

## **As narrativas da barbárie nos documentários *Nostalgia da Luz* e *Que bom te ver viva: perdas, testemunho e vazios*<sup>1</sup>**

Gláucia Pires OLIVEIRA<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### **Resumo**

Como parte de projeto de pesquisa de mestrado ainda em fase inicial, este trabalho busca verificar a barbárie nas construções narrativas dos documentários *Nostalgia da Luz* e *Que bom te viver*. O tema abordado em ambos os filmes é a violência de Estado cometida pelos governos ditatoriais do Chile e Brasil, respectivamente, durante a segunda metade do século XX. A partir destas duas obras pretende-se compreender se as narrativas da memória da barbárie superam o vazio causado pela falta de uma linguagem capaz de expressar efetivamente as perdas e testemunhos daqueles que tiveram seus cotidianos afetados por estes contextos históricos de horror.

### **Palavras-chave**

documentário; memória; barbárie; ditadura; América Latina

### **Introdução**

A imagem de uma janela de vidro fechada e com uma cortina semi-aberta ocupa todo o quadro fílmico. No plano seguinte, mais aberto, é possível localizá-la como parte de uma cozinha. A louça no escorredor poderia indicar que alguém habita o local, mas existe uma atmosfera que parece sugerir que o lugar está vazio há muito tempo, como se estivesse sido abandonado. O cenário é composto por objetos aparentemente datados da década de 1960, dando a impressão de que tudo ali estivesse intocável desde então. O único movimento na imagem, possível de demonstrar de que a cena não seria uma foto estática, é o das plantas vistas pela janela, que se mexem do lado de fora, talvez, pelo vento externo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa da Intercom, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense; Bolsista CAPES; pesquisadora vinculado ao LaPA, - Laboratório de Pesquisas Aplicadas do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, e-mail: [glaupp@gmail.com](mailto:glaupp@gmail.com)

É nesta precisa cena do documentário *Nostalgia da Luz* (2010)<sup>3</sup>, que o diretor do filme, Patricio Guzmán, inicia uma narração sobre suas memórias de infância e a passagem para adolescência. Segundo Guzmán, que revela uma grande paixão desde criança pela astronomia, durante esta época o Chile vivia um momento de muita tranquilidade e paz. Tais características podem ser percebidas na composição das imagens sempre estáticas, iluminadas pelo que parece ser luz solar. As cenas seguintes mostram as mobílias dos outros cômodos, sempre em planos mais fechados, destacando apenas um objeto especificamente como o rádio antigo ou uma cadeira de estofado veludo vermelho. Durante estas imagens Guzmán confessa que tais objetos poderiam representar os mesmos que existiam em sua casa quando era criança até os primeiros anos da sua juventude.

A voz de Guzmán narrando suas próprias memórias durante as cenas parece ser a única marca da presença de uma pessoa na casa. Nenhum morador aparece, não há referência de quem habita ali. Todas as cenas desta sequência parecem remeter à casa como movimento, um lugar ermo e de ausência. Mas ausência de quê? De um lugar sem de pessoas, sem vida? Este vazio presente nas cenas iniciais do documentário é também encontrado em outras circunstâncias ao longo do filme. O argumento deste documentário contrapõe a importância da região do deserto do Atacama para os estudos internacionais de Astronomia (uma vez que o lugar apresenta condições impecáveis para a observação astronômica), com o descaso do que está espalhado pelo solo do mesmo deserto: corpos de presos políticos assassinados durante a ditadura do General Augusto Pinochet (1973-1990). Para Guzmán, enquanto o céu e as estrelas chamam atenção de todos para olharem para cima, pelo encanto ou pela busca de respostas na poeira cósmica, muitos se esquecem ou evitam lembrar das mulheres (mães, irmãs e esposas) dos desaparecidos, que ainda vagam solitárias pelo inabitável deserto em busca de seus mortos, de seus desaparecidos.

Em seus depoimentos, estas mulheres contam suas memórias sobre uma luta incansável de encontrar os restos mortais de seus entes. Não se trata apenas de achar ossos, mas de finalmente ter uma pista, uma resposta sobre o que aconteceu com as vidas de seus familiares. Essa impotência diante do desaparecimento, esta ausência que a barbárie chilena causou em suas vidas, gera um vazio pela falta de uma linguagem capaz de traduzir efetivamente estas experiências e sentimentos. Este vazio também impede de expressar a

---

<sup>3</sup> *Nostalgia da Luz*. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Renate Sachse. Chile: Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions, 2010. 90 min. Son, Color, Formato: 35 mm. Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions, 2010. 90 min. Son, Color, Formato: 35 mm.

vivência de quem sofreu na pele o horror da violência de Estado. O documentário *Que bom te ver viva* (1989)<sup>4</sup>, da diretora brasileira Lúcia Murat reúne um grupo de mulheres que, assim como a realizadora, foram presas e torturadas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), pelo engajamento político em oposição ao governo daquele momento.

Oito mulheres recordam e compartilham suas experiências nesse contexto histórico específico brasileiro. Descrevem a barbárie e tentam explicar a perplexidade da ocasião, pois os traumas causados pela tortura, violência física e psicológica ainda tiveram que ser administrados por sobreviverem ao horror. Aliás, esta sobrevivência diante de tantas atrocidades tem grande peso no título do documentário uma vez que a vulnerabilidade e a perda dos direitos civis ao ser uma presa política no Brasil desta época é desconectar-se de qualquer possibilidade de futuro. Este vazio do incerto é apresentado no documentário de Murat que, inclusive, apoia-se no recurso da ficção para contar a sua própria experiência biográfica. Sua memória é um monólogo interpretado pela atriz Irene Ravache que vai articulando suas cenas com os depoimentos de outras presas políticas, que sobreviveram e testemunharam os crimes de Estado. Seria esta uma tentativa de criar linguagem para aquilo que não pode ser expresso?

Para compreender a construção da narrativa da barbárie nestas duas obras, passemos à contextualização política e histórica dos dois países em seus períodos ditatoriais e também para o reconhecimento de como se deu a produção de documentários sobre o tema, tanto para o caso chileno como para o brasileiro. Esta proposta é feita com o intuito de se lançar mais adiante a reflexão sobre perda e testemunho e como estes conceitos são apresentados nos filmes discutidos neste artigo.

### **Contexto Histórico da Barbárie**

De forma resumida pode-se dizer que após o fim da Segunda Grande Guerra Mundial, o contexto da Guerra Fria promoveu uma grande tensão política no cenário internacional instaurando uma extrema tensão e o medo pelo mundo que se dividia pela disputa hegemônica entre Estados Unidos e a antiga União Soviética. Esta “silenciosa” batalha entre os blocos socialista e capitalista buscava conquistar aliados para garantir sua influência e controle ideológico, político e econômico e, logo, fortalecer e expandir a

---

<sup>4</sup> *Que bom te ver viva*. Direção: Lúcia Murat. Brasil: Embrafilme, 1989, 100 min., Son, Color, Formato: 35 mm.

soberania de seus próprios blocos. Passaram a interferir direta e indiretamente nas articulações dos governos de diversas nações, o que afetou brutalmente a história e o cotidiano de diversos países uma vez que essa bipolarização de poder entre as duas superpotências mundiais de então promoveu conflitos locais e guerras civis, pelo condicionamento ideológico, alastrando barbárie e horror.

A URSS já havia se aproximado de Cuba de maneira estratégica, quando o país caribenho via seu novo líder Fidel Castro fazer frente e resistir às tentativas estadunidenses de depô-lo. A aliança soviética com o governo cubano foi um marco histórico e o temor de que o socialismo se alastrasse ainda mais pela América Latina mobilizou os Estados Unidos a tomar providências mais severas para proteger-se. O governo estadunidense passou a alinhar-se com militares latinos alegando a preocupação do avanço comunista na América Latina, especialmente nos países cujos governos eleitos democraticamente que eram opostos aos interesses políticos e econômicos dos EUA. Ou mesmo a mera simpatia aos ideais comunistas já era um pretexto para temer. Assim foram sendo promovidos os golpes de Estado no Cone Sul pelos militares.

Como a história registrou, o regime militar instaurado no Brasil em 1964, foi liderado pelo Exército Brasileiro, que agiu apoiado por setores conservadores, e assim depuseram o então presidente João Goulart. Jango, como era conhecido, foi acusado de governar sob a influência de preceitos comunistas pelas reformas sociais, políticas e econômicas a serem apresentadas e como estava em desacordo com o posicionamento dos Estados Unidos, a suspeita de uma possível aliança com a União Soviética alavancou-se ainda mais. Iniciou-se uma ditadura militar que duraria 21 anos. Eram dias de chumbo, em que perseguição a civis que se opunham ao governo tomava rumos de barbárie com ações militares que feriam gravemente os Direitos Humanos, como prisões ilegais, torturas para obtenção de delações e a suspensão da liberdade de expressão. Como assinala Elisa de Campos Borges sobre a tensão deste contexto,

[...] muitos setores passaram a se mobilizar em defesa dos valores estabelecidos pelas ditaduras militares e contra a ameaça, real ou imaginária, representada pelo movimento comunista. Era um tempo de repressão, cerceamento e suspensão de direitos políticos de pessoas ligadas à esquerda, aos movimentos operário-sindical e estudantil, a intelectuais, músicos, poetas e outros grupos. (BORGES, 2004, p.282)

A repressão também aconteceria em mais países da América do Sul com outros golpes de Estado. Eleito democraticamente, o presidente Salvador Allende viu a capital Santiago de Chile ser tomada pelas tropas de General Augusto Pinochet em setembro de 1971. Allende era um social democrata da Unidade Popular (coalização partidária de esquerda) e sua política de nacionalizações e estatizações faziam oposição aos interesses de mercado dos Estados Unidos, que passam a pressionar e criar estratégias para sufocar as atuações do governo chileno. Além do apoio estadunidense, o golpe de Estado no Chile também contou com respaldo por parte da sociedade civil e da ditadura brasileira, para que os militares de Pinochet lograssem em derrubar Allende e assumissem o governo. A participação da ditadura brasileira foi apenas neste contexto do golpe chileno como também aliou-se “a outros países para formar a Operação Condor, uma espécie de interligação dos aparatos repressivos da Argentina, Chile, Brasil, Paraguai, Uruguai e Bolívia com permissão para prender, torturar, matar e ocultar cadáveres”. (BORGES, 2004, p.281)

Foi um dos processos mais violentos de tomada de poder desse contexto. Uma prévia da barbárie que Pinochet cometeria durante seu governo com aqueles que “ousassem” fazer oposição política. Para Borges,

O golpe militar chileno foi efetuado no dia 11 de setembro de 1973, derrubando e assassinando o presidente Salvador Allende, e tornou-se uma das mais violentas ditaduras de nosso continente. Sua justificativa era a necessidade de restabelecer a ordem do país; logo, instituíram-se posturas de represália aos políticos e também a toda a população, para continuar construindo sua legitimidade no imaginário social. (BORGES, 2004, p.281)

Seis anos separam o início destas duas ditaduras militares. A brasileira terminaria em 1985, enquanto a chilena em 1990. Não foram governos precisamente iguais, pelos distintos projetos de poder, entretanto, o que interessa para este trabalho é a similaridade no que refere-se a barbárie promovida por ambos no cotidiano de suas sociedades. A violência de Estado era um meio de intimidar possíveis atividades críticas ou contrárias ao governo em vigor. Um meio de vigiar e assegurar um controle pleno sobre movimentos de oposição era através da censura e repressão. O desaparecimento de pessoas, sessões de torturas e assassinatos foram algumas das violações cometidas pelo governos militares nestes contextos contra aqueles que desafiavam às “normas” impostas. Esta violência acabava atingindo além dos militantes políticos, os seus familiares e pessoas próximas das vítimas, porque a partir do momento em que alguém fosse submetido a qualquer uma destas

violações, as informações sobre o paradeiro eram suspensas, nunca precisas ou mesmo corretas.<sup>5</sup>

A ditadura chilena é considerada muito mais violenta do que a brasileira, quando observamos alguns dados produzidos pelas Comissões da Verdade de cada país. A Comissão da Verdade do Chile<sup>6</sup> reconhece o número de mais de 3 mil mortos e desaparecidos pela ditadura de Pinochet, enquanto no Brasil a Comissão da Verdade<sup>7</sup> creditou 434 mortos e desaparecidos como vítimas oficiais da ditadura militar brasileira. Entretanto, ter o número menor de executados brasileiros não pode “aliviar” o terror cometido por seu governo. Além da possibilidade do número ser mais alto, por casos que não foram encontrados nos registros oficiais da época pela Comissão da Verdade. As sessões de tortura como interrogatório também apresenta numerosos assombrosos: no Brasil foram 1.800 vítimas; no Chile, 38 mil torturados. Como denunciar o horror que silencia aqueles que sobrevivem, aqueles que buscam respostas? As informações não poderiam chegar à sociedade através da mídia que ou estava conivente com o governo ou sob vigilância da censura. Mesmo sob censura, o cinema foi então uma forma paralela encontrada para tentar construir as memórias destas narrativas da barbárie. Tanto a produção como reprodução de filmes “subversivos” eram considerados atos criminosos contra o governo. Mas a necessidade de resistir e romper com o silêncio imposto foi muito mais urgente do que o medo. A produção de documentários que trouxe este tema em suas narrativas é bastante significativa.

### **Filmografia dos documentários sobre a barbárie**

É interessante notar que mesmo o Chile tendo um governo muito mais violento que o brasileiro, o país apresenta uma filmografia de documentários superior que a do Brasil.

---

<sup>5</sup> Programa de Direitos Humanos do Ministério do Interior e Segurança Pública do Chile ortoga benefícios de reparação às famílias de desaparecidos ou mortos políticos pelo governo chileno do período 11 de setembro de 1973 a 10 de março de 1990 pelas das violações sofrida de Direitos Humanos. Além deste reconhecimento, pode-se encontrar dados e conceitos oficiais do governo do Chile sobre os crimes cometidos pela ditadura militar chilena, no site do programa. Disponível em: < [http://www.ddhh.gov.cl/social\\_beneficios.html](http://www.ddhh.gov.cl/social_beneficios.html)>. Acessado em: 30 de junho de 2016.

<sup>6</sup> Informe da Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, Santiago: 2011. Disponível em: <[http://www.ddhh.gov.cl/comision\\_asesora.html](http://www.ddhh.gov.cl/comision_asesora.html)>. Acessado em: 30 de junho de 2016.

<sup>7</sup> O acesso aos relatórios da Comissão Nacional da Verdade no Brasil pode realizado pelo site da própria comissão. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>> Acessado em: 30 de junho de 2016.

Inclusive levando-se em consideração que o Regime Militar chileno durou menos tempo, sendo 17 anos de militares no poder. Para estabelecer um comparativo buscou-se levantamentos oficiais de cada país sobre os documentários que abordam tal contexto histórico ou que apresentem narrativas que exaltem como esta fase interferiu de alguma forma em diversos temas. Não é de interesse verificar a quantia de produções gerais do período de censura, mas sim, sobre o período em si.

Para ter uma noção de quantos documentários foram produzidos sobre o regime de Pinochet, partiu-se do site CineChile.cl<sup>8</sup>, uma enciclopédia de cinema chileno com catálogo disponível online. Para a pesquisa da filmografia dos documentários definiu-se previamente o período de 1973 a 2015, que refere-se justamente ao ano inicial da ditadura chilena até a atualidade. Um outro caminho de pesquisa chegou a ser iniciado em um percurso que buscou arrolar os documentários publicados na internet que fossem atrelados aos órgãos oficiais do governo, mas, como os resultados apresentavam números menores ou superficiais, tal metodologia acabou descartada. Assim, nesta primeira etapa de pesquisa a opção foi assumir o CineChile.cl como um parâmetro consistente para as pretensões deste estudo. Isto porque, ao analisar as sinopses individualmente de cada produção ao longo do período estabelecido foi possível selecionar os documentários que tratam do regime militar direta ou indiretamente, ou seja, documentários que focam no golpe e no desenvolvimento do governo de Pinochet. E, também, filmes que narram memórias individuais, coletivas, e/ou ainda retomam figuras, histórias e cotidianos que sofreram influência ou foram marcados pela ditadura. Pode-se verificar que aproximadamente 180 documentários foram produzidos, sendo que mais de 30 foram rodados durante o regime militar.

Neste mesmo portal online sobre cinema, um artigo da autora Jacqueline Mouesca<sup>9</sup>, revela uma característica peculiar da produção documental chilena: o cinema de exílio. Muitos realizadores exilados seguiram produzindo seus filmes nos países que os acolheram. Entretanto, as temáticas de suas obras não estavam alinhadas com os contextos de seus novos lares, mas sim, exploravam a ferida aberta de seu local de origem. Estes cineastas exilados contribuíram, mesmo à distância, com a produção cinematográfica. Estima-se que mais de 170 filmes foram realizados no exterior nos dez primeiros anos da ditadura, sendo

---

<sup>8</sup> Um projeto de pesquisa desenvolvido por um grupo de jornalistas especializados e por pesquisadores de cinema, criado em 2009 com o apoio do Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para investigación en audiovisual, para formar uma Enciclopédia de Cinema Chileno na internet.

<sup>9</sup> MOUESCA, Jacqueline. **El cine chileno en el exilio**. Cine Chile, 2011. Disponível em: <<http://cinechile.cl/crit&estud-303>>. Acessado em: 5 de julho de 2016.

99 deles documentários. A maioria tratava da vida no exílio ou abordava a situação crítica e preocupante da política no Chile<sup>10</sup>. É necessário considerar que o número de filmes produzidos no exílio pode ser impreciso porque algumas produções não foram exibidas no Chile, o que poderia elevar a quantidade de produções sobre o regime<sup>11</sup>.

No caso da filmografia brasileira, a referência encontrada para verificar a quantidade de documentários produzidos sobre a ditadura foi o levantamento que faz parte do projeto de pesquisa Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar<sup>12</sup>. O projeto catalogou 110 documentários realizados entre os anos de 1964 e 2014, cuja temática refere-se ao regime militar brasileiro sob distintas perspectivas e abordagens. O levantamento foi realizado a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. Em cada levantamento estão presentes os dois filmes selecionados para este trabalho, por abordarem duas perspectivas distintas de narrativas sobre as formas com que a barbárie dilacera a vida das pessoas e ressoa até os dias de hoje. O documentário *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán, aborda as mulheres que seguem em busca de seus desaparecidos, militantes políticos presos durante o regime de Pinochet. Enquanto *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat, apresenta mulheres presas e torturadas durante a ditadura brasileira. São estas duas obras que conduziram a compreensão de como o documentário é um meio narrativo das memórias da barbárie.

### **Perda, testemunho e vazio**

Quem teve seu cotidiano interrompido direta ou indiretamente pela violência de Estado tenta relatar, através de suas memórias, como esta particularidade atravessou e transformou suas vidas. Duas características resultantes da barbárie – a perda e o testemunho – podem ser encontradas, respectivamente, nos documentários *Nostalgia da Luz* e *Que bom te ver viva*. Não exatamente sob a forma precisa da narração, mas são os

---

<sup>10</sup> VARAS, Lídice A. **Ojos que no ven**. Diario La Nación, Dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.lanacion.cl/ojos-que-no-ven/noticias/2006-12-16/174210.html>>. Acessado em: 5 de julho de 2016

<sup>11</sup> FAJARDO, Marco. Cine Clandestino. El Mostrador, 9 de setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/09/09/cine-clandestino-reaparecen-filmes-realizados-en-exilio-que-nunca-se-exhibieron-en-chile/>>. Acessado em: 5 de julho de 2016.

<sup>12</sup> Projeto financiado pelo CNPq, elaborado coordenado por Eduardo Morettin e realizado pela bolsista Mariana Rosel. Este projeto filmografia faz parte do Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. Disponível em: <<http://historiaaudiovisual.weebly.com/>>. Acessado em: 5 de julho de 2016



temas presentes nestas duas obras. Estes dois documentários apresentam estéticas bem distintas para construir suas narrativas. Guzmán faz uso de imagens inebriantes do espaço, que beiram à poesia, no que aparenta ser uma tentativa de conseguir mostrar como o fascínio pela astronomia seria algo praticamente inerente a qualquer pessoa. Porém, o diretor quebra este encanto quando contrapõe o céu específico que está sobre o deserto do Atacama. Esta região é compartilhada por astrônomos e arqueólogos. Mas não é o trabalho dos astrônomos, que buscam compreender história na poeira cósmica, com o trabalho dos arqueólogos, que buscam compreender a história em vestígios de sociedades já extintas, onde mora a contradição que o diretor pretende mostrar. O paradoxo apresentado por Guzmán consta no fato de que uma parte da sociedade, cujo deslumbramento pela Ciência é notável, rejeita uma outra busca que acontece no mesmo lugar, no Atacama, pela história recente de um país, já que naquele solo estão restos mortais de presos políticos da ditadura de Pinochet. A procura solitária das mulheres destes desaparecidos (esposas, irmãs, mães), que seriam praticamente arqueólogas de uma sociedade do presente, é rechaçada por esta mesma sociedade que não as compreende, porque talvez, não queira compreender a si mesma.

Se no documentário de Guzmán, as mulheres que perderam seus entes queridos seguem vagando até hoje pelo deserto do Atacama em busca de qualquer rastro (ou resposta) de restos humanos são incompreendidas dentro de sua própria sociedade, no filme de Murat, as mulheres tentam entender e explicar como é sobreviver depois de testemunhar atrocidades realizadas pelo Estado contra parte da sociedade. Murat recorre à ficção para costurar a narrativa entre os depoimentos destas mulheres torturadas pela ditadura brasileira que fazem tentativas de traduzir o que aconteceu durante suas prisões para que o espectador, que não estava lá, possa ter ao menos uma noção a partir de seus testemunhos de como foram suas experiências. Como se fosse um espaço de liberdade para dizer sem o medo que marcou seus cotidianos passados, estas mulheres revelam os processos sofridos em suas histórias particulares de militância. A impressão é que o documentário de Murat é um tribunal em que finalmente elas podem depor contra seus torturadores. Estão em um lugar seguro de fala, e especialmente de compreensão, porque não é o depoimento de apenas uma mulher, mas de oito vítimas que compartilharam da mesma experiência e compreendem entre si as dores sofridas e que carregam até hoje. Aliás, é a dor que as mulheres chilenas tentam expor de como é perder um ente querido e também perder a

possibilidade de saber sua história, já que desapareceram durante um governo que fez de tudo para não deixar rastros. Será então o documentário uma possibilidade de suporte de linguagem para a construção destas narrativas ao dar voz coletivamente àqueles que tiveram seus cotidianos cortados por crimes de Estado, àqueles que viveram a barbárie de ter um ente desaparecido ou ao sofrerem torturas, àqueles cujos vazios não permitem construir narrativas de memória que sejam precisas? Ou seja, um documentário como um lugar possível de construção narrativa a partir de memórias coletivas conseguiria elaborar o passado das experiências do horror, como foi o caso das ditaduras militares do Brasil e do Chile?

Estes contextos históricos promovem um vazio pela incapacidade de narrar, já que não haveria uma linguagem que possa traduzir o horror. Em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1994), Walter Benjamin enfatiza que quando os soldados da Primeira Grande Guerra Mundial voltaram para suas casas, podia-se notar que eles estavam silenciosos. A brutalidade dos traumas gerados pelo horror daquele contexto bloquearam a capacidade de compartilhar suas experiências vividas, experiências que tornaram-se incomunicáveis. Teriam perdido uma das principais faculdades humanas: o poder de narração. Não havia linguagem, logo, um meio de comunicar o que aconteceu efetivamente, porque não há palavras que expressem suas vivências nas trincheiras, pela falta de referência daqueles não sabem o que é passar por tais traumas. Para Benjamin a experiência autêntica, a *Erfahrung*, é o conhecimento acumulado ao longo da vida que será transmitido de geração a geração. As experiências incomunicáveis impossibilitam que um passado em comum possa ser transmitido. E esta perda, apontada por Benjamin, será uma das características da Modernidade por conta do desenvolvimento da era capitalista, fator mais expressivo para o declínio da experiência autêntica. O desencantamento, pelo qual passa o mundo moderno, condenaria a experiência humana coletiva, pois esta perda da experiência estaria atrelada ao aspecto industrial do contexto, transformando seres humanos em peças de montagem que não possuem significados. Segundo Sônia Kramer, a análise de Benjamin sobre a mediocridade da experiência no mundo do moderno refere-se a perda de significados, uma vez que as tensões geradas pela modernidade atingem “as pessoas na economia, pela produção em série; na política, pelos golpes de Estado e os autoritarismos; na vida cotidiana, pelos perigos que o homem moderno recebe e devolve, como um autômato no meio da multidão” (2008, p.19). Ou seja, esvaziar-se de experiência rompe o vínculo do

homem com a história e com a tradição, porque a barbárie elimina a linguagem em que a narrativa possa se apoiar para ser capaz de traduzir experiências.

Sobre a questão do trauma, Jeanne Marie Gaugebin retoma Aleida Assmann e diz que ele “é uma ferida aberta da alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra do sujeito” (GAGNEBIN, 2009, p. 112). E ainda compreende que estas feridas abertas de quem sobrevive não se podem curar nem pelas narrativas contadas. Entretanto, mesmo com essa aparente impossibilidade de narrar e compartilhar a brutalidade destas experiências, existe uma certa necessidade de tentar expor o que aconteceu. Quando os últimos sobreviventes de Auschwitz começaram a morrer (de forma natural), Gagnebin (2009, p.54) aponta que as tentativas de acionar e resgatar estas memórias ganharam força. Quem sobreviveu contém consigo os últimos restos daquilo que aconteceu, logo, a morte seria a perda de tais rastros, especialmente, porque a experiência do horror seria inenarrável. Entretanto, esta tensão quase obsessiva pelo passado pode ser negativa, enquanto o passado não permitir que se viva o presente. Gagnebin ressalta o contraste crítico a esse movimento ao retomar os perigos que Todorov assinalou sobre os “abusos da memória”. A autora cita duas características sendo,

[...]uma fixação doentia ao passado – o que Nietzsche, no fim do século XIX, já tinha diagnosticado como um dos diversos sintomas do ressentimento (isto é, também, a incapacidade de bem viver no presente); e, na esteira dessa fixação, a identificação, muitas vezes patológica, por indivíduos, que não necessariamente nem herdeiros diretos de um massacre, a um dos papéis da díade mortífera do algoz e da vítima. (GAGNEBIN, 2009, p. 54)

Neste momento, Gagnebin relembra um dos piores genocídios já ocorridos, o armênio, que nunca foi reconhecido pela comunidade internacional, deixando “herdeiros de mortos que simbolicamente falando, nunca existiram, que não pertenceram aos vivos e não podem, portanto, pertencer aos mortos, tornando seu luto tão difícil” (GAGNEBIN, 2009, p.56). Aqui Gagnebin aponta para uma dificuldade que atormenta da mesma forma aos familiares de desaparecidos no contexto latino. Existe uma desproporção ao pensar na Shoah e no genocídio armênio com relação ao que aconteceu nos regimes militares brasileiros e chilenos (para não citar outras ditaduras latinas). Entretanto, as impotências narrativas nestes contextos são muito similares. Em determinado momento, uma das mulheres chilenas, no documentário de Guzmán, diz que elas são consideradas “a lepra do

Chile”, por seguirem buscando respostas para os seus desaparecidos. É praticamente um incômodo, um mal estar, o fato de que elas não se esqueçam do que aconteceu. Mas elas incansáveis, não pretendem permitir realmente que se caia no esquecimento, que se feche a ferida aberta pelos militares. Especialmente porque elas não conseguem exprimir o vazio da perda. Esta parte da sociedade não compartilha o mesmo sofrimento e experiência e, por isso, praticamente deslegitima a resistência diária destas mulheres no Atacama. Talvez o vazio pela falta de uma linguagem capaz de expor os sentimentos de perder um ente sem ter a confirmação do que passou, além de perpetuar o luto, torne ainda mais distante a relação de uma sociedade com sua história.

Estas mulheres chilenas não foram submetidas à mesma tortura que as mulheres brasileiras no documentário de Murat, Porém, ainda carregam uma ferida psicológica (até mesmo física pelo desgaste no deserto). Pode-se pensar que ambas foram vítimas da barbárie já que suas vidas foram afetadas drasticamente por vazios de impotência narrativa. A diferença é que as mulheres brasileiras em *Que bom te ver viva*, além de perderem pessoas próximas, foram testemunhas dos crimes cometidos pela ditadura no Brasil. Marcio Seligmann-Silva apresenta duas conceitualizações para o “testemunho”: *testis* e *supertes*. *Testis*, “indica o depoimento de um terceiro em um processo” (2013, p.373), enquanto *supertes* refere-se à pessoa que atravessou uma provocação, o sobrevivente. Mesmo que o autor esteja pensando na literatura de testemunho, é possível uma apropriação do conceito para se discutir o testemunho em documentário, que poderia ser este aprimoramento de linguagem para dar forma ao real, uma vez que estes temas batalham contra o vazio produzidos pela barbárie. Segundo Seligmann “a relação de um autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso ético” (2013, p.382). Este compromisso de buscar provas que contribuam para escancarar o que aconteceu, parece ser o que Seligmann-Silva compreende ao dizer que o “testemunho quer justamente resgatar o que existe de mais terrível no real, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras” (2013, p. 375). Segundo Beatriz Sarlo “os ‘condenados’ já não podem falar e esse silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos sobreviventes” (2007, p. 34). Sarlo retoma o testemunho a partir de Agamben que entende que o sujeito ausente não pode ser representado por quem sobrevive, e esta impossibilidade gera o paradoxo do testemunho, porque “quem sobrevive a um campo de concentração, sobrevive para testemunhar e

assume a primeira pessoa dos que seriam os verdadeiros testemunhos” (SARLO, 2007, p.35). Portanto, os que se salvaram têm o compromisso de lembrar o que aconteceu, mesmo não sendo vítimas totais por não terem vivido o momento decisivo.

Mais do que lembrar, eles precisam encontrar uma forma de narrar e compartilhar. Se o conceito de testemunho não pode existir em sua totalidade naqueles que sobreviveram porque testemunha seria apenas quem passou por todo ciclo da barbárie, ou seja, quem morreu, aquele que se salvou, carrega consigo a necessidade de ao menos poder contar o que viu, e ainda sente o medo da descrença de seus relatos. Por isso, muitas vezes a incapacidade narrativa se apoia na ficção literária porque apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito (SELIGMANN-SILVA, p. 380, 2013). Porém, a ressalva de Seligmann-Silva para esta reformulação artística que transcende a verossimilhança é que a imaginação não pode ser confundida com imagens. Para ele “o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo evocar o que não pode ser diretamente apresentado, muito menos representado” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.380). O autor estaria neste ponto expondo a dificuldade de traduzir um evento em imagens: não se pode medir quando se fala de Holocausto ou outras catástrofes (podendo-se incluir a violência das ditaduras latinas).

Seria esse dizer o indizível uma tentativa de “elaboração simbólica do trauma”, como aponta Jeanne Marie Gagnebin (2009, p.99). Talvez por isso Lucia Murat, que também foi torturada como as mulheres de sua obra, parece ter encontrado na produção deste documentário um meio para apoiar-se e poder agrupar memórias que, de alguma forma, pudessem coletivamente estabelecer uma força sobre o que aconteceu com cada uma. O recurso da ficção na obra parece ser uma manobra para que a própria diretora se coloque na narrativa, expressando-se de outra maneira que não pelo depoimento. A atuação da atriz Irene Ravache no monólogo escrito por Murat sobre sua história seria uma tentativa de traduzir o que aconteceu simbolicamente. Neste aspecto, o documentário de Guzmán, parece se apoiar em intervenções de imagens poéticas para alcançar a dimensão das experiências que não são expressadas pelos depoimentos contidos na obra. Guzmán não foi preso, logo, não foi uma testemunha segundo os conceitos aqui abordados, mas passou pelo exílio e perdeu amigos assassinados ou desaparecidos pela ditadura de Pinochet. Essa ferida aberta aparece como o principal tema em suas obras pela impossibilidade de cicatrização, pois o diretor chileno retoma constantemente a discussão sobre regime e as mazelas

ocorridas e que ainda estão presentes até hoje. É como se ele quisesse demonstrar que o horror não acabou, ainda ecoa, através das mulheres que vagam pelo deserto do Atacama em busca dos restos de seus entes queridos. Elas representam aqueles que o regime militar do Chile tentou fazer com que fossem esquecidos. Enquanto o vazio da perda não for preenchido com ao menos uma resposta sobre o paradeiro de seus familiares, a ditadura não se encerrará para elas.

### **Considerações finais**

Apesar das distintas estéticas apresentadas nos documentários *Nostalgia da Luz* e *Que bom te ver viva*, as duas narrativas trazem um tema em comum: as barbáries cometidas pelas ditaduras militares. Enquanto no documentário de Patricio Guzmán, a perda resultante da violência de Estado no Chile é o foco central a partir das mulheres de desaparecidos políticos que seguem em busca de informações sobre os seus paradeiros, o documentário de Lúcia Murat tenta construir uma narrativa para que as mulheres vítimas de violações do governo ditatorial brasileiro, possam contar o que foi testemunhar o horror.

A partir dos conceitos apresentados, pode-se pensar que o documentário não seria exatamente uma linguagem capaz de traduzir o vazio tanto da perda, quanto do testemunho, porque estas experiências são incomunicáveis, impossíveis de serem compartilhadas em sua totalidade. Ainda que a temática da barbárie seja abordada nas produções, a partir das próprias memórias de quem viveu uma perda ou foi testemunha da brutalidade de ditaduras violentas, o intercâmbio da experiência não supre o que de fato aconteceu com cada uma. Entretanto, a necessidade de contar o que ocorreu torna-se um compromisso, especialmente em nome daqueles que morreram.

Estas narrativas das memórias das barbáries construídas nos documentários abordados, possibilitam a interrupção de silêncios produzidos pelos seus contextos históricos e ordenam as impressões de quem busca resistir ao tempo e ao esquecimento. É certo que as feridas seguem incuráveis mesmo quando os testemunhos da barbárie contam suas versões sobre o que aconteceu. Porém, a tentativa de narrar não é em vão e ao menos possibilita o compartilhamento de denúncias coletivas, omitidas anteriormente. As memórias da barbárie constroem narrativas que podem elaborar um passado, que tanto se

tenta esquecer. Isso não significa viver o passado no presente, mas sim, compreender melhor o presente por não se esquecer do que aconteceu.

#### **REFERÊNCIAS:**

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Elisa de Campos. Os 31 anos de Golpe Militar no Chile. **Projeto História PUCSP**, São Paulo, v. 29, p. 281-289, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2009.

KRAMER, Sônia. Educação a contrapelo. **Revista Educação**, São Paulo, ano II, n. p. 16-25, março de 2008.

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

SELIGMANN-SILVA, Marcio. O testemunho: entre a ficção e o real. IN: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org). **História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, p.371-383, 2003.