

Trauma e memória nos filmes de duas cineastas do Brasil e da Argentina

ANA MARIA VEIGA¹

Este estudo refere-se aos traumas que ficaram como um sombrio legado dos períodos de ditaduras militares, tanto no Brasil como na Argentina, mas principalmente à maneira como receberam representações fílmicas nos trabalhos de duas realizadoras de cinema diretamente afetadas pelas experiências deste momento histórico de abrangência continental, já que a maioria dos países da América do Sul² passou pelo “enquadramento” militar iniciado localmente durante a chamada Guerra Fria³.

No Brasil, Lúcia Murat, ex-presa (e torturada) política, assinou em 1989 roteiro e direção do documentário-ficção *Que bom te ver viva*, montado com depoimentos de mulheres que passaram pelo trágico itinerário da repressão: perseguição, prisão e tortura, ao qual sobreviveram, mas de cujas marcas e lembranças possivelmente nunca poderão se livrar. Ao lado dos testemunhos dessas mulheres, que denunciaram a diferença de gênero nos métodos de tortura, a atriz Irene Ravache representa um tipo de “alter-ego” da diretora Lúcia Murat, que não aparece explicitamente no filme, mas que nele lida com traumas e feridas próprios⁴.

¹ Doutoranda em História da Universidade Federal de Santa Catarina com a tese *Diálogos fílmicos: uma história de películas realizadas por mulheres no viés das ditaduras militares (Argentina e Brasil)*, orientada pela professora Joana Maria Pedro e financiada pela CAPES.

² Esta pesquisa está inserida no chamado Projeto Cone Sul, conduzido desde 2006 pelas professoras Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff, no Laboratório de Estudos de Gênero e História da Universidade Federal de Santa Catarina. www.legh.cfh.ufsc.br.

³ A Guerra Fria representou a medição de forças entre os Estados Unidos (país ícone do capitalismo) e a extinta União Soviética (socialista), que lançaram ao mundo seus ideais econômicos e políticos durante as quatro décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. A empreitada de domínio dos Estados Unidos sobre os países da América Latina foi abalada com a Revolução Cubana, em 1959, e qualquer aproximação com o socialismo nos outros países passou a ser reprimida com alianças locais que levaram à instauração de diversas ditaduras (militares) de segurança nacional na região. A violação dos direitos humanos e a tortura foram práticas corriqueiras dentro destes regimes, levando à aniquilação de dezenas de milhares de pessoas consideradas “subversivas”. Sobre as ditaduras de segurança nacional, cf. PADRÓS (2009).

⁴ “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 esfaqueada 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

Já a cineasta argentina Albertina Carri se coloca explícita e duplamente em cena, com imagens dela e de sua equipe de filmagem, em busca de vestígios sobre sua mãe e seu pai, e também por meio de uma atriz que representa a própria diretora, filha de desaparecidos políticos, mortos pela repressão em seu país. Carri leva consigo os traumas dessa perda violenta e da imaginação que remonta o tempo que eles passaram na prisão, sua tortura e depois morte. Em *Los rubios*, um filme que rompe com padrões narrativos, ela 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 reconstituir cenas de sua infância quebra com a dureza dos depoimentos, mas traz a dramaticidade da visão de uma criança sobre os acontecimentos. 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.

O que pretendo com essas fontes é traçar uma relação entre cinema e história, problematizando o caráter de verossimilhança dos testemunhos orais como elementos de constituição de documentários e o apelo emocional que eles representam diante desta função. Ao lado disso, podemos refletir sobre essas relações e pensar nos fatos que levaram a estas realizações cinematográficas. Os tipos de estética fílmica utilizados e as maneiras como abordam o tema e o trauma nos dizem muito de histórias subjetivas, que remetem a histórias coletivas, que são divulgadas por meio dos filmes.

Para Robert Rosenstone, a palavra “documentário” em si supõe uma relação com a realidade (ROSENSTONE, 2010:109). À semelhança da história escrita, esta categoria fílmica passaria por uma representação direta do passado. Respaldados por seu posicionamento ideológico, os documentaristas, assim como os historiadores, buscariam maneiras de transformar vestígios em discurso histórico (2010:110-111). “A despeito da forma assumida, o documentário histórico se insere inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda o seu tema” (2010:115). Não podemos afirmar que os dois filmes aqui analisados possam ser

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. Cf. <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT935838-1655,00.html>. Acessado em 15.03.2011.

considerados 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. Neles, história e memória aparecem mais uma vez numa arena de disputas, cada qual com sua legitimidade e especificidade.

Pensando em termos de histórias cruzadas, outro aspecto que nos interessa, 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. Já Albertina Carri buscou em 2002 apoio do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA –, um órgão do governo argentino que apoia ainda hoje inúmeras produções fílmicas, mas teve o acesso aos recursos negados, como ela retrata e discute no filme. 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. 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 “intromissão” em cena; afinal, era importante nivelar o passado por meio de uma modalidade hegemônica de memória, que pudesse ser tida como mais “oficial”. Como ela poderia pensar em “ficcionalizar a experiência”? Brincar com algo tão sério? Além disso, Carri propunha, já no início, “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda” (*Los rubios* – 15’ aprox.). O apoio foi negado, mas mesmo assim ela levou o filme adiante. O INCAA acabou por apoiar a distribuição de seu premiado filme⁵, depois de pronto.

“Acho que a cada tentativa de me acercar da verdade, vou estar me distanciando...” (*Los rubios* – 34’). Assim a diretora conduz a narrativa, por entre documentos e depoimentos que vão aos poucos compondo o que poderia ser a história dos pais desaparecidos. Ela (aos três anos de idade) e suas duas irmãs maiores foram

⁵ V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (2003); Primer Festival de Cine y Video Latinoamericano de Buenos Aires (2003); Prêmio Clarín de melhor documentário (2003); 11º Festival de Cine Independiente de Barcelona (2004). Indicação ao Festival Internacional de Gijón, ao Toronto International Film Festival, ao Havana Festival Int’l del Nuevo Cine Latinoamericano, ao London Film Festival e ao Princeton Film Festival. FIPRESCI ARGENTINA (2010) selecionada entre os dez melhores filmes da década de 2000. Cf. www.wmm.com/filmcatalog/pages/c629.shtml. Acesso em junho de 2011.

presas com os pais. Depois as crianças foram devolvidas para a avó e passaram a morar com um tio no campo. O depoimento de uma vizinha da época é comparado com a lembrança das três irmãs, gerando deslocamentos, expondo lacunas e incertezas. Carri questiona suas próprias lembranças: quanto elas teriam de observação e quanto de capricho? (*Los rubios* – 60' aprox.). Ou seja, a diretora ajuda a problematizar aquilo que é caro à metodologia da história que se acerca de testemunhos orais.

Um dos depoimentos colocados no filme é o de Paula, a única sobrevivente da prisão onde esteve o casal Roberto Carri e Ana María Caruso. Paula conta à atriz que interpreta Albertina que o torturador dela era o mesmo homem que fazia contato e levava cartas à família. Esta imagem remete à aproximação com uma pessoa comum, que estava ali para executar um trabalho como tantos outros. Esse tipo de argumento incômodo aparece também em outras narrativas que problematizam a condição dos sobreviventes⁶.

Sem dúvida 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 auguras 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 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” (*Que bom te ver viva* – 38’50”). 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!” (*Que bom te ver viva* – 60’). Criméia foi a única sobrevivente do seu destacamento de 23 pessoas na Guerrilha do Araguaia⁷, pois atravessou a nado o rio do mesmo nome, de

⁶ Ana Longoni, por exemplo, analisa três romances para refletir sobre o tratamento dado aos testemunhos dos sobreviventes e sobre a construção da figura do traidor. Ela observa que os autores deixam no ar a consideração da desigualdade nos vínculos entre as vítimas e os vitimários. Para Longoni, isso faz toda a diferença, já que as primeiras encontravam-se submetidas. A autora alerta para o fato de que, apesar da convivência e de um possível reconhecimento como seres humanos, as relações entre eles nunca foram simétricas. Cf. LONGONI, 2007.

⁷ 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

aproximadamente um quilômetro de largura, à noite, grávida, para ir dar à luz em São Paulo (*Que bom te ver viva – 57’50”*)⁸.

No filme de Murat, a imposição de um silêncio sobre a tortura aparece em todos os depoimentos, mesmo no único que admite explicitamente preferir silenciar. De forma anônima, uma sobrevivente da repressão mandou uma mensagem escrita, 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” (*Que bom te ver viva – 60’06”*). Para ela, as pessoas em geral não suportam ouvir as experiências emocionais vividas diante da tortura. A personagem de Irene Ravache complementa: “Será que vão me deixar falar? Até quando vou ter que baixar os olhos?” (*Que bom te ver viva – 60’00”*).

“Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989:6). Michael Pollak fala sobre grandes traumas sociais que acabam por gerar uma negação e uma aura de silêncio ao redor de determinado assunto. 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” (POLLAK, 1989:8). 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 [...]” (POLLAK, 1989:11).

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. Cf. <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/guerrilha-araguaia.jhtm>. Acessado em 15.03.2011.

⁸ 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.

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

Mas Beatriz Sarlo (2007), 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” (2007: 20), mas esses “atos de memória” são apenas uma versão dos fatos. A autora ressalta que, ao lado da “guinada linguística” nos anos 1970 e 80 houve a “guinada subjetiva”, que serviu de imediato à reparação do que ela chama “identidade machucada” (2007: 18-19). 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” (SARLO, 2007:59). 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” (SARLO, 2007:60-61). Ela 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”. 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 pensar que cada relato de experiência é interpretável (2007:61). Sarlo questiona quanto do teor

ideológico da vida política subsiste nas narrações subjetivas, e aconselha a comparação ou complementação dessas fontes com outros tipos de documentos.

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” (PORTELLI, 1996:60). 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 (1996:67). As memórias delineiam possibilidades expressivas (1996:70) e assim devem ser tomadas em sua utilização como documento histórico.

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” (*Que bom te ver viva* – 42’20”). 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 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 vai vestindo fantasias para uma festa: de líder estudantil (com óculos, livro e sandália nordestina), de guerrilheira (com boina, jaqueta militar e jeans) e por fim de presa política (com uniforme numerado), mas afirma que a última fantasia 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” (*Que bom te ver viva* – 60’30”).

Em *Los rubios* também encontramos a montagem de um quebra-cabeça, com a busca de cada testemunho intercalada às emoções da real protagonista (Albertina Carri),

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 ela, é ponto comum entre as duas propostas. Ambos os filmes fazem uma opção estética mais rígida pelo formato 3 x 4 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 por certa alegoria trazida com a interpretação de atrizes e suas indumentárias, já que o filme brasileiro traz cenas de fantasias, enquanto que o argentino joga com outros elementos, como as perucas. O termo *Los rubios* é simplesmente traduzido como *Os loiros*, isto é, a característica pela qual as pessoas entrevistadas se lembravam da família Carri. Além disso, os bonecos “playmobil” remetem diretamente ao recorte temporal do trauma: os três anos de idade da diretora do filme. Ao mesmo tempo, podemos inferir que foram os bonecos que se instalaram no vazio da ausência dos pais e foram trazidos para interpretá-la neste roteiro.

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 em si 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 (ROSENSTONE, 2010:230). Ou seja, estão em diálogo com a historiografia e com outras disciplinas que se debruçam sobre o período, constituindo em parte sua representação visual.

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, seria provavelmente outro. 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 (PADRÓS, 2009:32).

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 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 demanda.

Além disso, 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” (WERNER e ZIMMERMAN, 2003:12)⁹. Colocamos aqui os dois filmes e suas autoras em relação, buscando observar como traumas gerados pela repressão militar nos dois países puderam ganhar representações fílmicas e estéticas,

⁹ “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.

adquirindo força visual, ampliada pela relação dos filmes com a “documentação viva” dos depoimentos.

Não é difícil pensar que Brasil e Argentina viveram de maneira diferenciada tanto a repressão como a transição democrática que permitiu a realização desse tipo de filme. Seguindo o conselho de Werner e Zimmerman (2003:13), devemos ter uma maior consideração pelas dimensões históricas que envolvem cada país, para assim trabalhar com suas especificidades. É perceptível que na Argentina ainda hoje os traumas desse passado movimentam novas representações, sejam elas políticas ou artísticas¹⁰, enquanto que no Brasil são cada vez mais raros os filmes que tocam diretamente o tema da ditadura militar¹¹. 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 os fragmentos de sua identidade seguindo vestígios da história da mãe e do pai por meio de depoimentos de terceiros; Lúcia Murat traz a público, com os testemunhos de outras protagonistas de histórias semelhantes, as entrelinhas de sua própria história. As aproximações 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/os¹²), que serviram para “lavar a alma” e transbordar sentimentos (além de trazer a público aquilo que deveria ser silenciado em nome de um bem-estar social), mas que marcaram também uma referência inegável para a discussão historiográfica sobre o período e sobre o tema das ditaduras militares. 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 e de sua própria época.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² Entre os quais destaco o filme *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.

Bibliografia de referência

LONGONI, Ana. *Traiciones: la figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

PADRÓS, Enrique Serra. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. *Tempo e argumento*. Vol.1, n.1. Florianópolis: UDESC, jan/jun 2009, p. 30-45.

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

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*. Dossiê teoria e metodologia. Vol.1, n.2. Rio de Janeiro: UFF/Relume Dumará, 1996, p. 59-72.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007.

WERNER, M. et ZIMMERMANN, B. Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2003/1, 58e année, p. 7-36.