APROXIMAÇÃO A DOIS DOCUMENTÁRIOS SOBRE AS DITADURAS ARGENTINA E BRASILEIRA - ESTRATÉGIAS NA LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO

Graciela **FOGLIA**[1]

Resumo: A década de setenta, do século XX, foi de extrema violência ditatorial, tanto na Argentina quanto no Brasil; no entanto, nesse contexto, a forma de representar a violência em cada um dos países é diferente. Este trabalho é uma primeira aproximação na procura de explicações para a diferença de formas nas produções cinematográficas. Partindo da hipótese de que as discrepâncias nascem da relação diferente que ambos países têm com a história nacional, e que essa diferença é determinante à hora de escolher as estratégias para lutar contra o esquecimento, comentarei dois documentários, *Que bom te ver viva* (Brasil, 1989) de Lúcia Murat e *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella (Argentina, 1994), no marco das reflexões sobre as produções de testemunho surgidas como consequência da violência de Estado.

Palavras chave: Documentário Brasil Argentina. *Que bom te ver viva*. *Montoneros, una historia*. Violência de Estado. Lúcia Murat. Andrés Di Tella.

Esta pesquisa[2] tenta procurar uma explicação para a diferença de formas nas produções literárias e cinematográficas sobre as décadas compreendidas entre os anos sessenta e oitenta do século XX. Tempos de extrema violência ditatorial, tanto na Argentina quanto no Brasil, no entanto, nesse contexto, a forma de representar essa violência em cada um dos países é diferente. Em particular, no que diz respeito ao cinema produzido depois do fim das ditaduras, em vários documentários argentinos revisa-se a história coletiva, enquanto que no Brasil, recuperam-se momentos mais individuais. Alguns títulos confirmam esta observação: *Vlado: 30 anos depois* (2005) de João Batista de Andrade, *Hércules 56* (2007) de Silvio Da-Rin, *Cidadão Boilesen*, e para o caso argentino *Montoneros, uma historia* (1994) de Andrés Di Tella, *Cazadores de utopía* (1995) de David Blaustein ou *ESMA memorias de la resistencia* (2010)

[1] Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos. É doutora em Letras (Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americ.) pela Universidade de São Paulo (2005). Sua tese doutoral tem como título: "Rehacer y resistir: el proceso de escritura de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh". Foi professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2006-2009).

[2] Este trabalho é uma primeira aproximação a um corpus de documentários incluído numa pesquisa mais ampla, que leva em conta, também, a literatura do período.

Myriam Bregman y el Grupo Boedo Films y Tv PTS[3].

Partindo da hipótese de que as discrepâncias, na literatura e no cinema, nascem da relação diferente que ambos países têm com o seu passado, com a sua história nacional, e que essa diferença é determinante à hora de escolher as estratégias para lutar contra o esquecimento, neste trabalho comentarei dois documentários: *Que bom te ver viva* (Brasil, 1989) de Lúcia Murat e *Montoneros una historia* de Andrés Di Tella (Argentina, 1994). Os documentários inserem-se num contexto que procura manter viva a história dos anos das ditaduras seja denunciando a violência praticada desde o Estado, seja revisando a própria luta armada.

Alguns teóricos afirmam o caráter de representação do documentário. Segundo Bill Nichols (2005, p. 73), "os documentários *representam* o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva o de um ponto de vista diferente. Como representação tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social*." (itálica do autor); ou ainda

> ...podemos afirmar que incluso la reproducción documental es algo más o menos "hecho": por una parte está basada en la parcialidad del realizador [diretor] —nadie puede saltar por encima de la sombra de su propia subjetividad—, y por otra parte en el estar prisionero de los medios del realizador. Así pues, cuando se participa de la realidad a través de los medios, no hay que olvidar de que de ésta sólo se obtiene una "parte". (DOELKER, 1982, p. 74)

Então, levando em conta o fato do documentário ser uma representação da realidade, aqui gostaria de pensar nas escolhas feitas em cada um dos filmes objeto de estudo neste trabalho e tentar interpretá-las à luz da hipótese antes enunciada, ou seja, das diferenças na relação que Argentina e Brasil têm com o seu passado, com a sua história nacional).

História individual /História coletiva

Que bom te ver viva e *Montoneros, una historia* têm como protagonistas

[3] Essa lista está bem longe de ser exaustiva, é apenas uma amostra inicial a partir da qual pode ser começada a reflexão sobre as diferenças nas formas e conteúdos na produção de documentários. No caso argentino, uma lista com toda a produção cinematográfica desde o final da ditadura até 2008 encontra-se em Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. 1ª ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008. Alguns títulos, na produção argentina, que abordam histórias individuais são *Los rubios* (Albertina Carri: 2003) o *Papá Iván* (María Inés Roqué: 2000)

mulheres ex-militantes, que estiveram presas e foram torturadas durante as ditaduras em nossos países. O que me interessa neste primeiro momento é ver de que forma, em cada filme, é feito o relato da experiência dessas mulheres, narrativas estas que procuram, em ambos os casos, manter viva a memória desses anos[4]. Além das semelhanças das experiências narradas nos documentários, ambos diretores escolhem o modo reflexivo[5] de representar, segundo a tipologia de Nichols (2008, 1997), para quem, nessa forma de fazer documentário, o diretor não só fala do mundo, como fala também dos problemas da representação ao questionar as convenções que o regem:

> Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas. (1997, p. 97)

No entanto, apesar dessas semelhanças, as formas de abordar o passado histórico serão diferentes em cada um dos documentários. A primeira questão que pode ser assinalada refere-se ao argumento que cada documentário apresenta: *Que bom te ver viva* será contundente na sua afirmação de que as feridas do passado, da tortura, não estão fechadas: "Cuidado: cachorro ferido" são as palavras que fecham o filme. Para isso, indaga sobre o modo como sobreviveram aqueles que passaram pela experiência da tortura[6].

Montoneros una historia problematizará a luta armada procurando achar as causas de ter chegado à situação de extermínio a que se chegou durante a última ditadura militar na Argentina: "¿qué pasó con este proceso que le costó la vida a tantos

[4] Vou me deter apenas nessas questões porque não deixo de levar em conta um aspecto que deveria ser mais discutido e, talvez, conduzisse à análise por outros caminhos: a questão dos roteiristas e diretores e desde onde ou com que grau de envolvimento narram essas histórias.

[5] Os modos de representação, segundo Nichols, são formas de organizar os filmes e são basicamente quatro "modalidades de representación principales: expositiva (comentarios clásicos de «voz de Dios», por ejemplo); de observación (que minimiza la presencia del realizador); interactiva (en el que el director y los actores sociales reconocen la presencia del otro abiertamente en la conversación, las acciones participativas o las entrevistas; y reflexiva (en la que el realizador dirige la atención del espectador hacia la forma de la obra). (1997, p. 19). Nichols também considera a narrativa e o realismo como modos de representação (p. 67), assim como fala de um "modo poético" (2008, p. 138) e um "modo performático" (2008, p. 169)

[6] Apesar da epígrafe, "a psicanálise explica porque se enlouquece, não por que se sobrevive", de Bruno Bettelheim. A tensão entre o "por que" e o "como" não se resolve no filme.

queridos compañeros y a tanta gente?... (00:11:04)", é a pergunta de um dos entrevistados, Ignacio Vélez, fundador de Montoneros[7].

Como veremos, o filme brasileiro, a partir do caso particular, abre-se para o coletivo: está centrado nas experiências pessoais e íntimas das protagonistas, aspecto que pode ser constatado no próprio título: *Que bom te ver viva* indica um diálogo (pessoal, íntimo) entre duas pessoas. Já *Montoneros, uma historia*, desde o título, percorre o caminho inverso indo do coletivo, *Montoneros*[8], ao pessoal, *uma história*.

Luta solitária: *Que bom te ver viva*

Depois de quase 20 anos da experiência de prisão e tortura, Lúcia Murat, diretora e roteirista do documentário brasileiro, ela mesma ex-militante[9] torturada, mostrará que a ferida não fechou e o fará com o depoimento de oito mulheres que passaram por essa experiência. No entanto, os depoimentos — ponderados, sem raivas, sem excessos, mas com choro, dor e silêncios — tentarão nos convencer do contrário; de que a experiência da tortura é algo que ficou no passado. Depois de mais de uma hora e meia de filme, pode-se afirmar que para todas as sobreviventes o imperativo é continuar, ir para frente, esquecer: a maioria das ex-militantes destaca a importância da maternidade para superar o trauma; uma delas, que agora (em 1989) forma parte de uma comunidade mística, chega a afirmar que a tortura foi "inevitável" dada a violência dos tempos que se viveram[10] (anônima 1:08:02).

[7] O questionamento da luta armada também é a argumentação de *Hércules 56*. O filme se propõe revisar a história do sequestro do embaixador estadounidense, Charles Burke Elbricke, e a sua troca por militantes detidos nas prisões brasileiras. Documentário diferente dos dois anteriores no que diz respeito à forma que, na tipologia de Nichols, se denomina modo participativo: "enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevista ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas." (2008, p. 62)

[8] Montoneros foi a maior organização de guerrilha urbana na Argentina. O nome vem das "montoneras", os gaúchos que no século XIX participaram nas guerras de independência da Argentina.

[9] Movimento Revolucionário 8 de outubro. http://www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/node/2625 (04-02-2011)

[10] Note-se que na sua fala, esta sobrevivente, iguala a violência de Estado com a desenvolvida pelas agrupações de esquerda, esquecendo (ou negando) a desproporção de forças entre uns e outros, a obrigação de o Estado se manter dentro da lei, os projetos diferentes do Estado e das guerrilhas de esquerda; em fim, negando dessa forma uma longa discussão que vem pelo menos dos anos 60 e que afirma que "la violência de arriba engendra la violência de abajo". Sartre, Jean-Paul. "Prefacio". Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. FCE, México, 1986. Nesse sentido, Vladimir Safatle também questiona se "Toda violência se equivale?" (2010, p. 240) e a afirmação que diz que "os dois lados têm crimes contra a humanidade". Contra esta asserção, o autor pergunta "qual o caso de tortura feito por 'terroristas'?" e lembra que "crimes contra a humanidade são crimes perpetrados pelo Estado contra seus cidadãos e não ações feitas contra um Estado ilegal e seu aparato de defesa..." (2010, p. 244). E ainda

Vale lembrar, ainda, que o filme foi feito num contexto no qual se pedia às vítimas esquecer da violência em nome da "reconciliação" nacional; diz Rosalinda Santa Cruz, uma das protagonistas do documentário de Murat, e que tem um irmão desaparecido: "[...] é fácil dizer que devemos esquecer tudo em nome da conciliação nacional, enquanto existem tantas famílias procurando seus filhos, sem saberem se estão vivos e onde, se estão mortos e em quais cemitérios. Não queremos vingança, queremos justiça"[11]. Por isso mesmo, pela "reconciliação", a luta pela justiça tinha ficado relegada às famílias das vítimas: "A luta 'pela verdade e justiça' [...] após a conquista da anistia parcial de 1979 e a reorganização dos partidos políticos ficou, em grande medida, restrita aos familiares de mortos e desaparecidos" (ALMEIDA TELES, 2010, p. 268). Quer dizer, a luta tinha passado do âmbito público ao privado[12].

No entanto, apesar desse contexto desfavorável, a diretora parece querer resistir à negação e até à banalização, por parte da mídia, da violência do período. Assim, à tentativa de algumas das vítimas sobreviventes de nos convencer (e de se convencerem) de que tudo está superado será oposta uma voz *over* e, desde a forma ficcional, as intervenções dramatizadas da atriz Irene Ravache, *alter ego* da diretora.

O monólogo da personagem de Ravache, uma ex-presa torturada, que está sozinha no seu apartamento, é o que vai trazer e destacar o que a maioria das verdadeiras vítimas apreenderam calar para, como incontáveis vezes se diz no filme, não abrumar, não violentar, o interlocutor. A atriz interpela esse interlocutor/espectador, que vai ocupando diferentes papéis (amante, amigos, espectador mesmo), olhando diretamente para a câmera. Tudo aquilo que as protagonistas não falam, ou falam delicadamente, Irene Ravache o traz em cenas muito incômodas para o espectador, agressivas e acusatórias: por momentos assume o papel de uma bêbada decadente; em outros, o de uma mulher sensualíssima, ou o de uma jovem aparentemente despreocupada etc, para, em um dado instante de cada cena, explodir levantando algum questionamento. Dessa forma, aborda temas como a mitificação que se faz do torturado e os problemas que isso acarreta para a sexualidade ("ninguém quer trepar com Marte nem com Joana d' Arc, diz); a paranóia, que faz a personagem ver em cada homem um

lembra, no contexto do Tribunal de Nuremberg, que julgou os crimes de guerra nazistas, que "*ele [o tribunal] consistia em dizer que a violência sistemática do Estado contra o cidadão em hipótese alguma equivale à violência do cidadão contra um Estado ilegal e seus aliados*" (2010, p. 244, itálica do autor). Safatle, Vladimir. "Do uso da violência contra o Estado ilegal".

[11] Apud, Almeida Teles, Janaína de. (TELES e SAFATLE, 2010, p. 283)

[12] Nesse sentido vale a pena lembrar das missas multitudinárias dos anos 70 em protesto contra as mortes de operários, estudantes e jornalistas (ALMEIDA TELES, 2010, p. 266-268)

torturador; a insistência, em alguns círculos, com que a tortura e a própria ditadura são assuntos passados de moda; o abuso jornalístico e a banalização que ele faz da experiência vivida pelos sobreviventes.

Como disse, os depoimentos das ex-militantes também estão emoldurados por uma voz *over*, feminina, que questiona a aceitação do lugar que a sociedade, que não quer ouvir o que as vítimas têm a dizer, impôs a elas. Essa voz se pergunta como compatibilizar as mulheres que encontra em 1989 com as que foram: militantes e torturadas; "como integrar esta dona de casa [Maria do Carmo Brito (VPR)] com a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma organização de guerrilha urbana, é presa, trocada por um embaixador sequestrado e passa dez anos no exílio?" (0:13:49). Nesta sequência, a primeira em que entra a voz *over*, essa voz é acompanhada por planos de diferentes tamanhos (geral, próximo, primeiro plano etc.), que enquadram alternativamente Maria do Carmo Brito (de frente e de costas) e seus filhos e o movimento da câmera é panorâmico vertical. Esse conjunto de recursos (olhar a situação de cima e por trás) parece reforçar o lugar da diretora de não aceitação da situação imposta.

"La visión de unas imágenes y la audición de sonidos que no les corresponden, produce un efecto de tensión" (GÓMEZ TARÍN, 2006, p. 208) que acompanharão o filme todo. Assim, a tensão entre o discurso que afirma que a dor da experiência desses anos já foi resolvida em saídas individuais e o que questiona essa afirmação (voz *over* e dramatização), tentando inserir o individual no coletivo, não só não se resolve, como se potencializa com os silêncios das entrevistadas e o encerramento de cada bloco de depoimentos com uma pesada grade se fechando com um cadeado. Poder-se-ia dizer que as vítimas sobreviventes sofreram de mais uma violência ao não poder transformar a vivência (individual) em experiência (coletiva); experiência no sentido de reflexão não apenas sobre o vivido, mas também sobre o saber adquirido sobre essa experiência. Cito abaixo uma passagem de Valeria De Marco (p. 59, 2004), que pode ajudar na compreensão da diferença entre vivência e experiência.

> ...vivência e experiência. Postos lado a lado [os conceitos], já fica claro a dimensão individual do primeiro. [...] refere-se ao vivido por um indivíduo, ao factual recuperado pela memória, à singularidade. Quanto ao segundo conceito, devemos lembrar aqui que os estudos da área da psicologia no século XX são responsáveis, em grande parte, pelo fato de que se estreite o conceito de experiência e se o identifique ao de vivência. Mas no campo da reflexão estética, que é o nosso,

> devemos ter em mente o conceito hegeliano que exige não apenas envolver-se em uma ação mas também a reflexão. *A experiência não supõe apenas a reflexão sobre o vivido, mas sim o movimento de reflexão sobre o conhecimento já construído*. [...] Se a vivência dos campos coube a alguns milhões de pessoas, a experiência do aniquilamento do outro racionalmente administrado é herança para todos nós. (itálica minha) (DE MARCO, 2004, p. 59)

Voltemos a *Que bom te ver viva*. A diretora, para ativar a memória e a sensibilidade do público recorre, numa montagem que inclui múltiplas linguagens — depoimentos, dramatização, fotos, jornais da época, voz *over* etc. —, ao sensível, às sensações físicas, ao incômodo, enfim, recorre a certo intimismo. Dessa forma, Murat me faz lembrar o narrador "sucateiro" que Jeanne Marie Gagnebin (2001) define em "Memória, história, testemunho", quando interpreta a aparente contradição entre dois escritos de Walter Benjamin, "Experiência y pobreza" (1933) e "O narrador" (1928-1935). Esse narrador é modesto; seu objetivo não é relatar grandes feitos, mas resgatar aquilo que é descartado pela história oficial: "o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável..." (GAGNEBIN, 2001, p. 90). Murat, no momento da realização deste filme necessitava chacoalhar os coniventes com o silêncio, necessitava dizer que as feridas não estavam fechadas. Assim, a sua estratégia é o apelo (desde a palavra e não desde a imagem[13]) para a dor, como uma forma de conscientizar, de tocar alguma fibra dos que não mais queriam ouvir.

Luta coletiva: *Montoneros, una historia*

A luta pela memória, na Argentina, teve outra sorte. Segundo Lvovich e Bisquet (2008, p. 11):

> Los diversos relatos sobre el pasado dictatorial, las prácticas de conmemoración, las actuaciones de la justicia, las iniciativas del movimiento por los derechos humanos y sus diferencias y polémicas internas, el uso que de la memoria del pasado reciente hicieron partidos políticos y sindicatos, el modo en que ha sido abordado en estudios académicos, sus presentaciones en libros de texto y currículos escolares, la producción literaria, cinematográfica, musical y de las

[13] Nesse sentido, *Que bom te ver vida* pode lembrar outro filme que abordaa violência dos campos de concentração nazista, *Shoah* de Claude Lanzman; nele, o diretor não recorre a imagens de arquivo para reviver o horror, quer que essa vivência chegue ao espectador a partir da palavra dos sobreviventes.

> artes plásticas que tomaron aquellos acontecimientos como su referente, las políticas de la memoria desplegadas desde el Estado en sus distintos niveles jurisdiccionales, las estrategias de monumentalización y musealización, entre otros factores, configuraron distintas vertientes que dieron forma, a lo largo de los últimos 25 años, a las representaciones sobre el pasado dictatorial.

No entanto, da mesma maneira que no Brasil, a resistência começou durante a própria ditadura (1976-1983) com as associações de direitos humanos e as Madres de Plaza de Mayo, que opuseram ao discurso da "guerra contra a subversão" o da violação dos direitos humanos. Depois, nos primeiros anos de democracia (1983-1986), e no marco dos julgamentos das juntas militares, vigorou no imaginário popular a "teoria dos dois demônios", segundo a qual a sociedade foi vítima inocente frente à violência política perpetrada pelas extremas direita e esquerda; essa leitura "renunció a explicar contextualmente el surgimiento de la violencia política, [considerándola] en cambio como expresión de una pura irracionalidad". Já no período 1987-1994 e no marco das leis de *Ponto final e Obediência Devida*, começa se falar em "pacificação nacional" e a "problemática del terrorismo de Estado atraviesa un relativo debilitamiento de su presencia en la esfera pública" (LVOVICH e BISQUET, 2008, p. 13). É nesse contexto que se insere o filme de Di Tella. Talvez seja por isso que o filme seja de revisão da luta armada. Vejamos a sua construção.

Entre circunlóquios, silêncios e grandes parênteses, o relato de Ana, protagonista de *Montoneros, una historia*, que viveu as mesmas experiências que suas pares brasileiras, se estenderá desde a entrada em Montoneros que, como para muitos dos jovens que participaram nas lutas dos anos 70, esteve ligada à atração que exerceu a igreja católica combativa, passará pelo apaixonamento pelo seu marido, a militância, a clandestinidade, a detenção na Escuela de Mecánica de la Armada[14] (ESMA), a tortura e a libertação. O documentário fecha com a voz de Ana e uma certeza: seu marido morreu pensando que ela era traidora porque tinha saído com vida da ESMA.

O título, *Montoneros, una historia*, poderia nos preparar para um documentário no qual o protagonista fosse a organização político-militar Montoneros ou para o relato de alguma das suas ações. No entanto, "uma história" refere-se à história de Ana, militante da Juventude Peronista, que foi torturada e cujo marido está desaparecido. Cito o início do filme:

[14] Centro clandestino de detenção, pertencente à marinha, que a partir de 2003 foi convertido em Museu da memória.

> Esto empieza cuando *yo* tenía 16 años (la misma edad que Paula). En San Jorge y... San Jorge es un pequeño pueblito en Santa Fe, donde *nací*. Paula que estaba preparando su examen de historia de cuarto año (para dar en los exámenes del colegio), me pregunta qué pasó en los 70. (Ellos son jóvenes del 90). ¡Qué pasó! "¿Cuándo fue esa situación tan terrible, que hay muchas fotos, hay muchos tiroteos..." (itálica minha)

Diferentemente do filme de Murat, a história de Ana está emoldurada pela história Montoneros, a organização à qual pertenceu; dessa maneira, o diretor constrói o marco contextual para discutir a escolha da violência revolucionária[15]. A ordenação dos depoimentos, na montagem, vai desde o autoquestionamento dos militantes — "muchas veces hemos pensado ¿habrá sido correcto? ¿habremos hecho lo indicado? ¿no nos habremos equivocado desde el primer momento? (00:11:40) — à crença de que a luta revolucionária passava pelas armas; diz Ana (mas não só ela):

> Yo te digo, te confieso, que yo creía que una manera de modificar el mundo era a través de las armas. Yo creía que a la violencia había que oponerle la violencia y estaba convencida y estaba convencida de que... que había que romper...este... digamos, que violencia era el tipo que se moría de hambre, que violencia... y que había de alguna manera que dar una respuesta a esa violencia (00:23:17)

A narração da protagonista está permeada pelos depoimentos de outros militantes, dos quais se sabe a sua relação com os Montoneros: comandante, ex-montonero/a, fundador dos Montoneros, ex-simpatizante, ex-presa desaparecida, integrante do Movimento Villero Peronista etc. Nisto, *Montoneros, uma historia*, se diferencia do documentário de Murat — que além de dar essas informações sobre as militantes, também nos informa se estão casadas, separadas, e quantos filhos têm — indicando, dessa forma, a sua intenção de se focar, desde o começo, na história da organização e não na história particular.

Outra diferença em relação a *Que bom te ver viva* diz respeito ao enquadramento

[15] Esta discussão também se insere na crítica à militarização da organização Montoneros. No começo dos anos 70, e até a volta de Perón (1973) ao país, Montoneros e a Juventude Peronista (a agrupação de "superfície") foram organizações com um enorme poder de convocatória (mais de cem mil militantes). Quando rompem com Perón, em 1974, Montoneros passa à clandestinidade e abandona a luta política em favor da luta armada. Podem-se ler críticas à crescente militarização da organização nos seus próprios documentos internos escritos por Rodolfo Walsh. BASCHETTI, Roberto. Compilación y prólogo. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones del la flor, 1994.

das protagonistas. No filme de Murat, no geral, trata-se de primeiros planos centralizados e as ex-militantes são acompanhadas nos seus cotidianos (família, lar, trabalho); já no filme de Di Tella, Ana, enquanto fala, dirige um carro por uma estrada ou por cidadezinhas ou bairros significativos para a sua história de militância. Nesse andar, a sua imagem sempre fica fora do centro, num canto, e divide o quadro com paisagens rurais ou urbanas. Pode-se inferir que existe, mais uma vez, em algum tipo de alusão aos espaços da guerrilha. A imagem de Ana aparece descentrada de outras múltiplas formas: nos claro-escuros, a contraluz; no próprio relato, a cada passo abrem-se parênteses ocupados pelas vozes de companheiros ex presos-desaparecidos ou exilados contando, agora sim, uma ou a história de Montoneros; quando se ouve a voz em *off* de Ana, não parece uma fala espontânea, senão um texto lido. Enfim, descentralizações da protagonista que falam, talvez, de uma história compartilhada por milhares de companheiros, mas também da impossibilidade de construir "A História" pelo que falta, pelo que foi destruído, pelas vidas que se perderam. Daí também a necessidade de usar imagens de arquivos, fragmentos de noticiários, e o depoimento da mãe da protagonista, que tentam completar tanto a história pessoal quanto a história de esses anos; como se elas pudessem aportar os fragmentos que faltam e trazer respostas.

Um paralelo com o documentário de Murat e a personagem de Ravache, pode-se ver no fato de que o relato de Ana (e de outros ex-presos) das sessões de tortura é intercalado com cenas de filmes de ficção; talvez, indicando, aqui e lá, a insuficiência da palavra para falar do horror. Nesse sentido, nas discussões no âmbito da literatura de testemunho costuma-se citar Primo Levi, sobrevivente dos campos de concentração nazistas: "Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem." (LEVI, 1988, p. 24)

Assim, Di Tella, na resistência contra esquecimento, mas dando um passo além e discutindo mais um aspecto de aqueles anos, utiliza os dados da história coletiva, da história do país, numa construção despojada de qualquer intimismo. Ou seja, cada documentário ancora-se na história individual, no caso brasileiro, ou na história coletiva, no caso argentino.

História como tempo acabado – História como devir

Como explicar esta diferença? Talvez, a pesquisa realizada por uma equipe de sociólogos argentinos e brasileiros possa nos ajudar. Em "Percepción de la historia,

sentimientos e implicación nacional en Argentina y Brasil", Pablo Semán y Silvina Merenson (2007) comparam como cada país percebe a sua trajetória histórica. Os autores observaram a forma em que argentinos e brasileiros avaliam o presente e acharam uma aparente semelhança: "en uno y otro país la consolidación de las democracias aparece como uma cuestión central de la evaluación de la trayectoria histórica" (2007, p. 249). No entanto, essa convergência em cada caso está constituída de forma diferente. No Brasil, a avaliação positiva da democracia dialoga criticamente com uma percepção de certo progresso histórico; diálogo crítico porque, por um lado estão os que acreditam nesse progresso, por outro, os que denunciam o "mito do progresso" "como uma forma de ilusión conservadora de uma realidad indignante por la injusticia, el atraso, el derroche de posibilidades históricas o la inmovilidad" (2007, p. 250). Na Argentina, o reconhecimento do valor positivo da democracia está configurado de outra forma: a democracia é reivindicada como a calmaria depois do naufrágio, "como uno de los pocos resultados positivos de un periplo frustrante" (2007, p. 250). A falta de progresso não é o foco, senão a percepção de uma decadência que teria se instalado na vida do país depois de uma idade de ouro localizada "en pasados virtuosos". Este "mito da decadência" dialoga com versões que falam da continuidade de uma história de "desaciertos históricos y vicios sociales, cultuales y morales", enfim: um país marcado pelo mal desde o início da sua história[16] (2007, p. 250).

Para o propósito deste trabalho, me interessa assinalar apenas uma das conclusões que Semán e Merenson apontam em relação à percepção da história: no caso brasileiro, pareceria que cada período histórico se vivesse como um tempo acabado; diferente do argentino, que se vive como uma continuidade, um reforço do período anterior:

> Cada período histórico [no caso brasileiro] viene a saldar deficiencias del anterior y crea las que serán resueltas por los subsiguientes. De este modo, la historia avanza a través de **cierres parciales** que contrastan con el caso argentino en el que cada período [...] viene a **reforzar las divisiones** e irresoluciones de la fase anterior." (2007, p. 285)

Pergunto-me se esta forma diferente de sentir a história não está na base das

[16] Os autores não deixam de reconhecer que "esas visiones tienen demasiados contrapuntos en sus respectivos ámbitos nacionales como para considerarlas características excluyentes, homogéneas y discriminante de los respectivos casos." (2007, p. 296)

formas literárias e cinematográficas. Se uma nação percebe a sua história como um conjunto de fatos que se resolvem em cada período histórico, não parece necessário recorrer à história geral para achar respostas nem para ativar a memória. No outro caso, se a história se percebe como um contínuo, seria impossível procurar as razões do acontecido circunscrevendo-as apenas ao presente imediato.

Abstract: The decade of the seventies of the twentieth century was extremely violent dictatorship, both in Argentina and Brazil, however, in this context, how to represent violence in each country is different. This work is a first approach in the search for explanations for the difference in the forms of filmmaking. Assuming that the discrepancies arise from the different relationship that both countries have with the national history, and that this difference is crucial when choosing strategies to fight against forgetting, I will comment on two documentaries, *Que bom te ver viva* (Brazil, 1989) by Lucia Murat and *Montoneros, una historia* of Andrés Di Tella (Argentina, 1994), in the context of reflections on the production of testimony arising as a result of state violence.

Keywords: Documentary Brazil Argentina. *Que bom te ver viva*. *Montoneros, una historia*. State violence. Lúcia Murat. Andrés Di Tella.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA TELES, Janaína de. "Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por "verdade e justiça" no Brasil. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

DE MARCO, Valeria. "A literatura de testemunho e a violência de Estado." *Lua Nova*, N^0 62, 2004. Versión on-line http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. (orgs.). *Memória e (res)sentimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 85-94

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia, Ediciones de la filmoteca, 2006.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro, Rocco, 1988, p. 24.

LVOVICH, Daniel e BISQUET, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. 1ª ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

SAFATLE, Vladimir "Do uso da violência contra o Estado ilegal". In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo:

Boitempo, 2010.

SEMÁN, Pablo e MERENSON, Silvina. “Percepción de la historia, sentimientos e implicación nacional en Argentina y Brasil”. In: GRIMSON, Alejandro (compilador) *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires, Edhasa, 2007.

TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

FILMOGRAFIA

Hércules 56 (Silvio Da-Rin: 2006)

Montoneros una historia (Andrés Di Tella: 1994)

Que bom te ver viva (Lúcia Murat: 1989)

Artigo recebido em 30/06/2011
Artigo aceito para publicação em 21/11/2011