

1. Introdução

O 25º Cine Ceará 2015 outorgou – merecidamente – o prêmio maior do festival ao filme “**O Clube**” (2015), película chilena que pode ser qualificada como um filme sobre o silêncio e a memória, sobre o exercício da memória indigesta, rejeitada e recente deste país, o qual, apesar de conviver com terremotos sísmicos frequentes, contempla uma pluralidade de enfoques e distintos objetos de pesquisa, seja pelas manifestações artísticas, seja por trabalhos acadêmicos. A presente problemática levantada por essa pesquisa diz respeito a responder se esses caracteres – silêncio e memória – chegam a constituir um conflito social ou se correspondem a algum movimento social da contemporânea sociedade chilena. O conteúdo do trabalho tentará responder a seguinte problemática que ora se coloca: qual o sentido sócio-político da presença do silêncio e da memória no cinema chileno atual, em especial, dos filmes de Pablo Larrain?

2. Objetivos, estratégias e metodologia

Ao aplicar um método de pesquisa com buscas e consultas em referências bibliográficas atuais procuramos atingir os objetivos do texto, os quais se voltam para a investigação do sentido da presença de um mutismo desmemoriado, de um lado, e de uma memória obstinada, de outro, na cinematografia chilena atual. Esses temas centrais desbordam – por vezes –, para temas laterais, perceptíveis a partir da re-visão dos filmes adiante analisados, dada a originalidade da manifestação artística, especialmente quando não seja objetivo específico seu – como no caso da filmografia detalhada-, a identificação ou análise de situações, conflitos ou movimentos sociais concretos, em dado momento. Nessa ótica estratégica adotada pela pesquisa, ver cinema é, essencialmente, *rever*, revisar imagens que numa primeira leitura escondem detalhes, quase imperceptíveis à visão estética. Ademais, o fato de rever esses filmes simboliza a busca metodológica e estratégica de percepção dos significados maiores da própria linguagem falada pelos personagens, em especial quando essa fala vem marcada pelos maneirismos chilenos da fala hispânica, mesclada como é, de influências quéchuas, mapoches e outras tribos.

3. Desenvolvimento do conteúdo

Sendo um fenômeno autônomo, o cinema (assim como a literatura) ou a linguagem cinematográfica tem e implica uma intencionalidade e uma finalidade; desse modo, fazer cinema é “um acto deliberadamente estético que (o escritor) e o cineasta é o primeiro a reconhecer como tal” (REIS, 2013, p. 103). Daí podermos afirmar que Pablo Larrain fez sua opção estética deliberadamente com o propósito de retratar os conflitos sociais, os movimentos históricos da sociedade de seu país.

Ao descrever generalidades sobre a sociedade humana, a sociologia jurídica e geral vem estabelecer: “o homem que nasce, cresce e vive em sociedade é (como sendo) diferente daquele que se desenvolveria isolado do convívio de seus semelhantes” (SOUTO; SOUTO, 1981, p. 1). Souto e Souto (1981, p. 1) afirma, ainda, que “é somente em contato com outros seres humanos que o individuo se torna pessoa humana, capaz de levar dentro de si, simultaneamente, o individual e o coletivo”

“**El Club**” (2015), é um filme dirigido por um jovem cineasta chileno cuja filmografia (*Tony Manero*, 2009; *No*, 2013 e *Post-Mortem*, 2010) retrata muito bem a sociedade de seu país, os conflitos e os movimentos sociais contemporâneos, na medida em que se podem ver refletidos em suas películas os conflitos relativos à divisão ideológica entre direita e esquerda chilenas, entre os adeptos do pinochetismo continuísta e autoritário, e seus contrários. No filme “**No**” (2013), em que se discute, prepara e realiza o plebiscito, feito em 1989, para o povo decidir se aceita Gal. Pinochet continuar ou não no governo chileno, captando uma enorme gama de reflexões sobre o Direito achado na rua, possibilitando uma reflexão sobre a pluralidade de enfoques e objetos de pesquisa sócio-jurídica, em alguns movimentos sociais da sociedade chilena na contemporaneidade. A forte impressão que se leva das observações estéticas larrainianas – decorrente de sua filmografia –, é que o cineasta não entende o Direito apenas como um sistema de legalidade, é dizer, como conteúdo impositivo de formas estatais de coercibilidade, mas o encara ou compreende como *direito social ou direito vivo* – sem a possibilidade imediata dessa imposição coercível, ou seja, como setor estratégico da mudança social. Nas brumas de suas imagens, Pablo Larrain demonstra a possibilidade de esclarecimentos e percepções das mudanças sociais respaldadas no direito achado na rua.

No filme **Tony Manero (2009)**, Larrain já apresentara um painel de discussões sobre a criminologia e a violência que caracteriza certos personagens protagonistas do Chile pós era ditatorial, culminado pela representação televisiva desta realidade captada.

No filme **Post-Mortem (2011)**, seu terceiro longa metragem ficcional volta à baila a reflexão sobre o silêncio e a memória chilena, ao apresentar um perito criminal funcionário do IML chileno, cuja paixão pela vizinha de bairro é destroçada pelo acúmulo de cadáveres nos corredores de seu trabalho, no dia 11 de setembro de 1973, dia do golpe militar chileno. Cuida-se de um verdadeiro estudo sobre a violência institucional e estatal.

O propósito deste texto é, portanto, captar aspectos de um pluralismo jurídico e violação dos direitos humanos ocorridos no Chile e representados pela narrativa ficcional larrainiana. Até que ponto a manifestação cinematográfica é capaz de captar aspectos essenciais aos movimentos sociais e os conflitos decorrentes das dificuldades de acesso à Justiça, aspectos etnográficos e da bioética, bem como das relações entre o Direito e a Sociedade chilenos, sobretudo aqueles que a recente filmografia daquele país tenta mostrar e refletir a respeito em suas narrativas documentais e ficcionais da atualidade.

Uma sequência do filme mais recente de Pablo Larrain, **“O Clube”**(2015) mostra e revela a presença do silêncio e da memória como fantasma. A cena a que me refiro diz respeito à chegada do padre Lazcano (*José Sosa*), o quinto sacerdote que vai levado para a isolada casa de praia, para integrar-se ao clube castigado de quatro padres acusados de pedofilia. Ali viviam há algum tempo, já, com uma freira, interpretada por Antonia Zegers, freira, igualmente, rejeitada da irmandade, a conviver em um retiro de austeridade e penitência. Tão logo chegado pe. Lazcano à casa isolada ou ao clube de sacerdotes suspensos, chama-o, aos gritos, desde fora da casa praiana, um antigo aluno seu (o mendigo irreverente, magistralmente, interpretado por Roberto Farias), de aspecto tenebroso, para rememorar atitudes pedofílicas praticadas no passado de ambos.

Embaraça e revolta aos demais habitantes da casa. A princípio, nem tinham concordado com a intromissão de mais aquele membro, imposto à já integrada comunidade de excluídos pedófilos. O mendigo, no entanto, insiste em penetrar na casa, mediante impropérios indecorosos e insultantes, inaceitáveis para o resto da costumeira tropa, que o repele, automaticamente. Afinal, um dos padres entrega uma arma (révolver)

para o recém chegado sacerdote, no sentido de o mesmo dar um susto e uma lição no meliante mendicante, enxotá-lo dali. Aquele, contudo, ao sair da casa com a arma na mão, atira em si mesmo, suicidando-se; se mata, espalhafatosamente.

A partir daí *O Clube* passa a dizer o que não foi dito, a falar mais pelo não dito, que pelas próprias expressões dialogadas e outras silenciadas, passa a poder ser qualificado como um filme sobre o exercício da memória, podendo também referir-se ao cinema, em sua faculdade narrativa, audiovisualmente, no estatuto antológico da ordem e da transgressão, no sentido preciso de perguntar, filmicamente, pelo sentido do ser humano e do ser pastoral, do sujeito e do meio expressivo.

Temática, aliás, bastante chilena, de teor próprio do espírito andino da cordilheira, porquanto remanesce grande influência do conservadorismo religioso católico no país, onde só recentemente foi aprovado o divórcio, por exemplo, a revelar uma sociedade estóica e de influência de um Estado pouco laico.

O clima do filme, a partir da sequência descrita, opta pelas sombras, a fotografia e os cenários registram menos a luz praiana que os aspectos tenebrosos e obscuros dos personagens, de suas vidas vividas e reprovadas. Desenvolve-se uma meditação memorial intensa onde o silêncio diz mais que a matéria dialogal, confessional, ainda que sob coação.

Faz-nos lembrar o filósofo alemão Theodor Adorno quando referiu que após Auschwitz não haveria mais lugar para a poesia. Teria morrido o sentido da metáfora? Suprimir-se-ia da memória a visão poética? Eliminada estava a alegoria para superação da repressão? Como impedir a repetição do erro humano do holocausto, senão através do simultâneo sadio e incômodo exercício da rememoração? Imperaria, então, o silêncio? O premiado filme “**O Clube**”, dirigido por Pablo Larrain, retrata o nível de excelência e de profundidade da cinematografia chilena atual e mais recente como se constituem exemplares relevantes *El botón de Nacar*, de Patricio Guzman (2015), *Surire* (2015), documentário dirigido por Perut e Osnovikoff, *Raul*, de Matias Venables (2015), etc.

Voltando ao filme “O clube”, de Larrain: Após certificado, pelas autoridades policiais, o suicídio abrupto do sacerdote chegante, na sequência referida, remanesce a investigação profunda junto aos padres pedófilos, encabeçada por superior hierárquico para a casa deslocado, com este firme propósito, cujos diálogos e acusações aos mesmos,

perpassa pela memória de suas vidas passadas, forçando ao reconhecimento dos erros do pretérito, à purificação dos pecados cometidos, em nome, ora de um erotismo reprimido e inadmissível, ora de uma má formação do caráter de cada um daqueles excluídos do convívio coletivo da sociedade.

Os sacerdotes tirados de circulação pela mesma Igreja, são ocultados numa casa de retiro, a salvo da Justiça, forçando a que o “Clube” se componha de indivíduos com um passado obscuro, que não somente se deixa ver na historia, senão que através da imagem: “deslavada, a contraluz, como observou Roberto Doveris, o filme tem como jogos de foco e desfocado, dando-lhe uma densidade à atmosfera que resulta eloquente a respeito da turbiedade desta casa, que se move ambivalente entre a ritualidade religiosa e a mundanidade”.

Nesse sentido, não há como não recordar o encontro entre o filósofo Martin Heidegger (o qual, em 1934 fôra reitor célebre da Universidade de Heidelberg e o poeta Paul Celan, onde o silêncio teria imperado entre ambos: que passou? Mas, o filósofo inquerido teria dito que, ao revés, teriam ambos ido à tumba do Höederlin.

O silêncio, aliás, é exaltado no cinema chileno contemporâneo, a exemplo do que tinha sido pela filosofia e a literatura europeia pós segunda grande guerra, no dizer e reconhecer de Levinas:

Se dá na filosofia e na literatura contemporâneas uma exaltação do silêncio. O segredo, o mistério, a insondável profundidade de um mundo sem palavras e que enfeitiça. A palavra (indiscrição, pretensão) rompe este enfeitiçamento. Há gosto em esquecer que, ao mesmo tempo que lugar natural da paz e da “harmonia das esferas”, o silêncio é também água estancada, água que dorme, naquela em que apodrecem os ódios, as más intenções, a resignação e a covardia. Esquecemos o silêncio agonizante e opressor, o que emana dos “espaços infinitos”, espantosos para Pascal (de *pensées*). Esquecemos a desumanidade de um mundo silencioso (LEVINAS, 2015).¹

1

O original, em espanhol, está assim: “Se da en la filosofía y la literatura contemporâneas una exaltación del silencio. El secreto, el misterio, la insondable profundidad de un mundo sin palabras y que hechiza. La palabra (parloteo, indiscreción, pretensión) rompe este hechizo. Hay gusto em olvidar que, a la vez que lugar natural de la paz y de la 'armonía de las esferas', el silencio es también agua estancada, agua que duerme, en la que se pudren los ódios, las malas intenciones, la resignación y la cobardia. Olvidamos el silencio agobiante y opressor, el que emana de los 'espacios infinitos', espantosos para Pascal (de *pensées*). Olvidamos la inhumanidad de un mundo silencioso”.

O filósofo nascido em Kaunas (Lituania, 1906) e de cuja biografia reconhecerá que “está dominada pelo pressentimento e a memória do horror nazista” (sic), viveu a revolução russa, de 1917, na Ucrânia, e se trasladou a França em 1923, onde estudou na Universidade de Estrasburgo, se tendo celebrado pelas conferencias pronunciadas no Colégio Filosófico, quando afirmava que:

En Auschwitz se lo llamó *musulmán*, en Majdanek “muerto viviente”, en Neuengamme, *Kamele* (camello, es decir “idiota”). El campo de concentración es su lugar de excelencia -dice Agamben-. Elías Canetti² describió con profusión a este *hundido*, este muerto moral. Es “el que ha visto a la Gorgona”, aquella deidad que no tiene rostro. Es el que se halla en el umbral entre el hombre y el no-hombre, entre la exclusión y la inclusión. Licantropía remite a un sujeto “ni hombre ni bestia feroz, en entredicho como miembro de la especie, que habita paradójicamente en ambos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos”. Identificado como monstruosa máquina biológica encapsulado en su valva y según Bettelheim con un respeto de sí mismo completamente destruido, con una vida que no merece ser vivida, y por ello, exterminado como a piojos, como nuda vida. Los romanos denominaban *corpus nudum* a la espalda, la parte del cuerpo no protegida por el escudo. (LEVINAS, 2015, p. 51-52)

Ao estudar a miséria e a grandeza da linguagem na contemporaneidade, Levinas dá continuidade ao conjunto de teorias antes elaboradas por seu amigo Maurice Blanchot, bem como de filósofos icônicos como Martin Heidegger, Agamben, etc. E, voltando ao tema objeto de nossa consideração cinematográfica, não podemos deixar de observar que *O clube* (2015) trata desse abuso do poder, da corrupção de poderosos, do ensimesmamento, da impossibilidade de expressar sentimentos reprimidos, pecados inconfessos, tudo num linguajar cinematográfico soturno e sorumbático.

Sabe-se que a memória nunca é lembrança total, pois só é memória porque esquece, ou seja, é memória porque é seleção do que culturalmente se julga significativo e lembrável, condicionada por vários fatores- entre eles, por exemplo, os religiosos e políticos, como se percebe exuberarem na película de Pablo Larrain. Sabe-se que a memória nunca é lembrança total, pois só é memória porque esquece, ou seja, é memória

2

Conferir entre as obras desse premio Nobel de Literatura de 1981, Elias Canetti, os magníficos textos contidos em *O jogo dos olhos*, tradução de Sergio Tellaroli, da Cia. das Letras, S. Paulo, 1990; **Auto-de-fé**, tradução de Herbert Caro, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982; **As vozes de Marrakech**, tradução de Samuel Titan Jr., CosacNaify, S. Paulo, 2006; **Uma luz em meu ouvido**, Tradução de Kurt Jahn, Cia. das Letras, S. Paulo, 1988; **Sobre os escritores**, tradução de Kristina Michahelles e apresentação de Ivo Barroso, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2009.

porque é seleção do que culturalmente se julga significativo e lembrável, condicionada por vários fatores- entre eles, por exemplo, os religiosos e políticos, como se percebe exuberarem na película de Pablo Larrain (e existirem na cinematografia chilena deste século XXI). Pensemos, por exemplo, no que aconteceu com o gigantesco *corpus* de películas e filmes iniciadas a produção por ocasião do governo Salvador Allende (1970-73) quando a ditadura pinochetista instalou-se a partir de 11 de setembro e, os militares passaram a decidir quais imagens de cine e tv poderiam ser exibidas ou produzidas, no Chile, gerando toda uma escapada ao exterior (especialmente Suécia e Alemanha) de copióes que seriam terminados ali, que constituiriam um cinema chileno no exílio (BARRIA, 2013; VILLARROEL, 2013).

E quanto ao silêncio imposto às imagens fílmicas de “O Clube”, que dizer? Película estilo filme de suspense e mistério, Pablo Larrain opta por impor aos expectadores a construção de noções interpretativas do sentido do mistério e do suspense construtivo dos personagens inseridos no contexto de corrupção do poder.

Talvez, inclusive, se considerarmos que alguns dos sacerdotes encarcerados ou excluídos do exercício de suas orações públicas, na sociedade chilena, já seja por pedofilia (caso do Pe. Ortega, interpretado por Alejandro Joic, – não seria uma representação do Karadima?), já seja por tráfico de crianças, acusado pela película-caso do pe. Vidal, interpretado por Alfredo Castro, já seja por delações ditatoriais do período militar desse país andino (caso do Pe. Silva, interpretado por Jaime Vadell, todos devidamente investigados pelo jovem padre investigador que se dará conta de pertencer à mesma comunidade – o que o envergonhará o reconhecer sua condição humana e pastoral símile aos excluídos e investigados, pela oração, pela noção cristã de perdão e redenção. O silêncio fílmico, no caso, pode ser tomado como alegoria de superação da repressão?

Por outro lado, o cinema chileno da atualidade (CAVALLO e MAZA, 2010) nos dá uma forte impressão de caracterizar-se por esta relevante dualidade contraditória: o silêncio e a memória. Desde a inauguração do Museu da Memória, em Santiago, e o esforço de abertura política que os partidos políticos (da “concertación” à “nueva mayoría”, de tendência de esquerda moderada) tentam catalisar na sociedade civil do país, vemos refletido nos filmes chilenos mais recentes as constantes referências à memória pública da repressão cometida pela ditadura militar de 1973-1990. Em *Chicago*

boys(2015), documentário de Carola Fuentes e Rafael Valdeovellano (doc. 95 min.), as imagens do referido Museu da Memória(da sala do segundo andar, contendo milhares de fotografias dos presos e desaparecidos durante o período pinochetista, pendurados numa larga parede) funciona como contradição e desmentido dos depoimentos dos ex-ministros da fazenda e planejamento do Chile dos anos 1975-86, os quais afirmam que **nada sabiam** sobre as torturas e desaparecimentos durante a ditadura militar no Chile, que somente se preocupavam com a economia e os temas econômicos neo-liberais, e que portanto, duvidavam que tenha havido eliminação de comunistas e esquerdistas chilenos, pelo regime militar. Já em outros documentários recentes, como por exemplo, *El botón de Nácar* (2015) e *Nostalgia de la luz* (2010), ambos dirigidos por Patricio Guzman, vemos como que duas espécimes de **filme-ensaio**, nos termos definidos por Timothy Corrigan (2015), a relatar sobre o silêncio e a memória andina, da proximidade cósmica de tempos recentes a tempos imemoriais e distantes, por destinação de outras galáxias cósmicas que, incrivelmente, aproximam infortúnios e inquietações cordilheiras, as quais surpreendem ao espectador desatento a estas conjurações naturais do universos abordado, social e historicamente. Corrigan (2015, p. 27) afirma que

especialmente quando descreve as atividades conceituais e formais do ensaístico, “ O Ensaio como Forma”, de T.W. Adorno, oferece um dos modelos mais ressonantes do ensaio que antecipa o filme-ensaio. Nele, Adorno argumenta que a força distintiva do ensaio é a sua capacidade de subverter o pensamento sistêmico, as totalidades da verdade e o “jargão da autenticidade” (2003, p. 21) por meio de estratégias “metodicamente sem método” (p.30) pelas quais, no ensaio, “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” (p.45).”

Com efeito, a força distintiva dos filmes-ensaios mencionados, as películas dirigidas por Patricio Guzman é exatamente a sua capacidade de subverter o pensamento sistêmico oficial, e dar uma interpretação personalíssima dos fenômenos históricos que caracterizam o silêncio e a memória chilenas.

Afirma, a propósito, Levinas (2015, p. 52-53):

Agamben considera al campo de concentración el modelo por excelencia del estado de excepción, el paradigma biopolítico de lo moderno, la interiorización del exceso con la interdicción: Si la excepción es la estructura de la soberanía, ésta no es, entonces, ni un concepto exclusivamente político, ni una categoría exclusivamente jurídica, ni una potencia exterior al derecho (Schmitt), ni la

norma suprema del orden jurídico (Kelsen): es la estructura originaria en la cual el derecho se refiere a la vida y la incluye en él por medio de la propia suspensión.

Creio mesmo que poucos filmes modulam o jogo entre voz e elementos visuais como experiência pessoal e pública da maneira mais eloquente e brincalhona que **El botón de Nácar** (2015) e **Nostalgia de la luz** (2010), de Guzman.

Para ensaístas como Patricio Guzman, desde a trilogia *La batalla de Chile* (1976-1990) o cinema ³ é parte das histórias públicas e dos lugares sociais em que a questão final retorna como outra questão a ser pensada. E Corrigan (2015, p. 33) pontua, ademais, acerca do filme-ensaio, que consideramos caracterizar o documental chileno recente:

A partir das numerosas estruturas literárias e filosóficas que o precedem, uma variedade de definições e descrições do filme-ensaio tem circulado em anos recentes, entre elas o importante trabalho de Nora Alter, Paul Arthur, Laura Riscaroli, e Michel Renov. Acompanhando a ênfase autobiográfica e pessoal do filme de McElwee, muitas dessas posições dão primazia ao papel da voz ou perspectiva subjetiva desses filmes, alguns, a mistura e a correspondência de estilos, gêneros e materiais estéticos, e outros, ainda, um legado documental remodelado por meio de uma reflexividade contemporânea a respeito das suposições epistemológicas desse legado.

Evidente que esse texto não comportaria um aprofundamento nas tantas distâncias que o cinema proporciona, a exemplo das reflexões elaboradas por teóricos como Jacques Racière (2011), segundo o qual, pelo menos três delas merecem teorização, a saber: as distancias entre o cinema e a arte; entre o cinema e a política; e entre o cinema e a teoria. E se não o fazemos, aqui e agora, é porque reconhecemos que o tão só fato de apreendermos algum significado nos recentes filmes chilenos comentados, relativamente à sua capacidade de representar conflitos e movimentos sociais, bem como profundos aspectos complexos da sociedade chilena contemporânea, já por si só, justificariam o reconhecimento da objetividade e pertinência de sua consideração numa linha de pesquisa na qual, por ora, nos inserimos.

Acrescentemos: influenciado pela presença do silêncio e da memória no universo andino chileno, Patricio Guzman de *Nostalgia de la luz* (2010) ao *Botón de Nácar* (2015), transita do deserto de Atacama, na busca infinita pela memória de familiares em busca de pequenas partículas que sejam de seus seres (filhos e maridos) enterrados pela ditadura militar, na imensidão desértica, se deslocando à Patagônia desconhecida, às geleiras patagônicas – montanhas, vales, comunidades indígenas desaparecidas, etc-, ambos documentários vão até as profundezas oceânicas do pacífico, cujas águas guardam corpos de torturados e desaparecidos pelo mesmo regime do Gal. Pinochet. Concordamos com Corrigan quando constrói pressupostos teóricos do filme-ensaio – no qual enquadrámos o trabalho cinematográfico de Gúzman:

Construindo sobre estes (pressupostos teóricos) e ampliando-os à luz da história e da teoria do ensaio literário, retorno à minha formulação do filme-ensaio como (1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador. (CORRIGAN, 2015, p. 33)

Por outro lado, os filmes chilenos ficcionais recentes, a exemplo de **Raul** (Matias Venables, 2015), **Once** (2015, Maite Alberti), **La mujer de barro**(Sergio Castro San Martin, 2014), **Allende, mi abuelo Allende** (Marcia Tambutti Allende, 2015) etc., ou mesmo eliminadas as fronteiras da *divisio entre a documentação e a ficção*,⁴ o cinema contemporâneo chileno se mostra eivado de um silêncio denunciador de uma amargura histórica, qual aquela que surpreendemos no filme de Larrain, *El club* (2015).

Uma identificada amargura histórica- de silêncio imposto-, que já vinha prenunciada no filme *La frontera* (Ricardo Larrain, 1990) onde e quando o personagem central, Ramiro Orellana (Patricio Contreras), é condenado a uma pena de exílio dentro de seu próprio país, durante os últimos anos do governo militar, sendo conduzido a cumprí-la em zona da fronteira, em frigidíssimas e desoladas terras que foram limite

4

Vide a expressão “**docuficción**”, utilizada por Pablo Corro Penjean em relação aos filmes de Raul Ruiz, in “Retóricas del cine chileno”, editorial cuarto próprio, Santiago, 2012, op. Cit., p. 91, como afirmado “ puesto que mezcla un pertrecho ingente de efectos de caracterización del mundo histórico y del mundo subjetivo, estos, en su mayoría premeditados, dramatizados, provenientes de la imaginación de Ruiz y sus amigos: um cronista-periodista francés, un dibujante alemán y un psicoanalista inglés, hermeneutas poético-científicos de Chile, réplica europea del trio latino-americano del chiste “ un chileno, un peruano y un argentino...”

entre o domínio espanhol e araucano, no sul do Chile, cuja história está plena de lendas e maremotos.

Afinal, mesmo em filmes de longa-metragem ficcionais anteriores aos produzidos nestes dois últimos anos, como *Glória* (Sebastián Lelio,2013), poderemos identificar uma preocupação do cineasta com a memória e o silêncio que caracterizam esta filmografia atual. Em meados do aclamado filme *Glória* (Sebastián Lelio,2013), existe a sequência da ida dela, com o novo parceiro, à comemoração aniversária do filho Pedro(Diego Fontecilla), a qual chama especial atenção do espectador: após as apresentações dos filhos de Gloria ao seu novo relacionamento, Rodolfo(Sergio Hernández), a filha de 27 anos indaga se este já foi militar. –Não, reformado da marinha, responde ele. E passa a descrever que possui um parque de diversões, o Vértigo, encerrando o assunto, caindo em silêncio. A rápida referência ao passado militar deste homem, de 65 anos, parece não interessar aos presentes, nem ao desenrolar do enredo do filme o qual quer mostrar a solidão em que vive aquela mulher de 58 anos, separada, de classe média alta, com filhos adultos e independentes, que busca construir uma vida menos triste. A memória se volta antes para o passado do casal separado, Gloria(Paulina Garcia) e Gabriel(Alejandro Goic), cujas fotos repassadas, de casamento e batizado dos filhos há mais de 30 anos, conduzem à revolta do ex-marido por não se ver na fotografia do batizado da filha(estava viajando), e de repente, não se nota mais a presença do Rodolfo que sumira do apartamento, sem avisar. Ora, nesta sequência se encontram os principais pontos chaves, nevrálgicos da película: *o que não se diz, o que se rememora*.

Até os filmes de Raul Ruiz sobre o Chile, por exemplo *Cofrallandes – rapsódia chilena, 2002*, bem que revelam o caráter silencioso e memorialístico da filmografia chilena contemporânea (PENJEAN, 2012). E o cineasta icônico do país e que tanto dirigiu no exterior (França e outros países) ratifica nossas observações tocantemente a estes caracteres da filmografia nacional, que não vem ao caso, aqui, detalhar, para o momento.

Este texto, como dissemos no principio, tenta demonstrar a estreita relação do silêncio e da memória nos filmes recentes de Pablo Larrain, sobretudo **El Club (2015)**, mas também em **Post Mortem (2011)** e **Tony Manero (2008)**, **No (2013)**, no que os

mesmos conseguem captar de conflitos sociais, movimentos da sociedade civil chilena contemporânea.

Com efeito, este jovem cineasta – tão premiado internacionalmente-, tem chamado a atenção no exterior para a pujança e qualidade de sua filmografia simbólica, deste país andino. Na película **No(2013)**, longa metragem indicado que foi para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 2014, narra sobre o plebiscito posto à população chilena sobre se devesse ou não continuar o regime pinochetista, em 1989, e que decidiu pelo **não**, abrindo o sistema político do país, mostra o clima de divisão no qual se encontrava o país, com brilhante atuação do ator mexicano Gael Garcia Bernal. Já quanto aos demais mencionados filmes dirigidos por Pablo Larraín de 2008 (*Tony Manero*) e 2011 (*Post Mortem*), igualmente marcados pelo silêncio e pela memória, se vêm marcados por sombras duras, a exemplo do que observamos em *El club(2015)*, embora tenhamos decidido, nesse texto, não aprofundar a análise quanto a esses aspectos tocantemente aos referidos filmes, senão que nos dedicando quase exclusivamente a fazê-lo em relação à sua produção mais recente, ou seja, ao seu último filme de longa metragem.

Segundo Corro Penjean (2012, p. 239):

Primero en **Tony Manero** (2008) e luego en **Post mortem** la ausencia de color, de sombras duras, el predominio del mate del azul, el verde, el marrón, como colores morbosos, y la indeterminación del origen de las fuentes luminosas, assimila los ambientes domésticos de la clase media durante la dictadura militar a ambientes clínicos, aislados, temerosos y aletargados, o a interiores de acuarios, donde criaturas menudas se ven solo a sí mismas, giran y giran por los mismos circuitos, flotan en un elemento estancado, en una serenidad artificial. Una huella existencial indiscutible pero irrepresentable de la dictadura en las consciencias de muchos chilenos y en la cualidad física de muchas de sus imágenes directas sería esa atmosfera luminosa mortificante.

De fato, essa “atmosfera luminosa mortificante” a que se refere o pesquisador chileno citado, como identificável no cinema de Pablo Larraín, significa, com efeito, uma representação estética e semiótica da presença silenciosa e memorialística da cinematográfica chilena atual ou mais recente.

Estes grandes agentes dramáticos da história do Chile revelam, pois, o papel que o silêncio e a memória vêm desempenhando nesta cinematografia latino-americana, sem esquecer que da mesma se extrai uma reflexão aprofundada dos conflitos,

movimentos sociais imprescindíveis à sua historiografia clássica e ao direito da sociedade andino achado na rua, fruto de um pluralismo jurídico que filmes como **Tony Manero (2008)**, **Post-Mortem (2011)**, **No (2013)** e **El club (2015)** se mostram capazes de representar no momento que explodem na tela, indicando que a competição e o conflito são tomados como processos sociais dissociativos.

A esse propósito, merece referir os ensinamentos de Claudio Souto quando afirma que “a competição, atividade contraposta à de cooperação e ocorrente mesmo entre indivíduos ligados a uma carga normativa comum- ou “membros de um grupo”-, não é contudo, a rigor, um processo grupal, mas dissociativo, não-grupal” (SOUTO; SOUTO, 1981, p. 127).

As competições e os conflitos sociais (humanos e inter-individuais) vivenciados pelos e entre os personagens de Pablo Larrain – consoante demonstrado na análise de alguns de seus filmes-, lembram bem mais o clima de competição a que os conflitos sociais recentes os levaram, que a um ambiente de cooperação grupal. Diríamos que os processos sociais simples representados na tela são os de uma interação social simples, como mostrados em filmes como **NO (2013)** e **Post-Mortem**: “o processo interativo entre indivíduos radicalmente inimigos”, ou o processo interativo entre pessoas desconhecidas que competem pelo mesmo espaço público das ruas e avenidas onde fazem suas campanhas pelo plebiscito no primeiro filme referido (**NO**), se assemelham aos processos interativos que os personagens do filme “**Post-mortem**” vivenciam quando caminham pelos corredores do IML chileno, identificando os tantos mortos pela violência institucional e descabida do golpe militar de 11 de setembro de 1973.

As observações teóricas de Claudio Souto e Solange Souto se assemelham a uma luva que cabe na mão cinética de Larrain. Afirmam os Souto (1981, p. 129):

Isto posto, sendo a competição e o conflito processos sociais em si mesmos **dissociativos**, como ficou visto, as interações sociais simples de competição e de conflito (onde prepondera a idéia de dessemelhança, o sentimento de desagradabilidade e o *afastamento* entre os respectivos pólos interagentes) não são em geral favoráveis ao direito (em cuja composição entra essencialmente o sentimento de agradabilidade ou de justiça). Mais ainda: na medida em que essas interações sociais simples dissociativas componham processos sociais grupais de qualquer tamanho, nessa medida mesma são em geral desfavoráveis ao direito nesses processos grupais.

O conjunto filmográfico de Pablo Larraín representa na atualidade chilena o que tem de mais autêntico no tocante à manifestação artística da sociologia e do Direito achado na rua, na medida em que mostra uma sociedade dividida entre esquerda e direita, entre políticos adeptos do regime militar liderado por Pinochet de 1973-1990, de um lado, e do outro, uma transição democrática seja apoiada pela “*concertación*”, seja pela *maioria parlamentar*. Em definitiva, o filme larrainiano é a expressão maior da tentativa de compreensão dos fenômenos sociais de um país que se vem debatendo entre o autoritarismo e a democracia, nos últimos quarenta anos; essa divisão ideológica e culturalmente tão agigantada molda a sociedade civil do país, concentrando aí toda uma gama de movimentos sociais e conflitos de natureza social e política.

Bem a propósito, afirma, doutrinariamente, Cláudio Souto (1981, p. 129):

um grupo social só o é, na medida em que seus indivíduos se assemelham e cooperam, e não o é, na medida em que eles se desassemelham e competem. Se a competição preponderar sobre a cooperação, já não há grupo, pois já não existe uma carga normativa comum preponderante, radicada nos organismos individuais. O grupo se dissolve ou se reduz a novos grupos menores onde prepondera a semelhança.

Ora, evidentemente que Pablo Larraín, ao abordar grupos que se dissolvem ou se reduzem nos embates e conflitos pessoais e sociais, como nos filmes **El club** (2015) e **NO** (2013) não tem a pretensão de afirmar ou confirmar teorias sociais ou ideológicas, senão representar as contradições sociais e humanas, existentes por trás de suas observações e narrativas estéticas.

No entretanto, nunca é demais nos recordarmos, com Souto (1981, p. 129), o quanto “é necessário distinguir o direito como produto de conhecimentos científicos refletidos e atualizados (direito refletido) e o direito como produto de certos conhecimentos espontâneos, daqueles que a ciência atual não possa contradizer ou inovar- conhecimentos esses correspondentes a todo um mundo de espontaneidade social (direito espontâneo).” A mim me parece, salvo melhor juízo, que os filmes de Pablo Larraín conseguem captar o direito espontâneo, na sua inteireza, na sua espontaneidade da rua, das manifestações sociais e dos conflitos e movimentos sociais que a Sociedade chilena contemporânea assiste, reflete e vivencia.

Naturalmente que as observações feitas em relação aos filmes e personagens Larrainianos, a comportamentos associativos ou dissociativos variados, em filmes como **Post-Mortem**, **No** e **Tony Manero** ou até mesmo com a presença de multidões – distintas, portanto, de personagens com individualidade definida como em **El Club** –, vale a assertiva de Souto quando identifica diferentes características da multidão e da massa. Relativamente à primeira, a multidão, afirmam os autores acerca de seus caracteres – “instabilidade, radicalismo e contraditoriedade em suas ideias comuns, que são apenas rudimentares, e, especialmente, uma tonalidade altissimamente afetiva e nervosa que perturba considerações racionais – note-se que não é ela, em geral, favorável ao direito, sendo sobretudo desfavorável ao direito refletido” (SOUTO, 1981, p. 131). Quanto à outra categoria sociológica, a massa – aquela abundantemente mostrada no filme **No** (2013) e, de certo modo, igualmente, em **Post-Mortem** (2008)-, é, pelo contrário, bastante favorável ao direito, segundo Souto (1981, p. 131) “dada a sua alta coação sobre os componentes, a violência de suas sanções e sua tendência autoritária (Gurvitch, 1958 e 1960: 178 e 192), às formas grupais de coercibilidade”.

4. Conclusões

São várias as conclusões a que poderíamos chegar nesse texto., Inicialmente, convém recordar a problemática levantada por essa pesquisa, desde seus propósitos, os quais se relacionavam a responder se esses caracteres – silêncio e memória no cinema chileno- chegariam a constituir ou refletir um conflito social ou se corresponderiam a algum movimento social da contemporânea sociedade chilena. Três conclusões delas, pelo menos, devem ser ressaltadas: a) que há na filmografia de Pablo Larrain a expressão de um pluralismo jurídico e um conjunto de direitos humanos ultrajados pelo autoritarismo ditatorial chileno é (tendo sido) identificado pela sensibilidade do cineasta enquanto cidadão, intérprete das emoções nacionais contidas, seja no silêncio, seja na memória obstinada da nação cordilheirana, e tendo vindo a se constituir, a nosso juízo, no retrato de conflitos sociais e de movimentos sociais da recente história da sociedade chilena; b) a relação entre o Direito e a Sociedade que contempla uma pluralidade de enfoques na nação chilena podem ser pesquisados de diversos modos, sendo,

seguramente, um deles –e preferentemente- aquele adotado pelo jovem diretor de cinema que pesquisa a história recente de seu país – o Chile-, e a divulga através da arte e expressão estética (a sétima arte), capazes de captar nuances escondidas nas capas da oficialidade institucional que se crê superadora dos traumas recentes, numa medida em que não permite que seja jogado para debaixo do tapete da História, essa obstinada memória que não quer, contudo, calar, (e, ademais, memoriza e silencia, por vezes, mui espalhafatosamente) ainda que no silêncio dos tremores de terra ou do gelo acumulado na Patagônia, para nos referirmos apenas a uma das ricas e profundas paragens continentais chilenas, presentes no *El botón de Nácar*(2015); e, c) que os conflitos e os movimentos sociais de transição democrática que as duas últimas décadas estão a permitir à sociedade chilena conhecer, marcando as novas gerações de esperanças de vida melhor, em futuro próximo, são cuidadosamente captados pela cinematografia larrainiana(embora não somente nela, senão que igualmente na mais recente produção do ano de 2015) onde a ficção possui lastro documental e natureza introspectiva, se exaltando como expressão e objeto de pesquisa sociológica e até jurídica, por baixo de narrativas, aparentemente de exclusivo entretenimento, contudo de elevado conteúdo estético.

Refletir sobre o direito achado na rua pode parecer comum às narrativas cinéticas e teatrais, contudo, parece incomum a existência de uma profundidade reflexiva da filmografia considerada por nossa análise, onde os direitos humanos sofreram tantos solavancos como no período ditatorial chileno – a maior prova disso se encontra no “museu da memória”, recentemente inaugurado na capital Santiago pela presidente Michelle Bachelet, bem como em sua representação pelos filmes de Pablo Larraín-, elevando o nível de verticalidade da cinematografia latino-americana.

Por último, urge observar que os temas centrais dessa pesquisa, sua metodologia, sua justificativa, seus objetivos e métodos foram perqueridos de modo a ressaltar o núcleo ou cerne central de sua linha – introdutoriamente-, assinalada, e de modo a estimular futuras perquirições científicas e acadêmicas, de maneira tal que alcance incitar novas pesquisas no CONPEDI.

Referências

BARRIA, Alfredo. El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular. In: **Enfoques al cine chileno en dos siglos**”, LOM ediciones, Santiago, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**, Cia. das Letras, Rio de Janeiro, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, Annalume Editora, São Paulo, 1995.

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**, Editora papyrus, Campinas, 2014.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro hoje**, folha explica, publifolha editora, São Paulo, 2005

CARVALHO, Francisco. **O silêncio é uma figura geométrica**, Edições UFC/ Programa editorial Casa José de Alencar, Fortaleza, 2002.

CAVALLO, Ascanio e MAZA, Gonzalo (editores). **El novísimo cine chileno**, Uqbar editores, Santiago, 2010.

CAVALLO, Ascanio e DIAZ, Carolina. **Explotados y benditos**, Uqbar editores, Colección Cien, Santiago, 2013

CAVALLO, A., DOUZET, Pablo y RODRIGUEZ, Cecilia. **Huérfanos y perdidos-**relectura del cine chileno de la transición 1990-1999, Uqbar Editores, Santiago, 2011.

CERDA, Carlos Saavedra, **Intimididades desencantadas** – La poética cinematográfica del dos mil, Editora Cuarto Próprio, Santiago, 2011.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento**. Barcelona, Paidós, 2008.

ELIZONDO, José Rodríguez. **Chile: un caso de subdesarrollo exitoso** – del estado en forma de Portales al Estado em formación de Lagos. Editorial Andrés Bello, Santiago, 2002.

LEVINAS, Emanuel. **Escritos inéditos 2, palabra y silencio y otros escritos**, editorial trota, Santiago, 2015

MOUESCA, Jacqueline. **El documental chileno**. LOM Ediciones, Santiago, 2005.

MOUESCA, Jacqueline e ORELLANA, Carlos. **Breve historia del cine chileno-** desde sus orígenes hasta nuestros días. LOM ediciones, Santiago, 2010

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**, Casa da palavra, editora PUC Rio de Janeiro, 2014.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina** – Longe de Deus e perto de Hollywood, L&PM editora, Porto Alegre, 1984.
- PENJEAN, Pablo Corro. **Retóricas del cine chileno**. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2012.
- RIOS, Valeria. **Narración, memoria y movilidad**: un acercamiento a dos cortometrajes de Raúl Ruiz, pags. 221/236, apud Where is my mind- cognición, literatura y cine, editor Mike Wilson, Editorial cuarto próprio, Santiago, 2011
- RUFFINELLI, Jorge. **El cine de Patricio Gúzman**, Uqbar Editores, Santiago, 2011
- RUIZ, Raul. **Poética del cine**, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2000.
- SADOUL, Georges. **História del cine mundial**, Mexico, siglo XXI, 2000.
- SOUTO, Claudio; SOUTO, Solange. **Sociologia do Direito**, LTC/EDUSP, São Paulo, 1981.
- STAM, Robert. **Teorias del cine**, Barcelona, Paidós, 2000.
- VERGARA, Ximena. Canto a lo poeta y literatura de cordel en filmes chilenos y brasileiros de las décadas del sesenta y setenta *In: Travesías por el cine chileno y latino-americano*, LOM ediciones, 2014, págs. 91-101.
- VILLARROEL, Mónica. Cine chileno y memoria: el capítulo no escrito, In: **Enfoques al cine chileno en dos siglos**, LOM ediciones, Santiago, 2013.