

# Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma *Batismo de sangue* como filme-arquivo<sup>1</sup>

Maria Luiza Rodrigues Souza\*

---

## Resumo

Filmes sobre o período ditatorial podem ser lidos como tendo uma estrutura arquivante especial, ligada à produção imagética massiva, de memórias e discursos acerca da ditadura; são peças artísticas relacionadas a uma imaginação sobre a nação. As escolhas feitas, o que e como filmar fazem do roteiro, da direção e da produção dos filmes tipos especiais de “arquivistas”. Proponho tratar os filmes que têm como tema o passado ditatorial como filmes-arquivo, material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode “pôr em questão a chegada do futuro”. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política. Para tanto, destaco questionamentos possíveis a partir do filme brasileiro *Batismo de sangue* (Hélcio Hatton, 2007).

**Palavras-chave:** cinema; ditadura; filmes-arquivo.

## Abstract

Films in the dictatorial period may be interpreted as having a special archive structure, connected to the massive image production about memories and discourses referring to the dictatorship; they are artistic pieces related to the imagination about the nation. The choices made, what and how to film, turn the screenplay, the direction, and the production of the films into special types of “archivists”. I propose treating the films that deal with the dictatorial past as archive-films, materials that organize and have items from the past, and due to this are dedicated to the present and thus may “enhance the arrival of the future”. The questioning that this notion of archive brings is political. For that, I highlight the questioning that is possible assessing the Brazilian film named *Batismo de sangue* (Hélcio Hatton, 2007).

**Keywords:** movies; dictatorship; archive-films.

---

---

\* Professora de antropologia na Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Pesquisadora de representações das ditaduras latino-americanas no cinema. Autora de cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, pp. 50-60, 2008.  
E-mail: mariluzars@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Este artigo tem origem no texto “Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma” apresentado no GT “A produção da memória traumática e os contextos de poder na América Latina” durante a VIII Reunião de Antropologia Del Mercosur que ocorreu em Buenos Aires entre 29 de setembro e 2 de outubro de 2009. Agradeço pelas críticas e sugestões feitas durante a discussão ocorrida no referido grupo de trabalho.

## Introdução

Os filmes brasileiros sobre o período ditatorial podem ser lidos como tendo uma estrutura arquivante especial, posto que ligada à produção imagética massiva, de memórias e discursos acerca da ditadura; são também, peças artísticas relacionadas a uma imaginação sobre a nação. As escolhas feitas em cada obra, o que e como filmar, fazem do roteiro, da direção e da produção dos filmes tipos especiais de “arquivistas”. Aquilo que é fixado em película (res)significa o passado, trabalha em memória de, coloca em tela decisões que privilegiam sentidos sobre o passado, – tanto o sentido como significação quanto o sentido como aquilo que se sente sensorialmente –, que afetam o presente e implicam o futuro, pois o que está no arquivo (filme) é parte de uma seleção prévia, foi organizado a partir de opções que se ligam, por sua vez, a esquemas político-narrativos especiais. Proponho tratar os filmes que têm como tema o passado ditatorial como *filmes-arquivo*, material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode “pôr em questão a chegada do futuro” (Derrida, 2001). A indagação que esta noção de arquivo propicia é política. Para tanto, destaco questionamentos possíveis a partir do filme brasileiro *Batismo de sangue* (Helvécio Hatton, 2007).

*Batismo de sangue* é um filme que procura reconstruir os eventos relacionados ao envolvimento dos frades dominicanos com a ALN – Aliança Libertadora Nacional –, grupo de oposição armada à ditadura brasileira (1964-1985) liderado por Carlos Marighella. Foi baseado no livro homônimo escrito por frei Beto (2006), um dos participantes daqueles eventos. No site oficial do filme, o autor do livro faz um comentário que é central para a análise que segue: “Acho que nenhum filme foi mais fundo na questão da ditadura militar... Eu diria mesmo que é um filme que reproduz a violência da ditadura como nenhum outro”. É esta intenção de “reproduzir” eventos violentos que faz de *Batismo de sangue* um arquivo imagético-sonoro de questões ainda em aberto no âmbito da sociedade brasileira em relação ao passado ditatorial.

O filme apresenta uma ênfase cênica que intenciona levar o/a espectador/a a vivenciar o clima do final dos anos sessenta, quando o aparelho repressivo intensificou ações para dismantelar a oposição, armada ou não, feita contra as práticas do Estado de terror. A narrativa

se desenvolve enfocando as relações de um grupo de jovens frades dominicanos com o líder da ALN. Em 1969, presente diegético do filme, o aparelho repressivo-policial atuava em múltiplas frentes tendo como uma de suas principais metas o aniquilamento de Marighella para, assim, desbaratar uma das mais importantes organizações que lutavam contra a ditadura. É grande o empenho da produção em reconstruir os cenários daqueles anos: o encontro da UNE em Ibiúna; o trabalho de frei Beto no auxílio para a fuga de militantes perseguidos via Rio Grande do Sul; a prisão dos frades em São Paulo seguida da morte de Marighella na mesma cidade, a tortura como prática de interrogatório aplicada aos presos e o exílio de frei Tito na Europa que culminou com seu suicídio.

Estes acontecimentos foram alvo de manchetes dos jornais de então e provocaram reações da Igreja católica brasileira, por exemplo, contra a prisão de religiosos.

Nesta reconstrução é dada primazia à focalização de acontecimentos-limite como os da tortura; o filme termina por abordar a destruição de frei Tito a partir de recorrentes sessões de tortura, suas constantes alucinações que terminam por levá-lo a partir-se e programar seu suicídio. As várias sessões de tortura pelas quais passou quando preso, continuaram a surgir em suas recordações levando-o a períodos de alucinações mais e mais constantes. O filme utiliza vários relatos escritos por frei Tito sobre a tortura que constam do livro acima mencionado. Nestes relatos, a figura de um dos mais atuantes líderes da repressão, o famoso delegado Sérgio Paranhos Fleury, é destacada. Foi o delegado Fleury o responsável pela prisão dos frades, pelos interrogatórios em que a tortura era a norma e pela morte de Mariguella.

*Batismo de sangue* lida em sua narrativa com a questão em aberto dos arquivos da ditadura ao remeter para aqueles acontecimentos políticos traumáticos na medida em que procura a reconstrução imagético-sonora dos mesmos, constituindo um filme-arquivo.

O foco deste trabalho parte da questão de que os dilemas em torno de tornar públicos ou não os documentos da ditadura no Brasil e o trabalho social e histórico de interpretação que orbita tais arquivos são o horizonte da noção de filmes-arquivo proposta. Entendo os filmes que elaboram o evento traumático da ditadura como tipos especiais de arquivo. Ao repetirem temas dados como tabu na arena política, qual seja, os da não punição dos crimes de tortura e os de desaparecimento de pessoas, tais

filmes funcionam como arquivos imagéticos sonoros que dão vazão aos processos reprimidos.

## **Arquivos e ditadura**

Costa (2004) propõe que se faça uma separação entre duas principais modalidades de arquivo (da ditadura), a fim de facilitar tanto o trabalho com cada grupo de documentos quanto a regulamentação do acesso a eles. Um conjunto deveria ser formado pelo que denomina *arquivos da repressão* produzidos pelos aparelhos repressivos de Estado, juntamente com o material dos Tribunais Militares que foram encarregados de julgar os opositores à ditadura. Um segundo grupo seria constituído pelos *arquivos sobre a repressão*, os quais, por sua vez, poderiam ser subdivididos em dois conjuntos: um de arquivos formados por grupos de direitos humanos sobre a repressão política e outro reunindo documentos tanto de arquivos públicos como oriundos de arquivos privados. Nos casos de ambos os tipos, a autora propõe que sejam estabelecidas regras claras para que venham a público.

No Brasil, o direito à informação só foi legalmente reconhecido com a Constituição de 1988, em seu artigo 5, inciso X e no artigo 216 (Brasil, 1988). A lei de arquivos foi outorgada em 8 de janeiro de 1991 (Brasil, 1991). A legislação brasileira sobre documentos e arquivos era considerada condizente com os padrões internacionais, os quais enfatizam o direito à informação como sintoma democratizador. No entanto, foram exatamente os governos pós-ditatorias, aqueles que mais se autodefiniram como abertos e democráticos, que impingiram um retrocesso impressionante à legislação sobre o tema.

No final de dezembro de 2002, exatamente nos últimos dias de seu governo, Fernando Henrique Cardoso promulgou o Decreto n. 4.553 (Brasil, 2002), que revogava toda a legislação anterior, através do qual ampliou “drasticamente os prazos de abertura dos documentos sigilosos à consulta pública, bem como multiplicou o número de autoridades com competência para atribuir graus de sigilo” (Costa, 2004, p. 267). A lei de arquivos (Brasil, 1991) estabeleceu o prazo de 30 anos para o “segredo de Estado”, o qual só poderia vir a ser renovado uma vez. Por outro lado, o decreto que Fernando Henrique Cardoso assinou, a partir de acordos políticos não divulgados e sem nenhuma discussão com entidades

interessadas, aumentou o prazo para 50 anos e, como se não bastasse, com a sombria possibilidade de renovação por prazo indeterminado.

No governo de Luis Inácio Lula da Silva, outras iniciativas foram tomadas para reiterar o segredo e impedir que viesse a público o material relativo aos arquivos oficiais da ditadura. Assim, vimos reaparecer, na linguagem empregada e nos dispositivos da legislação mais recente sobre o assunto, uma retórica que remete à da Doutrina de Segurança Nacional. Trata-se da Lei n. 11.111 (Brasil, 2005), que regula requerimentos de informação aos órgãos públicos, promulgada por um governo que reúne, entre seus principais líderes, ex-presos políticos. Reproduzo três de seus artigos:

*Art. 2º* O acesso aos documentos públicos de interesse particular ou de interesse coletivo ou geral será ressalvado exclusivamente nas hipóteses em que o sigilo seja ou permaneça imprescindível à segurança da sociedade e do Estado, nos termos do disposto na parte final do inciso XXXIII, do caput do art. 5º da Constituição Federal.

*Art. 3º* Os documentos públicos que contenham informações cujo sigilo seja imprescindível à segurança da sociedade e do Estado poderão ser classificados no mais alto grau de sigilo, conforme regulamento.

*Art. 4º* O Poder Executivo instituirá, no âmbito da Casa Civil da Presidência da República, Comissão de Averiguação e Análise de Informações Sigilosas, com a finalidade de decidir sobre a aplicação da ressalva ao acesso de documentos, em conformidade com o disposto nos parágrafos do art. 6º desta Lei (Brasil, 2005).

Na terminologia empregada, ressoam sentidos que aludem às mesmas expressões utilizadas pelos organismos e instituições encarregados de fazer funcionar a máquina ditatorial: “segurança da sociedade e do Estado”; sigilo. Mais do que isso, essas medidas estão de acordo com uma prática da nação de fazer esquecer, de apagar o passado.

A noção de “segredo de Estado” deve ser contextualizada em um país como o Brasil, no qual uma prática autoritária de séculos percorre as relações políticas.

Como nação, somos fundados em uma sociedade que funciona por exclusão, violência e poder hierarquicamente concentrado. As elaborações nacionalistas, os textos de intelectuais sobre o que e no que consistiria a identidade brasileira revelam a proposição de uma sociedade que se pretende unitária; os discursos de uma igualdade se contrapõem a uma

verticalidade econômica, a relações patriarcais de mando e à sobreposição dos interesses particulares e/ou de grupos das elites brancas e abastadas ao interesse público. Esse autoritarismo se revela, também, no modo como os grupos hegemônicos procuram controlar a memória.

### **A noção de filmes-arquivo – o caso de *Batismo de sangue***

Não falar sobre, não mencionar, manter em silêncio, revelam certas características das narrativas nacionais que reiteram versões do passado ligadas tanto ao autoritarismo como à tentativa de manter a diferença subjugada. Nas experiências cinematográficas sobre as ditaduras há um trabalho de suplementação da memória política, pois esses filmes constituem arquivos do período. O caso de *Batismo de sangue* ilustra o que quero dizer. Trata-se de um filme que busca reconstruir documentalmente a experiência dos que sofreram a repressão. As cenas de tortura, realistas e minuciosas nos detalhes, chocam pela crueza. Lembro que até hoje, no Brasil, os responsáveis, durante os anos da ditadura, pelo uso de tortura física e psicológica, não foram punidos. Muitos ainda ocupam posições estratégicas em órgãos do Estado.

O cuidado com que a tortura é retratada em *Batismo de Sangue* ocupa um lugar de reclamo; funciona como um arquivo sobre o tema. Além disso, os documentos relativos ao período não foram abertos e filmes como este possibilitam que os problemas provocados pela ditadura possam ser discutidos.

A ideia dos filmes-arquivo permite notar como, ao esquecimento que o fechamento dos arquivos produz, adicionam-se várias narrativas que suplementam o esquecimento com a produção de outras "lembranças", de outros arquivos. Se há, realmente, uma dificuldade na "elaboração pública", sobretudo estatal, governamental, sobre a ditadura (e é inegável que há), também existe uma série de suplementos a essa dificuldade, como os filmes-arquivo. O enfoque passa a ser, em termos de conteúdo: que lembranças e memórias aparecem nos filmes brasileiros sobre a ditadura? A tônica na derrota relaciona-se a uma expressão da dificuldade de elaboração pública dos eventos violentos. Se há derrota, se o aniquilamento das organizações de oposição à ditadura é reiterado repetidamente nos filmes, há também cobrança pelos crimes cometidos.

As mortes e os desaparecimentos durante a última ditadura foram objeto de comissão especial da Câmara dos Deputados, e os resultados dos processos apresentados pelas famílias constam do relatório organizado e publicado por Miranda e Tibúrcio (1999). Naquele livro, há uma epígrafe retirada do documentário norte-americano *Regret to inform* (Barbara Sonneborn, 1998), sobre as perdas provocadas pela guerra do Vietnã, que julgo um destaque importante por inserir a questão da responsabilidade sobre o passado, e que expressa a fratura que os esquecimentos sobre a violência provocam: “As nossas mortes não são nossas. São de vocês. Elas terão o sentido que vocês lhes derem” (Miranda e Tibúrcio, 1999, p. 5).

Apesar de os filmes evocarem a derrota, ao mesmo tempo permitem articular, se questionados, uma possibilidade de resposta sobre as mortes e as perdas levadas às telas. Estão também envolvidos nos trabalhos de memória; neles se podem ler outras mensagens, em um tipo de leitura que deve se dar no entre imagens e sons.

## **Derrota e esquecimento – nação e filme-arquivo**

O que é esquecido, deixado de lado, invisibilizado? Quais as possibilidades e os limites da forma fílmica para suplementar os arquivos fechados da ditadura?

Talvez seja mais condizente pensar sobre o esquecimento a partir disso e a partir da ideia de que os filmes deixam rastros e sobras, produzem algo que resta inassimilável, resquícios ao esquecimento como apagamento de rastros, o que caracteriza a postura de não-abertura dos arquivos.

Os filmes relacionam-se, também, a memórias à margem: ao lado da repetição cênica das mortes de militantes, há outra questão inserida nas imagens e nos sons. Uma delas é a frequência de cenas explícitas de violência: tortura, prisões, embates armados entre policiais e grupos militantes. Pensar sobre elas, através delas, faz parte de um questionamento maior a respeito de impunidades, violência e negação do apagamento e da conciliação com que elites políticas conduzem os momentos pós-ditatoriais. Não há um lado único ou uma única relação entre filme e passado ditatorial.

A insistência na derrota pode fazer pensar que o passado está contido nele mesmo, que não tem mais nenhuma implicação para o presente. Um

desmentido disso é a complexidade abordada em *Batismo de sangue*, que mostra a relação pessoal e política no trato da memória. A condição de arquivo desse filme permite outras indagações, deixa um rastro, uma sobra envolvida nos trabalhos de memória implicados em narrativas que tomam a ditadura como mote.

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

São filmes-arquivo e, como obras artísticas, produzem e trabalham o evento, ressignificando-o em imagens e sons. Assim, passam a falar de uma experiência traumática. É uma fala que se desenvolve por intermédio da imaginação, a qual é, também, memória da crueldade e da violência. Nessa fala, alguns temas mais que outros aparecem e se desdobram em uma referência ao passado e também em uma alusão ao presente. As reflexões de Derrida (2001) em *Mal de arquivo*<sup>2</sup> sobre a importância da noção e do papel dos arquivos tanto para a construção de conceitos fundamentais na psicanálise – repressão, censura, recalque –, como em relação à biografia de Sigmund Freud, podem, por analogia, chamar a atenção para a intrincada relação entre memória, política e história que constitui parte da noção de filmes-arquivo. “*Arkhe*, base etimológica da palavra “arquivo”, designa tanto o início, o começo, como o comando” (Derrida, 2001, p. 11), evidenciando, assim, o poder que todo arquivo contém e dissemina: seu princípio enquanto história e enquanto lei.

---

2 Conferência realizada em 1994 no colóquio *Memória: a questão dos arquivos*, em que Jacques Derrida associou três campos que encontram no arquivo sua expressão e problema: as propostas e reflexões da psicanálise a partir das pulsões e do recalque; os sentidos do arquivo/memória no trabalho e na vida de Sigmund Freud, o “pai-arquivo da psicanálise”, poderíamos dizer; e uma discussão com Yosef Hayin Yerushalmi, autor de *Freud's Moses, Judaism terminable and interminable*, publicado pela Yale University Press em 1991.



Há uma escolha no que se arquivava e há também um ato político na própria constituição do material arquivável. Estas condições indicam que os registros do passado, da história e da memória devam ser tomados como procedimentos que articulam textos em contínuas e sucessivas construções, revisões e reconstruções.

Por isso, o alerta de Derrida (2001, p. 16) de que a participação e a interpretação do arquivo são condições de uma plena democratização: “Certamente a questão de uma política do arquivo nos orienta aqui permanentemente [...]. Ela atravessa a totalidade do campo, e na verdade determina, de parte a parte, a política como *res publica*.”

O mal de arquivo evidencia que o poder, seja de ordem coletiva ou subjetiva, precisa, requer e termina sempre por tentar deter e controlar o arquivo. A discussão de Derrida (2001) sugere uma atenção dupla: de um lado, para a relação entre arquivo e poder constituído/constituente e, de outro, para a disseminação que cinde as tentativas de controle. A expressão “mal de arquivo” carrega essa dupla inflexão. Aqui, a palavra arquivo denota uma noção ampla, que exige seu descolamento do arquivo em particular, pois, como sugere o autor, não há um conceito único de arquivo, sendo necessário trabalhar e pensar no arquivo enquanto noção que não se pode conter em uma única acepção. Na pós-ditadura, durante a constituição e no subsequente trabalho com o arquivo, grupos postos à margem em relação à memória oficial evidenciam conflitos que expressam um exercício de controle da memória por parte de narrativas hegemônicas.

Foi através daquele controle que os arquivos relativos aos(as) perseguidos(as) políticos(as), mortos(as) e desaparecidos(as) das ditaduras na América Latina foram cerrados, controlados por diferentes esquemas político-governamentais, mesmo nos períodos pós-ditatoriais. Como resistência e luta, um exemplo é a reivindicação de grupos diretamente envolvidos com direitos humanos para atingir, abrir os arquivos, como é o caso das *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*, na Argentina, as quais, enfrentando forças repressivas, iniciaram, antes mesmo da queda do governo militar, um trabalho de organização sobre desaparecidos(as) que poderia ser visto como um contra-arquivo, um arquivo de resistência.

No Brasil, instituições como *Tortura nunca mais* e *Anistia* e os envolvidos com os(as) desaparecidos(as) políticos(as) também funcionaram (e ainda o fazem) como importantes organizadores de arquivos, uma vez

que nenhum governo, até hoje, resolveu o impasse de dispor ao público as informações sobre prisões, torturas, mortes e inquéritos políticos ocorridos entre 1964 e 1985. Estes fatos revelam questões em conflito em relação direta com aquilo que o arquivo dispõe e contém.

Tais conflitos expressam um exercício de controle da memória que se depreende em como a nação narra seu passado.

Os filmes-arquivo trabalham uma memória suplementar. Tomando a noção de suplemento como o que vem adicionar, agregar mais como excesso ao que falta, os filmes-arquivo teriam a característica de adicionar um tipo especial de evocação sobre o passado. Funcionariam como construtores de uma experiência ficcional que reporta os eventos e que trabalha como uma memória protética. Ao trabalhar a memória relatada ciograficamente, tal como no livro de frei Beto e a questão dos crimes de tortura, ainda não resolvida, *Batismo de sangue* compõe um arquivo especial do período.

O arquivo, nessa acepção, envolve uma interrogação não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro. A pergunta que o arquivo faz, seja ele de que tipo for – documental, imagético, como biografia e memória – é, na verdade, um questionamento para o mundo da política, entendendo-se esta esfera como propõe Arendt (2001):<sup>3</sup> ação que se dá na esfera pública e que, pela palavra/discurso, gera uma teia de relações entre mulheres e homens, relações que se abrem a uma imprevisibilidade, mas através das quais se pretende uma cultura política responsável. Assim, o arquivo é uma das múltiplas maneiras de se socializar por meio da memória e da política, é uma possibilidade de interação política. Os filmes-arquivo inscrevem um comentário sobre o passado, o qual indaga um devir indeterminado. Além disso, a noção de arquivo requer que se evidencie seu elemento político; a pergunta que o arquivo faz é sobre a política.

Ainda com Derrida (2001), ressalto que, junto com esse desejo de poder sobre o conteúdo arquivado, a estrutura técnica do próprio arquivo influi, também, sobre a estrutura de seu conteúdo:

É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo

---

<sup>3</sup> A importância da vida política como vida ativa foi tema de diversas obras de Hannah Arendt. Aqui estou pensando em suas discussões a respeito das relações entre as esferas públicas e a ação humana em sua obra *A condição humana* (Arendt, 2001).

arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz como registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (Derrida, 2001, p. 29)

Chamo a atenção para as condições em que os arquivos são iniciados, fabricados e para o tipo de formato que abarca o material posto em arquivo. Assim, por analogia, vejo nos filmes brasileiros como *Batismo de sangue* uma estrutura arquivante especial, posto que é ligada à produção imagética massiva, de memórias e discursos acerca da ditadura; relacionados a uma imaginação sobre a nação. Evidencio a condição arquivante e arquivável dos filmes que elaboram histórias sobre as ditaduras, pois as escolhas feitas em cada obra, o que e como filmar, fazem do roteiro, da direção e da produção dos filmes tipos especiais de “arquivistas”. Aquilo que é fixado em película (res)significa o passado, trabalha em memória de, coloca em tela decisões que privilegiam sentidos sobre o passado, – tanto o sentido como significação quanto o sentido como aquilo que se sente sensorialmente –, que afetam o presente e implicam o futuro, pois o que está no arquivo (filme) é parte de uma seleção prévia, foi organizado a partir de opções que se ligam, por sua vez, a esquemas político-narrativos especiais. Além disso, pode emergir, pode ser objeto de leituras variadas segundo pontos de vista alocados em posições sociais diferentes. E aqui, a questão sobre os modos de endereçamento nos filmes é parte destas injunções: para quem o filme “fala”.

Sobre os temas da imagem e da representação, devo inserir a questão dos modos escolhidos para tratar da dor e da violência, que inscrevem uma ambiguidade entre perseguir o evento traumático e a impossibilidade de representá-lo. Que imagens são mais condizentes com a experiência traumática da repressão? As explícitas ou as que a sugerem? Como tratar de experiências da catástrofe?

A impressão de realidade, no cinema, é construída pela interconexão entre a experiência empírica de seus realizadores com a dos espectadores. Filmes como *Batismo de sangue*, que optam por uma estética realista, compõem um imaginário sobre ações violentas e extremas como as praticadas durante a ditadura.

Cenas de tortura que, na observação de quem assiste ao filme, remetem tanto ao passado como ao presente. Cenas que aludem ao fato de que o passado não se resolveu. Tais cenas se inserem repetidas vezes durante a narrativa fílmica e podem funcionar como imagens e sons que nos alertam para os traumas do passado e, na condição de arquivo, para as questões do presente.

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

Até março de 2006, no Brasil, não há mostras de “vontade política” para tornar público o material dos arquivos. Não há ingenuidade em valorizar a questão dos arquivos; entendo que por trás das resoluções relativas ao tema, encontram-se atitudes diferenciadas no trato do passado ditatorial. Tais atitudes estão filiadas à memória como mecanismo cultural, uma vez que, como destaca Jelin (2005, p. 228) ao tratar do assunto,

*Las luchas para definir y nombrar lo que tuvo lugar durante períodos de guerra, violencia política o terrorismo de Estado son [...] pasos necesarios para asegurar que los horrores del pasado no se puedan repetir (Nunca más).*

O *Nunca más* é, como lembra a autora, o título dado aos informes, no Brasil, na Argentina e em outros países como o Uruguai, sobre violação dos direitos humanos durante as ditaduras nesses países. Os filmes brasileiros que têm o período ditatorial como tema apresentam uma condição de filmes-arquivo. Não só porque os filmes que discuto são realizações anteriores à abertura dos arquivos, seja no Brasil – processo que não dá mostras, ainda, de acontecer –, mas porque têm uma dupla característica: falam e constroem imaginativamente um passado e são, ao mesmo tempo, uma leitura do presente, abrindo-se, dessa forma ao futuro. Foi através dessa dupla condição, articulando memória e passado e memória e futuro, que fiz a leitura deste material. As histórias que este filme traz insinua certas narrativas que constituem parte de uma memória ativa. Como filmes-arquivo, são um dos veículos da memória e, também, meios pelos quais se vão articulando temas que falam *da* nação e *para* a nação.

O olhar que o cineasta movimenta e formata aponta para a construção e a reconstrução incessante de espaços, canteiros de obras contínuos, trânsito de pessoas de diferentes origens, que falam diferentes idiomas, as incertezas da vida, do trabalho, das relações, o longe e o perto; para a elaboração de imagens do passado ditatorial, para pontos que dizem respeito às possibilidades de a arte cinematográfica tratar experiências diversas nos espaços e temporalidades nacionais. Enfim, o olhar que o cinema constrói alude ao “mosaico” de discursos, vivências, histórias e recordações que constituem a nação. Aproprio-me da discussão de Bhabha (1994) acerca das experiências contemporâneas em diversos espaços nacionais; trata-se mais de reter a idéia de um mosaico – cujas descontinuidades são irreduzíveis, não havendo uma *big picture* unindo as pedras ou tijolos que o compõem, a não ser através de dominação e silenciamento – do que de buscar uma perspectiva homogeneizante. Nas palavras do autor, a matéria fica ainda mais clara:

*What if the nature of historical experience produces tiles that have incommensurable, jagged dimensions? What if different social experiences occupy disjunct spaces and divergent time-lines? What if the “big picture” of national culture has always dominated and silenced the anxious, split truths and double destinies of those who are minoritized and marginalized by the iniquities of modern society?* (Bhabha, 1994, p. 216).

Nos termos desse autor, então, é que tomo a experiência histórica dos filmes-arquivo, dos filmes que elaboram a experiência ditatorial com dimensões recortadas de modo irregular. Como obras artísticas, esses filmes-arquivo compõem um mosaico em que as dimensões da memória são trabalhadas de forma cindida e heterogênea.

O anjo de Paul Klee, mencionado por Benjamin (1994) em uma das teses sobre o conceito de história, está de costas para o futuro e olha o passado, repleto dos escombros da ação humana; passado que o impulsiona, sempre, para o futuro que não vê. Esta imagem pode ser evocada para pensar os filmes-arquivo: diegeses que elaboram os eventos em escombros das ditaduras e, assim, implicam, no presente, uma tônica do futuro imprevisível. Manipulam uma memória que teima em ultrapassar a barreira do esquecimento.

## Referências bibliográficas

ARENDDT, H. (2001). *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, v. I.

BETO, Frei (2006). *Batismo de sangue: os Dominicanos e a morte de Carlos Mariguella*. Rio de Janeiro, Rocco.

BHABHA, H. (1994). "Anxious nations, nervous states". In: COPJEC, J. (org.). *Supposing the subject*. London, Verso, pp. 201-217.

BRASIL (1979). Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 28 ago. 1979. Disponível em: <<http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

\_\_\_\_\_ (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 15 out. 1988. Disponível em: <[www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)>. Acesso em: 29 out. 2006.

\_\_\_\_\_ (1991). Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 9 jan. 1991. Disponível em: <<http://www81.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1991/8159.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2006.

\_\_\_\_\_ (2002). Decreto n. 4.553, de 27 de dezembro de 2002. Dispõe sobre a salvaguarda de dados, informações, documentos e materiais sigilosos de interesse da segurança da sociedade e do Estado, no âmbito da Administração Pública Federal, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 27 dez. 2002. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/decreto/2002/D4553.htm](http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/decreto/2002/D4553.htm)>. Acesso em: 2 dez. 2006.

\_\_\_\_\_ (2005). Lei n. 11.111, de 5 de maio de 2005. Regulamenta a parte final do disposto no inciso XXXIII do caput do art. 5º da Constituição Federal e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 5 maio 2005. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Lei/L11111.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11111.htm)>. Acesso em: 21 nov. 2006.

COSTA, C. (2004). Acervos e repressão. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL. *Anais...* Rio de Janeiro, 7 Letras/FAPERJ, pp. 263-269.

DERRIDA, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

JELIN, E. (2005). "Exclusión, memórias y luchas políticas". In: MATO, D. (org.). *Cultura, política y sociedad – perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales, pp. 219-239.

MIRANDA, N. e TIBÚRCIO, C. (org.) (1999). *Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo, Boitempo.

NUNCA más – Informe Conadep (1984). Disponível em: <<http://www.nuncamas.org/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2007.

POLLAK, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15.

## **Filmografia**

*BATISMO de sangue*. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Helvécio Ratton. Roteiro: Dani Patarra e Helvécio Ratton, baseado no livro "Batismo de Sangue", de Frei Betto. Brasil, 2007. DVD (110min).

*REGRET to inform*. Direção: Barbara Sonneborn. Produção: Janet Cole. Roteiro: Barbara Sonneborn. Estados Unidos, 1998. DVD (72 min).