

A construção da memória na infância: *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias*

Anderson Salim Calil¹
Tereza Maria Spyer Dulci²

RESUMO

O objetivo deste artigo é estudar a construção narrativa sobre as ditaduras civis militares - Chile e Brasil - pelo olhar infantil nos filmes *Machuca* (2004), de Andres Wood e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger. Para que esta pesquisa seja possível, já que se trata de um espaço de tempo de mais 50 anos, optamos por nos apoiar em dois contextos militares que consideramos muito representativos: o brasileiro e o chileno. Entendemos que as ditaduras civis-militares estão fortemente presentes nos dois filmes, sendo inclusive o eixo narrativo, o que por sua vez reforça a própria narrativa histórica: um período marcado por perseguições políticas, torturas e assassinatos dos opositores aos regimes civis-militares brasileiro e chileno. Assim, pretendemos focalizar o cinema enquanto agente de transformação histórica, por isso, a necessidade de empreendermos um estudo interpretativo dos filmes aqui destacados.

Palavras-chave: Brasil, Chile, Cinema Político, ditadura civil-militar.

Introdução

Ao estudarmos os filmes "Machuca" do Chile e o filme nacional "O ano em que meus pais saíram de férias", o tema das Ditaduras Civis-Militares passou a chamar nossa atenção na medida em que este aparece não somente como entretenimento, mas como verdadeiro fenômeno político, que embora anterior

¹ Graduado em Comunicação Social. Discente do curso da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, curso de Especialização em Ensino de História e América Latina. E-mail: andersontudor@gmail.com

² Doutora em História. Professora Adjunta da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: tereza.spyer@unila.edu.br.

ao Novo Cinema Latino-Americano, tem sido escassamente tratado pela historiografia brasileira.

No entanto, gostaríamos de lançar algumas provocações iniciais: quais as imagens mostradas por esses filmes em relação às desigualdades sociais e suas figurações simbólicas nas ditaduras do Cone Sul? Quais as convergências e divergências que os dois filmes trazem em suas figurações? Quais as diferentes formas que tais discursos enunciam em torno das figurações simbólicas da pobreza, assim como na transposição de estereótipos sociais que marcam as relações e os sujeitos inseridos na obra? Haveria, de fato, no cinema latino-americano, um movimento de conscientização histórica do período civil-ditatorial, transformando-o em um agente de transformação cultural?

Desta feita, num primeiro momento, apresentaremos uma síntese dos filmes e os principais conceitos teóricos que fundamentam o trabalho para, em seguida, desenvolver uma análise comparativa entre os longametragens a fim de apontar as diferentes formas que seus discursos assumem em torno da figuração simbólica da pobreza, no reforço ou transposição de estigmas sociais que marcam as relações e os personagens inseridos nesse contexto.

“Machuca” é um filme que narra a história dos estudantes de Saint Patrick, um colégio católico inglês, frequentado, historicamente, pela oligarquia burguesa chilena. Neste colégio - de tradição jesuítica - Pedro Machuca passa a estudar no momento em que o diretor, Padre McEnroe, auxiliado por parte dos pais de alunos daquela escola, oferece bolsas de estudo a crianças pobres, de maneira que busca uma proximidade entre as crianças da alta sociedade da capital; e aquelas que moram na região periférica do colégio mais elitizado da cidade.

O filme retrata o momento sócio-histórico chileno; Golpe de Estado em 1973 a partir do olhar de dois jovens que, através de inesperada amizade - Gonzalo Infante (Matías Quer) e Pedro Machuca (Ariel Mateluna) - tornam-se amigos. No entanto, o que sensibiliza nessa amizade é o fato de que essas crianças vivem em mundos completamente diferentes. Gonzalo é de uma família de classe média e vive confortavelmente num bairro nobre de Santiago. Pedro, entretanto, é de uma família extremamente pobre e habita uma casa feita com destroços de madeira. “En Machuca el conflicto políticosocial es denunciado como agente de descomposición de la ‘familia chilena’ y su recuerdo funciona como advertencia de lo que conviene evitar” (Tal, 2005, p.147).

Por sua vez, ainda que o filme brasileiro "O ano em que meus pais saíram de férias" apresente diferenças marcantes em seu modo de produção e veiculação, acreditamos que se comparado com "Machuca", essas obras dialogam entre si, especialmente no diz respeito a formas de representar o imaginário infantil e suas relações interpessoais no período ditatorial de ambos os países, bem como nos modos de narrar as histórias vividas por seus personagens.

Como ponto em comum nos 2 filmes analisados, além de serem de alguma forma baseados em fatos históricos concretos e protagonizados por atores juvenis, além disso, verificamos representações estéticas que estabelecem demarcações precisas entre o centro e a periferia, pobreza e riqueza. Para Ranciere (2008, p.93) "La crítica de las imágenes nos les opone en definitiva ni las exigencias de la acción ni la retención de la palabra. Les opone la autoridad de la voz que hace alternadamente callar y hablar".

Além disso, se tomarmos como referência a instituição da imagem como um espaço de legitimação de poder na construção de cânones estético-culturais dentro do contexto da América Latina, podemos destacar diálogos e articulações entre literatura, teatro e cinema: " (...) é interessante olharmos para esses filmes como possibilidade de pensar sobre memórias e história e sobre um tipo de cinema que vem recuperando, ainda que timidamente, a temática política" (Magno, 2013, p.126):

O ano em que meus pais saíram de férias é considerado um filme pessoal, quase autobiográfico do diretor, se assim podemos dizer. De acordo com Cao Hamburger, a ideia nasceu quando ele estava em Londres e percebeu que "como muitas vezes olhar para o outro é uma forma de olhar para nós mesmos, o olhar de estrangeiro teve um sentido inverso e acabei me voltando para minha própria origem, minha infância e minha cultura". Em seguida teve contato com o livro *Minha vida de goleiro*, de Luiz Schwartz. Inspirou-se e deu início ao roteiro. Era só o começo. Juntou peças da história, da literatura e de suas origens, e com outros roteiristas criou um dos mais originais e bem-sucedidos filmes políticos do cinema brasileiro contemporâneo. De suas origens trouxe o fato de ser meio judeu e meu cristão e viver na Barra Funda, um bairro que sempre teve como uma de suas características o comércio e a mistura étnica: judeus, gregos, italianos e mais tarde coreanos; da literatura trouxe a memória de ter sido goleiro quando criança e da história trouxe os anos de 1970, ano da Copa do Mundo e da ditadura militar (Magno, 2013, p.128).

Por sua vez, Foucault, cujas pesquisas estão centradas especialmente nas áreas de história, linguística, psicanálise e marxismo, nos auxilia neste trabalho ao tratarmos, principalmente, o discurso em vários aspectos de suas

relações sociais e de seus objetos de conhecimento, que podem ser entendidos como além das ciências formalmente constituídas (1972 apud FAIRCLOUGH, 2001).

Nesse contexto, importa dizer que o discurso é mais ligado à produção do que da criação. A ideologia e o discurso predominantes no meio jornalístico são o da classe dirigente, que procura influenciar a produção e emissão de notícias conforme seus preceitos. No que diz respeito à relação entre a linguística e o contexto sócio-histórico, ressalta-se ser as performances da ideologia e do discurso essenciais na Análise do Discurso, a que, mantêm uma interdependência entre linguagem e ideologia. Foi nos fins do século XVIII que o termo ideologia começou a ser usado pelos escritores franceses, difundindo-se após a Revolução de 1789. Destutt de Tracy (1754-1836) empregou-o para designar a ciência das ideias (CHAUÍ, 2003, p. 25).

Com base nas ideias de Marx, Althusser (1972 apud BRANDÃO, 1994) forma uma concepção ideológica na qual a classe dominante volta-se para manter sua dominação. Diante deste quadro, fica evidente o papel social exercido pelos Aparelhos Ideológicos do Estado. Althusser cita, como exemplo, as escolas e igrejas, que teriam como função preliminar moldar a mentalidade de seus membros, exercendo um papel repressor implícito, pois determinaria o que poderia ser dito e não dito pelos indivíduos inseridos no grupo social.

Com a mesma concepção marxista de sociedade, Ricoeur (1977 apud BRANDÃO, 1994) define ideologia como uma visão de mundo de uma determinada comunidade social em uma determinada circunstância histórica. Dito isso, o conceito de ideologia estaria ligado aos aspectos hierárquicos da organização social, justificando sua autoridade. É em meio a este contexto que a ideologia exerce um papel predominante limitador dentro das produções cinematográficas e das suas condições pedagógicas. Esta função fica mais evidente nos meios de comunicação de massa, que fazem do cinema uma mercadoria na concorrência qualquer, ao buscar conquistar o receptor a qualquer preço.

Finalmente, em Adorno não há uma descrição de indivíduo ou de sujeito, o que se distingue em vista da proposta do pensamento negativo de reconstituir as concepções em constelações diferentes sem defini-los propriamente. Contudo, o sujeito aparece aqui, basicamente, não como uma criação histórica,

e sim como algo que nunca existiu realmente; ele é uma promessa não cumprida. O ego não existe na fase mágica, quando os indivíduos estão ainda imersos na natureza buscando adaptar-se a ela por meio de uma conduta mimética. Somente quando o mimetismo é substituído pela projeção, já na fase mítica, verifica-se uma cisão efetiva entre homem e natureza, entre sujeito e objeto (Adorno e Horkheimer, 1985: ps. 168-176).

Podemos salientar, que a dialética negativa, é indissociável das condições vigentes na sociedade de troca, de modo que não é mais que uma estratégia provisória para circundar os seus instrumentos de dominação. Desse modo, partindo de um primeiro diagnóstico da existência humana tal como representada desde a passagem para os tempos históricos, Adorno atina que toda ela tem sido uma contínua reificação das estruturas de pensamento inicialmente surgidas do enfrentamento do homem com a natureza. Em perspicaz discordância com Marx, Adorno vê uma proximidade primordial entre o capitalismo e todos os modos de produção anteriores. O advento da troca já desponta no prelúdio da humanidade e participa da própria formação dos indivíduos: uma vez que ele está no centro do modo humano de lidar com a natureza, inspirando já no estágio mágico através dos ritos sacrificiais (Adorno, 1985: p. 57):

A substituição que ocorre no sacrifício, exaltada pelos defensores de um irracionalismo em moda, não deve ser separada da divinização do sacrificado, ou seja, do embuste que é a racionalização sacerdotal do assassinio pela apoteose do escolhido. Algo desse embuste – que erige justamente a pessoa inerte em portador da substância divina – sempre se pôde perceber no ego, que deve sua própria existência ao sacrifício do momento presente ao futuro. Sua substancialidade é aparência, assim como a imortalidade da vítima abatida. (Adorno e Horkheimer, 1985: p. 58).

Uma fase significativa desse processo sacrificatório é a cisão entre a arte e a ciência, da qual a presença de Adorno também verifica no mito de Ulisses. Ao evitar a sedução do canto das sereias amarrando-se ao mastro do navio: de modo que os outros tripulantes tapassem com cera os ouvidos, o herói homérico seria o padrão do burguês moderno, uma vez que, beneficiado pelo trabalho dos seus subalternos, pode saborear a felicidade deficiente de um aproveitamento estético exclusivamente contemplativo:

Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e terrível: a manifestação do todo no particular. Na obra de arte volta sempre a se realizar a duplicação pela qual a coisa se manifesta como algo de espiritual, como exteriorização do

mana. É isto que constitui sua aura. Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto. (Adorno e Horkheimer, 1985: p. 32).

Tendo em vista, como sua autêntica tarefa: a ruptura com a organização social opressiva, a arte falsifica-se ao abandonar o impulso expressivo individualizante em nome do formalismo classicista; do qual Adorno denuncia como reacionário. Dito isto, mais grave ainda é a recaída em falsas rupturas que, a pretexto de fragmentar as estruturas e favorecer a expressão individual, cedem ao deleite vulgar dos fragmentos separados: é o que Adorno chama de “arte culinária”, categoria em que se incluíam tanto algumas manifestações da vanguarda quanto o jazz e a música popular. Nesse tipo de manifestação artística, acaba-se com a tensão entre as partes e o todo; as partes tornam-se substituíveis entre si e com o todo. O particular e o universal são artificialmente conciliados. A tendência é modificada pelo estereótipo:

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os pólos: os extremos que se tocam passam a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (Adorno e Horkheimer, 1985: p. 122).

Nesse sentido, a partir dos estudos de Tzvi Tal, que busca resgatar a memória histórica do passado, assim como a sua relação com os interesses económicos, políticos e sociais, foi-nos possível compreender que as recordações históricas, sobretudo as individuais, são um fenómeno dialético entre passado e a idade contemporânea:

La historia consta en narrativas registradas como textos metodológicos; la memoria es el producto de la dialéctica entre el pasado y el presente; la historia oficial es construida por instituciones que utilizan el pasado en función de los intereses presentes. La memoria es un atributo del individuo, y la memoria colectiva, es el producto de la dialéctica entre fuerzas que tienden a hegemonizar sus versiones del pasado (Tal, 2005: p. 135).

1. A Análise de Discurso

Foram muitas as correntes de pensamento que, em maior ou menor grau, influenciaram a Análise de Discurso. A cultura grega deixou contribuições expressivas para o desenvolvimento da disciplina por meio da interpretação de textos de oráculos, passando pela prática da retórica. Nascida no século V a C, nas colónias gregas da Sicília, a retórica surgiu como um conjunto de técnicas voltadas à criação de discursos jurídicos, deliberativos (políticos) e epidícticos -

discursos de elogio ou de censura. No entanto, com o tempo, a interpretação de textos de oráculos foi deixada de lado e o foco passou a ser os textos religiosos, jurídicos e literários, reconstituindo o seu conteúdo semântico (BRANDÃO, 1994).

Ao se analisar o processo histórico da prática interpretativa dos textos gregos, também se verificou a influência de outras disciplinas na Análise de Discurso, pertencentes aos estudos da lógica e da gramática normativa. Ao final do século XIX, a História, Sociologia, Antropologia, Filologia e, mais recentemente, a Linguística e a Psicanálise, transformaram a Análise de Discurso em uma disciplina voltada ao campo da Linguística e da Comunicação.

Como prelúdio da influência retórica na Análise de Discurso, cabe frisar as pesquisas realizadas pelos russos, especialmente do linguista Mikhail Bakhtin. Ele contribui com a teoria da polifonia, ou seja, a concepção de que várias vozes estão presentes no discurso. A Análise de Conteúdo, desenvolvida pela pesquisa estadunidense nos anos 30, por meio de estudos relacionados à Sociologia e à Psicologia por Bernard Berelson e Harold Lasvvel, é outra disciplina que antecede a Análise de Discurso.

Porém, o fenômeno de enunciação, na Análise de Conteúdo começou a ser observado apenas na década de 1950, pelo estruturalista estadunidense Zellig Harris, mas sem se preocupar com uma abordagem sócio-histórica, que predomina na Análise de Discurso. As ideias a respeito da enunciação de R. Jakobson e E. Benveniste, na qual o locutor posiciona-se como sujeito do seu discurso, também contribuíram para a formação da disciplina. Contudo, é no início dos anos 1960 que a Análise de Discurso toma o discurso como seu objeto próprio, tendo como destaque a escola francesa, nascida de uma crise da semântica, que articulava linguística com história e a escola anglo-americana, gerada como uma extensão da linguística, que incorporava elementos da Sociologia, da Psicologia e da Etnologia (FAIRCLOUGH, 2001).

Cabe aqui ressaltar o caráter de finalidade social da Análise de Discurso de Foucault, entrando em áreas nunca antes exploradas pelos pensadores sociais, como a Psicopatologia. Outro teórico da Escola Francesa, Michel Pêcheaux, que desenvolveu uma crítica marxista do discurso, englobando o materialismo histórico, a Linguística e a teoria do discurso, coadunando-se com as ciências sociais.

Analisando-se a contribuição de Pêcheux para formação da Análise de Discurso, deve-se destacar que sua principal fonte de abordagem foi a teoria marxista de Althusser. De acordo com os pressupostos desenvolvidos por Althusser, a ideologia estaria a favor das classes dominantes, para se perpetuar no poder. A fim de mantê-la, são utilizados os Aparelhos Repressores do Estado, que compreendem o exército e os tribunais, e, também dos Aparelhos Ideológicos do Estado, cujos exemplos são a Igreja, a família e escola (BRANDÃO, 1994, p. 21-22).

Pêcheux, baseado no conceito de ideologia proposto por Althusser, defende que todo discurso seria uma forma de transmissão ideológica. Essa tese busca associar a formação social do receptor e a sua influência pelos aparelhos ideológicos do Estado (FAIRCLOUGH, 2001, p. 52). A escola anglo-americana, originada na Inglaterra e incorporada nos Estados Unidos, também deixou contribuições significantes à Análise de Discurso. Ela trabalha com elementos da Sociologia, da Psicologia e da Etnologia e suas análises aliam a descrição de estrutura de funcionamento interno dos textos a uma tentativa de contextualização.

Essa corrente entende a fala enquanto instância originária inteiramente do indivíduo, desvinculado das influências do meio social. Também se interessa por análises de conversações, discursos de sala de aula e discursos terapêuticos, entre outros. Porém, há autores anglo-saxões, a exemplo de Norman Fairclough, Allan Bell e Roger Fowler que se baseiam na realidade social para desenvolver suas pesquisas.

Por fim, cumpre destacar que, apesar das diferenças de natureza epistemológica, as duas escolas preferem empregar uma multiplicidade discursiva em suas análises, demonstrando que a disciplina não se preocupa somente com a análise imanente de textos, mas, também, com a posição sócio-histórica do enunciador e com sua formação ideológica.

O discurso não é simplesmente transmissão de informações entre emissor e receptor. Também não se deve confundir esta prática social com a fala e sua dicotomia língua/fala proposta por Saussure (ORLANDI, 2002, p. 21). Com uma proposta de transformação da sociedade, Fairclough (2001, p. 91) sustenta ser o discurso uma ação que seria capaz de agir sobre o mundo, sobre os indivíduos e sobre suas relações sociais, variando de acordo com o quadro

institucional em que são geradas. Ainda se pode destacar que o discurso contribui para a formação de identidades sociais e para a construção de sistemas de conhecimento e crença.

Já a Análise de Discurso trabalha com o conceito de intertextualidade, ou seja, de ligação de todo enunciado a discursos anteriores. Cabe frisar, ainda, que uma das principais características dos enunciados é absorver textos passados, sejam eles orais ou escritos. Esses textos irão se transformar em outros discursos. A intertextualidade recorre a outros textos para a formação discursiva em um texto presente. Ela pode ser percebida através das citações e das paráfrases. Porém, um texto pode incorporar outro texto sem que ele esteja explicitamente citado. Na intertextualidade, a geração de novos textos é socialmente limitada pelas relações de poder (FAIRCLOUGH, 2001, p. 135).

Por sua vez, o interdiscurso constitui-se de marcas implícitas contidas no texto provenientes de outros discursos. No que diz respeito à memória discursiva em relação ao interdiscurso, é definido como aquilo que fala antes em outro lugar, ou seja, o "já dito" que é fundamental para entender a relação do discurso com os sujeitos e com a ideologia (ORLANDI, 2002, p. 31-32).

A interdiscursividade é também conhecida como "intertextualidade constitutiva" por recorrer a outros textos, mas que, ao contrário do que ocorre na intertextualidade, não aparecem de forma explícita. O interdiscurso também é formado por ordens de discursos (Fairclough, 2001, p. 159). O termo, proposto por Michel Foucault, diz respeito "a gêneros de discursos produzidos no interior de uma instituição social ou de uma comunidade discursiva, quer para divulgação externa, quer para circulação interna" (PINTO, 1999, p. 53).

Cabe aqui ressaltar a concepção do não-dito que relaciona a noção de interdiscurso, ideologia e de formação discursiva ao não-dizer. Outra característica do não-dito é o pressuposto, ou seja, o que está dito implicitamente. O linguista Ducrot separa o pressuposto, o qual deriva propriamente da instância da linguagem, do que se dá em contexto (subentendido). A interpretação fica por conta do destinatário, ao apontar para o outro, aquela voz subterrânea, submersa à superfície textual, mas predominante para a construção do texto (ORLANDI, 2002, p. 82).

A pressuposição não é um efeito accidental da fala, mas está prevista na própria organização da língua. No entanto, a relação do não-dito e do silêncio

pode ser identificada quando um determinado discurso procura deixar implícito algumas passagens, nas quais o contexto-histórico não permite a sua livre expressão ideológica.

Desse modo, reiteramos que todo discurso é uma forma de transmissão de uma ideologia. É imposto por normas e grupos sociais. Para se entender esse mecanismo, é necessário estabelecer o conceito de formação ideológica e formação discursiva. A formação ideológica compreende a visão de mundo de uma determinada classe social e está vinculada a um tipo de linguagem. Já a formação discursiva, segundo Fiorin (2003, p. 32), é um conjunto de temas e de figuras que materializam uma determinada posição política.

2. História, Memória e Cinematografia

Para compreender a origem das formulações políticas implementadas pelo cinema do Cone Sul, nos parece interessante reportar-nos aos teóricos e pioneiros da sétima-arte no Chile. Há que se ressaltar o protagonismo de alguns estrangeiros, nos meios de comunicação e na cultura dessa nação, que por sua vez estimulavam a opinião pública da época. Por isso, é necessário reconhecer a influência de Pedro Chaskel Benko, "Unos años antes, y desde 1910, los pioneros del cine chileno, por sus propios medios, habían incursionado con éxito en el cine mudo y después en el sonoro. Lo mismo sucedió en otros países del continente" (PONCE, 2014, p. 17). Ainda para Ponce:

Ese año llegaba a Chile Pedro Chaskel Benko en solo siete años, acompañado de su padre, don Sigfrid, y su madre Margarita. Ella, en 1916, con dieciséis años, había entrado como ayudante a un estudio fotográfico en Budapest y allí había aprendido el trabajo de laboratorio, que luego dejó de lado, hasta cuando se presentó la posibilidad de emigrar; pensó '¿Qué vamos a hacer llegando?' (PONCE, 2014, p. 20)

Toda essa mutação histórica e social teve como reflexo a construção da memória, que vai encontrar no cinema e no turbilhão de ideologias do século XX, de inclinação francamente socialista: o seu lugar de fala na sociedade chilena:

No obstante, no podemos disociar ambos conceptos. La relación recíproca y bidireccional que existe entre el pasado y el presente explica por qué la historia tiene como matriz la memoria. Esto no quiere decir que la memoria sea el contenido de la historia, ya que en esta operación no solo hay transcripción del pasado, sino también interpretación. Lo que nunca podemos hacer es equiparar o sustituir ambos conceptos, pues esto puede acarrear peligrosamente una instrumentalización y una politización del pasado.

Asimismo, no podemos perder de vista que la memoria 'va mudando progresivamente con el discurrir de las generaciones (PEÑA, 2018, p. 17)

Finalmente, no campo estritamente sociológico, os choques da inovação não seriam menos importantes. A memória encontra - como indicativo do processo de aceleração histórica - o seu protagonismo na construção atemporal e universalidade da história:

Desde la sociología, las contribuciones más importantes son las de Maurice Halbwachs. El sociólogo francés sostiene que los recuerdos son colectivos porque los evocan los otros, aunque sean vivencias personales. Es decir, es la sociedad la que construye las memorias individuales, que no son otra cosa que un reflejo de la memoria colectiva. Asimismo, Halbwachs también diferencia entre *historia* y *memoria*, considerando errónea la utilización del término *memoria histórica*. Expone que ambos conceptos divergen en más de un punto. En primer lugar, la memoria tiene una continuidad no artificial, al contrario de la historia, que es segmentada en épocas, periodos y siglos. Y en segundo lugar, la memoria no excede los límites del grupo en el que es construida, es decir, no aspira a la universalidad de la historia (PEÑA, 2018, p. 18)

Destaca-se aqui o interesse em preservar a memória na historiografia, e dentro desse escopo trabalhar a memória como objeto de estudo, em especial no campo da epistemologia sociológica. Peña, ao interpretar a função da memória cinematográfica como parte da história, afirma o seguinte:

La presencia de la memoria en el campo de la historiografía se remonta a los años sesenta del siglo XX. Hasta entonces, la comunidad de historiadores había ignorado la memoria como objeto de estudio. Es cierto que a Marc Bloch le habían llamado la atención los estudios de Maurice Halbwachs sobre las relaciones entre historia y memoria, pero este interés acabó difuminándose dentro de la Escuela de Annales. El verdadero impulso del estudio de la memoria como parte de la historia lo dio Pierre Nora en 1977, cuando introdujo el término en *l'École des Hautes Études en Sciences Sociales* (PEÑA, 2018, p. 18)

No momento em que a sociedade depara-se com novas formas de racismos e extremismos, julgamos favorável que semelhantes considerações sejam trabalhadas na docência de história. Nesse processo, o papel do professor é preponderante: de maneira que ele sugere os caminhos a serem percorridos pelos discentes estimulando a assimilação da memória discursiva e histórica em sala de aula. Como bem observa Gonzalo Barroso Peña:

Pierre Nora entiende que la memoria es un elemento íntimamente ligado a la historia del presente. Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *historia del presente* y qué relación tiene este tipo de historia con la memoria? Algunos prefieren denominarla *historia inmediata*, pues no condicionan el estudio del pasado al límite temporal de treinta años que normalmente se marca para el acceso a los archivos públicos. Nosotros, por nuestra parte, utilizamos el concepto *historia del presente* por dos motivos. En primer lugar, porque este tipo de historia, que bebe de la historia oral, tiene como fuente

esencial la memoria de testigos vivos de los hechos pasados. Es, por tanto, una historia viva, pues sus protagonistas aportan información desde el presente. Y en segundo lugar, porque la historia del presente se enfrenta a acontecimientos todavía inconclusos o cuyas consecuencias siguen especialmente vigentes en la sociedad, como, por ejemplo, las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales heredadas del régimen de Augusto Pinochet en Chile. Digamos, pues, que la utilización de la memoria como fuente para la historia del presente es de especial interés para los investigadores, en tanto en cuanto supone la constatación del desarrollo, en un momento determinado, de la sociedad (PEÑA, 2018, p. 19)

Já no que diz respeito a memória social, encontramos esta mesma preocupação com a identidade e subjetividade em Gonazlo Barroso Peña:

Y es que 'la memoria es subjetiva, pero también es social', ya que los recuerdos contienen elementos personales y sociales al mismo tiempo. Dicho con otras palabras, 'la memoria no es solo una potencia, facultad o actividad cerebral de la persona, sino que es un fenómeno objetivable colectivamente más allá del individuo que recuerda, que se engendra en lo social y es, por tanto, un producto histórico que hay que analizar como tal (PEÑA, 2018, p. 20)

Podemos ressaltar, ademais, o caráter histórico e até mesmo sócio-político do cinema - no momento de transição ontológica, assim como a sua relação com o mito, na dupla função que o cinema lhes havia reservado: servir de agente de transformação social e a defesa do caráter imaginativo e sua identificação com o espírito de uma época:

Las aportaciones de Halbwachs, en parte, reaccionan contra las ideas de Henri Bergson, que trató el tema de la memoria dentro del campo de la filosofía. En su opinión, todos nosotros somos recuerdos. Por lo tanto, la memoria se identifica con el espíritu, lo que explica que sea una 'cualidad ontológica del ser humano'. Bergson, además, incorpora el concepto de *imagen*, que no es memoria ni percepción, sino un punto intermedio que no necesita de un testigo directo del hecho, de ahí que se relacione con el mito, con el pasado imaginado, tras lo cual se encuentra, por ejemplo, la construcción de los sentimientos nacionalistas. En esta misma línea, Paul Ricoeur diferencia entre *memoria* e *imaginación*, pues aunque ambas tienen como misión hacer presente aquello que está ausente, la memoria posee un carácter temporal, visible por la huella que queda en el presente, del que carece la imaginación (PEÑA, 2018, p. 18)

Como podemos, então, explicar sociologicamente a politização do cinema latino-americano? Por que ele se voltou contra o poder oligárquico? Por que o cinema chileno (em particular) e latino-americano (no geral) se manifestou de forma mais significativa no período ditatorial e pós-ditatorial? O fato dos governos democráticos terem sido derrubados por sua própria força militar chamou a atenção de diversos analistas. Para Peña:

Desde la sociología, las contribuciones más importantes son las de Maurice Halbwachs. El sociólogo francés sostiene que los recuerdos son colectivos porque los evocan los otros, aunque sean vivencias personales. Es decir, es

la sociedad la que construye las memorias individuales, que no son otra cosa que un reflejo de la memoria colectiva. Asimismo, Halbwachs también diferencia entre *historia* y *memoria*, considerando errónea la utilización del término *memoria histórica*. Expone que ambos conceptos divergen en más de un punto. En primer lugar, la memoria tiene una continuidad no artificial, al contrario de la historia, que es segmentada en épocas, periodos y siglos. Y en segundo lugar, la memoria no excede los límites del grupo en el que es construida, es decir, no aspira a la universalidad de la historia (PEÑA, 2018, p. 18)

3. Os dois filmes: proximidades e distanciamentos

Os momentos históricos dos dois filmes representam o período ditatorial na América do Sul: Machuca se passa em Santiago, Chile, em 1973. Naquela época, o Brasil experimenta uma ditadura civil-militar - com o recrudescimento da mesma exemplificado no decreto do AI5 - 1968, assim como a repressão aos órgãos de imprensa e da repressão como um todo. Por sua vez, no filme brasileiro "O Ano em que meus pais saíram de férias", apresenta imagens relacionadas diretamente às ditaduras brasileira e chilena. Nesse sentido, os respectivos diretores criam discursos sobre as ditaduras a partir de um olhar infantil do período.

Dessa forma, os dois filmes realizam um recorte, enfocam no olhar de uma criança e na perda da inocência: consequentemente em comum com o filme brasileiro, "Machuca" retrata como crianças que mesmo não se opondo ao Golpe de Estado no Chile - 11 de Setembro de 1973 -, enfrentaram consequências trágicas em suas vidas decorrentes do processo macro de violência.

Podemos, ainda, salientar para o fato de que os pais do garoto Mauro; no filme brasileiro, foram perseguidos pela ditadura brasileira. O mesmo ocorre no filme chileno, que retrata a morte da protagonista Silvana na frente de Gonzalo Infante. Em um trecho do filme, no qual vemos a conversa entre o padre Mac Enroe e os pais dos estudantes, percebemos como este convoca os mesmos a tratar da violência dentro da escola, como resultado das brigas que ocorreram no Colégio San Patrick:

Padre Mac ENROE : Queridos apoderados, he preferido dejar tiempo a reflexión de Evangelio para conversar sobre el proceso que vive nuestro colegio...

Mãe Do aluno Robles: Padre, yo quiero decir algo. No se puede seguir soportando la cantidad de violencia a la que está sometido nuestro colegio ahora. Mi hijo pelea todos los días entre hijo están constantemente agredidos por estos otros nuevos.

Patricio: Padre, por favor Padre... Todos somos responsables...

Homem 1: Silencio por favor... En mi opinión... Acá hay un solo culpable, y ése es usted, Padre. Sí señor... Está concientizado a nuestros hijos y mezclarlos con gente que no tienen que conocer. Usted Padre está manipulando (...) a permitir.

Padre Mac ENROE : Todos los apoderados fueron avisados con tiempo de las medidas que pondría en práctica el colegio. Al que no le gusta el colegio, se va del colegio.

Por este diálogo, descobrimos que os pais dos alunos consideram o Padre Mac Enroe um agente subversivo, muito provavelmente o filme faz referência indireta ao tema da Teologia da Libertação e o papel que alguns religiosos desempenharam durante os regimes de exceção. No diálogo abaixo podemos perceber outro destes temas candentes:

Mãe 2: Váyase usted, mejor. ¡Cura comunista! ¡Fuera!

Homem 2: Momentito, momentito. El Padre representa lo sentimiento de un grupo importante de apoderados... que queremos una educación igualitaria y profundamente democrática para nuestros hijos.

PADRE Mac ENROE: Ya vamos tener utilidades con la granja manejada por los alumnos, entonces compensará el pequeño déficit con que estamos operando.

Homem 3: Mire Padre como usted bien sabe yo he donado treinta chanchos para su granja, chanchos que he traído de mi campo, campo que me quieren robar los comunistas... y me he enterado de que los chanchos están muriendo por falta de vacunación.

PADRE Mac ENROE: Pero esas cosas suceden, son parte del proceso que sus propios hijos están viviendo...

Para compreender melhor o trecho destacado, nos valem dos aportes de Foucault. Para ele, os períodos de transição de uma forma de cultura e sociedade para uma forma cultural e social se caracterizam pela intensificação dos conflitos sociais, e, sobretudo o narcisismo da cultura contemporânea, portanto, contribui para o fortalecimento do individualismo, uma vez que estimula um ambiente social competitivo e nivelador, que julga os homens pelas suas posses e não por suas virtudes e sua índole:

A troca e a comunicação são figuras positivas que atuam no interior de sistemas complexos de restrição; e sem dúvida não poderiam funcionar sem estes. A forma mais superficial e mais visível desses sistemas de restrição é constituída pelo que se pode agrupar sob o nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que

determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos (FOUCAULT, 2006, p. 38: 39)

Também verificamos um diálogo significativo no filme "O ano em que meu pais saíram de férias". O filme é ambientado inicialmente em Belo Horizonte e depois em São Paulo, no ano de 1970. Narra a história de um garoto de doze anos, Mauro (Michel Joelsas). Em nome do combate ao comunismo, sua vida muda completamente: seus pais estão na lista negra do regime civil-militar brasileiro. Entretanto, comparado com "Machuca", o filme representa de forma mais sutil estas questões, de maneira que gira em torno de personagens prejudicadas com a repressão estatal, assim como os familiares dos presos políticos; na oposição aos golpistas de 1964.

Com efeito, os pais do protagonista - ativistas de esquerda - fugiram da repressão da ditadura militar, de modo que preferiram deixá-lo com o avô paterno. Todavia, o avô falece no mesmo dia que o neto chega, passando a morar com o vizinho judeu "Shlomo" (Germano Haiut). Além do mais, o personagem Mauro está lidando com uma nova realidade, de modo que, a lei do mais forte, a força bruta do Estado, e a copa mundial de futebol do México - em plena repressão ditatorial - no Brasil em 1970.

Assim, embora os contextos dos filmes sejam distintos, a partir do olhar infantil, nós, público, somos levados a pensar criticamente sobre as ditaduras civis-militares do Cone Sul. Em tempos de "revisionismo histórico", é importante destacar aqui o que Rancière considera acerca do estatuto da experiência do expectador, pois se levarmos em conta o que foi proposto por ele, estes são autônomos, se apropriam de formas diferentes dos signos do mundo, já que o elemento comum aos espectadores "(...) é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra" (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Algumas Considerações Finais

Vimos neste artigo a relevância exercida pela memória cinematográfica no debate acadêmico que teve como escopo o filme chileno "Machuca" e "O Ano em que meus pais saíram de Férias". Procuramos inicialmente traçar um

panorama geral da Análise do Discurso, ressaltando que a efervescência política que se verificava esteve acompanhada e sofreu influxo de uma profunda agitação sociocultural que movimentava a América-Latina, trazendo-lhe à tona novos paradigmas a respeito de sua própria identidade.

Sufocada pela ditadura civil-militar, a narrativa do filme “Machuca”, choca-se com o tradicionalismo católico subserviente das correntes direitistas da década de 70: de maneira que labuta para conquistar uma espécie de independência moral do período neoliberal chileno através da sua produção; conquistada pelo diretor Andrés Wood, tendo em vista o momento histórico em que o país mais sofreu com o golpe de Estado (deve-se lembrar que o General Augusto Pinochet foi Comandante das Forças Armadas no governo de Salvador Allende), consideramos que a iniciativa dos produtores denota vanguardismo e alta consciência de classe.

Essa consciência de classe, por sua vez, mostra-se de maneira menos direta no filme brasileiro quando o protagonista convive em um ambiente étnico-religioso restrito. Entre o emaranhado de minorias da cidade de São Paulo, Mauro passa a presenciar - em plena repressão militar - o convívio com a comunidade judaica, uma vez que os vínculos comunitários, assim como o sentido de solidariedade étnico-religiosa; permeada por um coletivismo social formal, contrasta com a desintegração de uma sociedade, sem mitos, sem ideologias e valores superiores onde o sentimento de insegurança e terror estatal se tornam cada vez mais presentes.

Assim sendo, do mesmo modo que o cinema iniciou com apenas um plano em uma câmera fixa e foi estabelecendo novas construções de significado e desafiando limites, inserindo planos, técnicas de montagem, músicas, intertítulos, ruídos e a voz, o cinema latino-americano também pode, considerando todos os elementos que a compõem, caminhar rumo a uma linguagem mais aprimorada.

Portanto, é necessário compreender a fundo a linguagem cinematográfica. Contudo, ao contrário de alguns sistemas de signo, a linguagem cinematográfica é composta por diversos elementos. Efetivamente, a linguagem cinematográfica, por sua vez cria diferentes sensações em seu público. A tradução do visual para o verbal permite diversos caminhos distintos para se contar uma mesma história. Pensar extensivamente sobre o modo com

o qual iremos compor estes universos é fundamental, uma vez que, como foi explorado durante o trabalho, diversos elementos são chave nesta construção – desde a compreensão da triagem feita pela audição humana até o modo em como nosso cérebro interpreta diferentes elementos sonoros, estes conhecimentos devem ser aplicados na construção de sensações no espectador. Se o próprio cinema aos poucos foi desenvolvendo sua linguagem e criando novas formas de gerar significado e transmitir impressões para o público, estas estéticas se comportam quando postas em situações em que devem escolher entre a percepção orgânica do filme e a interação com elementos históricos efetivos na obra.

Além disso, podemos destacar o papel preponderante de cineastas como Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin polemizaram em torno dessa nova ferramenta como agente de transformação histórica. Como prova de que a trilha sonora mudou o modo de se fazer cinema, desse modo, Pudovkin aprimora sua análise no artigo "Asynchronism as a principle of sound film", de modo que analisa como o ser humano compreende o mundo em um movimento alternado, promovendo uma reviravolta na percepção do mundo objetivo. O trabalho entre esses dois ritmos é a forma de se montar o som à imagem, uma vez que permite que o som seja dessincronizado à imagem e não simplesmente reforce o que aparece na tela. Assim sendo, tal método permitiu o aprimoramento de técnicas de montagem (ALEXANDROV, EISENSTEIN, PUDOVKIN, 1985.p.86-91).

Referências

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALEXANDROV, Grigori, EISENSTEIN, Serguei, PUDOVKIN, Vsevolod. **A Statement**. In: Elisabeth Weis, John Belton. Film Sound: Theory and Practice. 1ª ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise de discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994

CHAUÍ Marilena. **O que é ideologia**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. 1ª ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.

FIORIN. José Luiz. **Linguagem e Ideologia** 7. ed. São Paulo: Editora Ática. 2003.

FOUCAULT. Michel. **A Ordem do Discurso** 14 . ed. São Paulo: Edições Loyola. 2006.

Magno, M. Contra o esquecimento. Cinema e política atravessados pelas memórias da infância nos filmes: El premio e O ano em que meus pais saíram de férias. Comunicação & Educação, 18(2), 125-130, 2013.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso** 4. ed. Campinas, Pontes, 2002.

_____. **Discurso e Leitura** 5. ed. São Paulo, Cortez, Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 2000.

A linguagem e seu Funcionamento. 4. ed Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. **Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos**. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

Peña, Gustavo Barroso. **La dictadura de Pinochet a través del cine documental 1973 - 2014**. Universidad Nacional de Educación a Distancia y CEME, Madrid, 2018.

PINTO, José Milton. **Comunicação e discurso**. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

Ponce, Sérgio Trabucco, **Con los ojos abiertos: El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano**. LOM ediciones, Santiago, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TAL, TZVI. **Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka**. AISTHESIS N° 38, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005.