ocorrido.

Mas Beatriz Sarlo, rompendo com qualquer otimismo em torno do assunto, denuncia o excesso de memórias na Argentina pós-ditadura e alerta os historiadores para a armadilha de tomá-las como “ícones de verdade”. O uso do recurso oral pede rigor metodológico, devido à subjetividade dos relatos e das influências externas que condicionam o que é lembrado pelos participantes dos acontecimentos. “A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina”<sup>30</sup>, mas esses “atos de memória” são apenas uma versão dos fatos. A autora ressalta que, ao lado da “virada linguística” – que trouxe a linguagem para o centro da cena filosófica e humanística, por ser percebida como a engrenagem que constitui o conhecimento –, nos anos 1970 e 80 houve a “virada subjetiva”, que serviu de imediato à reparação do que ela denomina “identidade machucada”<sup>31</sup>.

Para Sarlo, é necessário lembrar que o testemunho é, em si, anacrônico. “A impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mas também requer que seu viés não seja esquecido em face do impacto da primeira pessoa que fala por si e estampa seu nome como uma reafirmação de sua verdade”<sup>32</sup>. A autora ainda argumenta que no caso dos traumas argentinos e dos testemunhos orais sobre eles, os que lembram “(...) não estão afastados da luta política contemporânea; pelo contrário, têm fortes e legítimas razões para participar dela e investir no presente suas opiniões sobre o que aconteceu não faz muito tempo”<sup>33</sup>. Beatriz Sarlo afirma que não quer “expulsar” a subjetividade da história, mas que é bom ressaltar que “(...) a ‘verdade’ não resulta da submissão a uma perspectiva memorialística que tem limites nem, muito menos, a suas operações táticas”<sup>34</sup>. A responsabilidade moral coletiva existe em se tratando das vítimas dos regimes militares e seus depoimentos constituem um conhecimento sobre a repressão, portanto são insubstituíveis, de acordo com a autora, mas é importante lembrar, uma vez mais, que cada relato de experiência é interpretável. Sarlo questiona quanto do teor ideológico da vida política subsiste nas narrações subjetivas e aconselha a comparação ou complementação

---

<sup>30</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007. p. 20.

<sup>31</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007. p. 18-19.

<sup>32</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007. p. 59.

<sup>33</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007. p. 60-61.

<sup>34</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007. p. 61.

destas fontes com outros tipos de documentos. Seus argumentos cabem a todos os países que estiveram sob ditaduras militares no Cone Sul.

Ao contrário do excesso de memória, Lúcia Murat propõe uma reflexão sobre o não dito, sobre a “borracha” que se quis passar sobre o passado, em nome da harmonia e da liberação dos rancores. As falas de suas depoentes atacam um possível pacto de silêncio e mostram como o passado pode ser vivido como presente, de acordo com a intensidade de cada experiência. As lágrimas das ex-presas, sua agonia, mostram que o silêncio pode encobrir um cotidiano de lembranças ativas, e as reflexões sobre os testemunhos como documentos nos levam à certeza da fluidez deste material, já que um filme sobre o mesmo roteiro e com as mesmas personagens rodado nos dias de hoje poderia ser bastante diverso. Assim acontece na história do tempo presente, em que as protagonistas daquela situação estão vivas, constantemente relendo e reavaliando as condições de seu próprio passado. O caráter provisório e transitório desse tipo de análise deve ser observado, como argumenta Enrique Padrós:

O fato de que algumas das explicações plausíveis sobre processos do Tempo Presente permaneçam provisórias, não desmerece o esforço por tentar dar sentido a cenários ainda desordenados ou com lacunas. Em realidade, o que para alguns pode ser uma demonstração de insuficiência ou fragilidade dessa metodologia, é, ao contrário, uma das suas principais características<sup>35</sup>.

E já que a história mostra-se fugidia, uma vez que os acontecimentos são continuamente revisitados e ressignificados, não há motivo para se exigir a antiga fixidez em sua metodologia, nem ignorar relações que possam enriquecê-la, como as encontradas nos possíveis recortes do tempo presente e no próprio cinema como fonte documental. O filme de Albertina Carri, por exemplo, lançado em 2003, vem nos dizer que ainda existem motivos para se revolver a terra jogada sobre o passado recente da Argentina, se não mais pelas mãos da primeira geração, agora pela de seus filhos. E é com essa mobilidade que temos que lidar se não quisermos, como historiadores e historiadoras, fechar os olhos a um tempo que nos diz respeito diretamente. Armadilhas existem, e elas fazem parte do processo de compreensão e reflexão que a história nos pede.

### **De volta ao contraponto chileno (ou Para finalizar)**

Após analisarmos mais aprofundadamente as relações entre os filmes argentino e brasileiro, voltamos a *Calles Caminadas* para mais uma vez ressaltar as distintas possibilidades de se

---

<sup>35</sup> PADRÓS, Enrique Serra. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. *Tempo e argumento*. Florianópolis: UDESC, vol.1, n.1, p. 32, jan/jun 2009.

documentar fatos, testemunhos, memórias por meio da linguagem fílmica. Sem desmerecer as opções de suas realizadoras, encontramos no filme chileno a vontade de contar uma (a) história do feminismo naquele país, portanto sua pesquisa segue a direção dos depoimentos de quem viveu e vive esta história, suas protagonistas. A sensação que fica, ao olharmos para seus cabelos brancos (pois a maioria das feministas chilenas que aparecem não tinge os cabelos) e para as marcas em seus rostos, é que de repente alguém se deu conta que talvez em pouco tempo algumas daquelas pessoas não estariam mais ali para contar aquela história. Portanto, podemos pensar que Eliana Largo e Verónica Qüense trabalharam para registrar essa história, atuando como produtoras de um documento social, logo, como produtoras de conhecimento.

Partindo de uma proposta totalizante, as diretoras acabam por encontrar o caminho do que Bill Nichols chama o “filme contemporâneo”, que emerge do particular, do específico, para contar suas histórias, oferecer interpretações, criar argumentos e propor conceitos, dando representação visual ao que era homogeneizado, deslocado ou reprimido; grupos identitários alternativos ganham visibilidade<sup>36</sup>. Mas adotar este argumento para a análise deste filme não seria contradizer a crítica que proponho na primeira parte deste trabalho? Em parte sim, pois ainda vejo *Calles Caminadas* como uma narrativa linear e tradicional para a história do feminismo chileno. O que o torna dissidente é sua própria temática: um filme direcionado a retomar e organizar uma narrativa para a história de luta das mulheres pela igualdade social. Neste sentido, ele segue contra o fluxo das produções cinematográficas que buscam retratar a história do país, trazendo as mulheres para o centro da cena. O meio estético e visual é mais uma vez direcionado para um fim político, realocando a história.

O que mais evidentemente une as três formas de documentários aqui analisadas são os testemunhos orais das protagonistas de histórias de luta e repressão, seja ela política ou social (incluindo aí as relações de gênero), ou ambas juntas. Nichols diria que o elo que liga as três realizações é o da “externalização da experiência interior”; para ele a exterioridade é material, sensual e simbólica<sup>37</sup>, como constatamos com os três filmes. A realização cinematográfica inserida nas atuais práticas sociais mostra o conteúdo ideológico dos filmes. As situações existenciais se afastam das abstrações universais, os efeitos são corporalmente experienciados, verdadeiramente sentidos<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> NICHOLS, Bill. Film theory and the revolt against master narratives. In: GEDHILL, Christine and WILLIAMS, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000. p. 38-40.

<sup>37</sup> NICHOLS, Bill. Film theory and the revolt against master narratives. In: GEDHILL, Christine and WILLIAMS, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000. p. 43.

<sup>38</sup> NICHOLS, Bill. Film theory and the revolt against master narratives. In: GEDHILL, Christine and WILLIAMS, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000. p. 45.

*Los rubios* e *Que bom te ver viva* encaixam-se perfeitamente no que Bill Nichols chama “documentários performáticos”, com suas adaptações inventivas e transgressoras, sendo que o primeiro também atende à denominação que o autor oferece de “narrativa experimental”, onde o estilo aparece como elemento central. Para ele, a retórica e o discurso performativo têm consequências reais<sup>39</sup>. Carri e Murat fizeram filmes para tentar dar conta de suas feridas, ainda abertas, partiram do particular para encontrar anseios e lembranças que ainda assombram a tantas pessoas como elas. Trouxeram a público fragmentos materiais do que foi um trauma coletivo no embate entre esquerda política e ditadura (leia-se direita) militar nos países do Cone Sul.

Mas a questão delicada de transitar pelo cruzamento de histórias de países distintos nos leva a outras considerações. “Quando estudamos sociedades em contato, constatamos frequentemente que os objetos e as práticas estão não somente em situação de inter-relação, mas ainda se modificam reciprocamente sob o efeito de sua posta em relação”<sup>40</sup>. Colocamos aqui os três filmes e suas autoras em contato, buscando observar como relações de gênero e os traumas gerados pela repressão militar puderam ganhar representações fílmicas e estéticas, adquirindo força visual, ampliada pela relação dos filmes com a “documentação viva” dos depoimentos.

Não é difícil pensar que Brasil, Argentina e Chile viveram de maneira diferenciada tanto a repressão como a transição democrática que permitiu a realização desses tipos de filme. Seguindo o conselho de Werner e Zimmerman, devemos ter uma maior consideração pelas dimensões históricas que envolvem cada país, para assim trabalhar com suas especificidades<sup>41</sup>. É perceptível que na Argentina ainda hoje os traumas desse passado movimentam novas representações, sejam elas políticas ou artísticas<sup>42</sup>, enquanto que no Brasil são cada vez mais raros hoje em dia os filmes que tocam diretamente o tema da ditadura militar<sup>43</sup>. Lembramos que no país vizinho o número de desaparecidos durante a repressão foi estimado em mais de 30 mil, o que significa um envolvimento massivo da sociedade com os traumas gerados por esta situação.

Albertina Carri busca montar seu quebra-cabeça procurando vestígios da história da mãe e do pai por meio de depoimentos de terceiros; Lúcia Murat traz a público, com os testemunhos

---

<sup>39</sup> NICHOLS, Bill. Film theory and the revolt against master narratives. In: GEDHILL, Christine and WILLIAMS, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000. p. 46-47.

<sup>40</sup> “Quand on étudie des sociétés en contact, on constate fréquemment que les objets et les pratiques sont non seulement en situation d’interrelation, mais encore se modifient réciproquement sous l’effet de leur mise en relation”. Tradução livre. WERNER, M. et ZIMMERMANN, B. Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58e année, p. 12, 2003/1.

<sup>41</sup> WERNER, M. et ZIMMERMANN, B. Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58e année, p. 13, 2003/1.

<sup>42</sup> Alguns exemplos disso são os filmes *El secreto de sus ojos*, que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010, e *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel (2008), apontado pela diretora como sua representação da ditadura militar.

<sup>43</sup> Um exemplo mais recente é outro filme de Lúcia Murat, *Quase dois irmãos*, de 2004, que tem seu ponto de partida nos cárceres do regime militar.

de outras protagonistas de histórias semelhantes, os vestígios de sua própria história, e assim encaixa suas peças; Eliana Largo e Verónica Qüense montam não um quebra-cabeça, mas um mosaico de discursos que retomam uma história do feminismo e suas aproximações com a esquerda política, perseguida e aniquilada pelo regime chileno. As aproximações, distanciamentos e os caminhos paralelos dos filmes analisados não apontam para a consideração de um tempo cronológico, tampouco para o anacronismo geracional. Eles mostram as representações e as interpretações que partem de um tempo histórico semelhante, igualmente traumático para as protagonistas, vivido intensamente em suas especificidades e depois revivido nas telas, com os roteiros destas diretoras (assim como de outras/os<sup>44</sup>), que serviram para “lavar a alma” e transbordar sentimentos (além de trazer a público aquilo que deveria ser silenciado em nome do bem-estar social), mas que marcaram também uma referência inegável para a discussão historiográfica sobre o período e sobre o tema das ditaduras militares e, acrescentamos, das relações assimétricas de gênero evidenciadas neste mesmo momento. Cinema e história mais uma vez se entrecruzam, mostrando que a expressão artística é também documental e não deve ser analisada como elemento alheio à produção e à compreensão da historiografia.

---

<sup>44</sup> Entre os quais destaco os filmes *Un muro de silencio*, de 1992, da diretora e produtora argentina Lita Stantic, que teve seu companheiro desaparecido nos porões da ditadura de seu país; e o chileno *Calle Santa Fé*, de 2007, realizado por Carmen Castillo, ex-companheira do dirigente do MIR Miguel Enrique, assassinado pelos militares naquele país.