
**ARTE E GUERRA: A VIOLÊNCIA COMO UM ELO ENTRE AS
NARRATIVAS FÍLMICAS *TONY MANERO*, *MACHUCA* E *O ANO EM
QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS***

**Carlos Henrique Lopes de Almeida¹
Jessika Maués Brabo Bastos²**

Resumo: Este trabalho tem como objetivo traçar uma análise a respeito das referências políticas presentes na cinematografia da América Latina, utilizando como tema central a deflagração dos regimes militares no Chile e no Brasil através dos filmes *Tony Manero*, *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias*, os quais apresentam reminiscências da história das Ditaduras nesses países.

Palavras Chave: Ditadura, violência, memória, cinema.

Abstract: This paper aims to delineate an analysis about the present political references in the Latin America's cinematography, using as central theme outbreak of military regimes in the Chile and in the Brazil, through movies *Tony Manero*, *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias*, which to exhibit history's reminiscences of dictatorships in these countries.

Keywords: Dictatorship, violence, memory, cinema.

¹ Professor assistente de Literatura Espanhola da Faculdade Ciências da Linguagem, Campus Abaetetuba/UFPA.

² Graduanda de Letras, Campus Belém/UFPA. Bolsista de Iniciação Científica (UFPA/FAPESPA).

1. INTRODUÇÃO

A utilização do cinema como um meio para contar e conhecer a história têm se tornado uma prática cada vez mais comum. Os filmes, ao tematizarem a “história real” fazem isto de maneira muito peculiar, proporcionando aos espectadores uma visão, ainda que fictícia, do que se passou de verdade. Nesse sentido trabalhar com o cinema ligado à política é uma maneira de olhar os fatos históricos e criar discursos, sobre isto Maria Elisa de Macedo Rodrigues (2008, p. 49) salienta que: “O cinema político possui o papel de esclarecer o receptor, dando-lhe informações sobre os motivos, causas e efeitos de um fato político. Porém, esses dados serão dados unilateralmente, já que o cinema de cunho político pretende passar uma mensagem contra seu oponente”. Diante disso é possível se pensar num cinema voltado a construção de uma memória cultural da coletividade.

Para trabalhar com essa construção de memória os recursos utilizados nas narrativas cinematográficas são os mais diversos, tais como: gestos, sonoplastia, cenário, figurino, a quantidade de luz, a posição da câmera, considerando sempre o seu público, uma vez que o espectador à medida que possui o olhar proporcionado pela câmera torna-se parte da narrativa que vai sendo construída. Essa relação torna-se ainda mais forte se a narrativa contada disser respeito a um passado vivo e próximo do passado de quem assiste, ou seja, se o filme tematizar uma história, da qual o espectador faça parte.

Sem perder de vista essas balizas, o olhar direcionado aos filmes que nos propomos comentar não poderia deixar passar despercebidos alguns aspectos que cruzam a esfera fílmica das obras *Tony Manero*, *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias* e a partir deles construir discussões baseadas nos seguintes aspectos. O primeiro é o que caracteriza a violência dos contextos de exceção, que se apresenta como o fio condutor das narrativas fílmicas analisadas; segundo a construção dos personagens, que se apresentam nas narrativas de maneira extremamente diversa; além desses também apresentaremos algumas considerações sobre a infância, uma vez que os personagens de dois dos filmes são infantes e, por isso, têm uma relação diferenciada com a violência.

2. TONY MANERO E A PROTAGONIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

A obra fílmica produzida por Juan de Dios Larrín abre espaço para a leitura que nos propomos a fazer, comentando algumas cenas de violência protagonizadas por Raul Paredes, bem como analisar o olhar panoptico presente na obra cinematográfica *Tony Manero*. Para tal nos ombrearemos na discussão realizada por Michael Foucault na sua obra *Vigiar e punir*.

A convergência de pontos comuns entre os três filmes deixa claro a grande proximidade entre os filmes *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias*, uma vez que o universo infantil e a violência representam uma chave fundamental para compreensão e os propósitos das respectivas obras, temática desenvolvida mais adiante. No entanto, ao lado e em diálogo com essa referencialidade, a violência perpassará e efetivará a ponte, responsável pela comunicação entre as três narrativas fílmicas. A obra *Tony Manero*, cuja

personagem principal é Raul, salienta um universo diferente das outras duas obras fílmicas, já que o olhar será a partir de um adulto, ator cinquentão decadente, centro de um círculo familiar, no qual as relações fogem aos modelos convencionais, diferente das outros dois contextos familiares. Diante disso, a violência será um instrumento de representação de cunho paradoxal, visto que temos dois cenários, o primeiro destaca o protagonismo vivido por Raul e o segundo desenha uma condição mais passiva, em que os personagens, Pedro Machuca e Mauro, se comportam como espectadores da História, nas respectivas produções que protagonizam.

O filme *Tony Manero* narra a história de Raul, ator decadente e determinado a imitar Tony Manero, personagem representada por John Travolta em um dos filmes cuja inspiração é a figura quixotesca. Raul, embebido na sua fantasia emulativa, em um flerte com a realidade, atacará e matará estranhos sem esboçar o mínimo remorso, sempre com vista a conseguir a representação ideal do seu ídolo.

Na esteira dessa ideia, a narrativa fílmica desenvolverá dois eixos de sentido. Por um lado, a ideia de emulação de um ícone da cultura estadunidense mediante um mundo fechado, cuja direção principal gira em torno da realização de um *show* na pensão onde vive com o seu grupo Cony, Goyo e Pauli, as investidas de Raul para garantir a realização do espetáculo são sinônimo de resistência ao sistema que trata de boicotar o protagonista: enquanto Raul precisa comprar os apetrechos necessários para sua empreitada de tornar-se Tony Manero, os obstáculos criados pela falta de dinheiro forçam o indivíduo a cometer atos extremos, colocando a sua bestialidade em destaque. Na segunda, a possibilidade de violência está associada à instituição militar, representante da ditadura, sempre muito próxima das situações violentas protagonizadas por Raul, já que o contexto de violência militar serve como pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa fílmica.

O argumento desenvolvido no filme, que diz respeito a uma violência de Estado e a uma violência íntima da vida de Raul dá os contornos verossímeis entre a história e a ficção, balizando a coerência e costurando as duas linhas da violência, presentes no filme, de forma muito equilibrada, sem perder em nenhum momento a atmosfera realista. Desse modo, mesmo que não faça constantes e intensos enfoques no sistema de repressão encabeçado pela ditadura, as imagens e associações assentam-se como uma sombra, refletindo a condição panóptica do Estado, atenta a todas as investidas de Raul e obrigando-o a permanecer em alerta e preparado para as esquivas, numa tentativa de fuga do outro polo de violência, a violência do Estado.

Segundo Foucault “O panoptismo é o princípio geral de uma nova ‘anatomia política’ cujo objeto e fim não são a relação de soberania, mas as relações de disciplina” (2005, p.172). Nessa sociedade disciplinar, o personagem Raul sente-se controlado pela força do olhar, uma vez que no poder panóptico, o observador está permanentemente presente a observar e a vigiar os indivíduos.

Essa sensação de observação será uma constante no decorrer de todo o filme, em alguns momentos, barulhos, latidos de cachorro ou sons de motor, servirão como uma espécie de anúncio ou aviso para estar atento.

Logo no início do filme, Raul vai até a emissora de televisão, na qual transmitem o programa *festival de la una*, para fazer a sua inscrição no concurso do mais parecido com

Tony Manero, após realizar a sua inscrição sai correndo pela rua, em dado momento soa a sirene, imediatamente, Raul para e disfarça como se fosse observado e devesse manter a postura, em seguida continua caminhando, mas evita correr.

O autor da obra *Vigiar e punir* afirma que:

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (Foucault, 2005, p. 169)

Nesse sentido, o individuo que faz parte da estrutura panoptica fica em constante vigilância, garantindo sua passividade e o controle de suas atitudes. No contexto panoptico a observação é constante de quem vigia, não havendo nenhum espaço de tempo sem a fiscalização. O olhar está em todos os lugares, mesmo não estando de fato, já que a estrutura induz os seus integrantes a acreditar que são observados permanentemente. Esse estado de alerta é suficiente para garantir o binômio de dominante e dominado.

A fim de aquilatar, um pouco mais, a plausível presença desse olhar controlador na vida do personagem Raul, certos aspectos presentes nas diferentes cenas protagonizadas pelo personagem principal devem ser destacados. Na cena em que socorre e acompanha inicialmente uma senhora que acabara de ser assaltada até a casa dela, em seguida olha ao seu redor, examinando para ver se encontra algum objeto de valor que possa servir para o seu objetivo na reforma do piso da pensão. Durante esse reconhecimento senta-se ao lado da senhora e começam a assistir a televisão, em certo momento a senhora afirma: *El coronel Pinochet tiene ojos azules*.

Nesse mesmo instante Raul profere diversos golpes na senhora e rouba a televisão, enquanto caminha, escuta o barulho do motor de um caminhão, imediatamente procura um lugar para se esconder, após a passagem da patrulha do exercito ele segue para a pensão.

O novo passo, dado pelo protagonista, será a troca da televisão no ferro velho por tijolos de vidro, com vista a concluir a reforma do piso para a realização do espetáculo. No meio do trajeto até o ferro velho, escuta latidos e uma sirene que provocam pânico, obrigando-o a se esconder durante alguns minutos. Esses ruídos e a forma como o enfoque da câmera é direcionado, criam uma atmosfera de tensão e a sensação de ser constantemente observado. Esse esquema se repetirá em outras cenas, vale destacar que ele somente aparece no momento em que Raul pratica alguma contravenção que rompe com as determinações do sistema dominante.

Ainda sobre os efeitos do sistema panóptico, é interessante destacar a forma como o poder, na sua condição disciplinadora, impõe uma força homogeneizadora que garante o seu efeito e ao mesmo tempo uma atitude paradoxal, apagando a singularidade dos individuos observados e atribui-lhe uma nova individualidade com base no sistema de classificação, hierarquia e utilidade ditadas pelo poder. Em outras palavras, faz o individuo acreditar numa singularidade, somente aparente, pois qualquer intento de vivê-la sofre as punições por isso.

O personagem Raul depara-se com essa homogeneização no momento em que encontra um grande número de candidatos que vivem a sua mesma expectativa e recebem o mesmo rótulo, quando participam do concurso de sócia de Tony Manero. Essa cena causa uma frustração, pois parece anular os constantes intentos de luta por sua individualidade traduzida nas diversas violências cometidas a estranhos, no momento em que buscava a materialidade do seu sonho, realizar um *show* como Tony Manero. Para conseguir o que tanto queria, matou, bateu e roubou, mas na verdade tudo isso era uma forma de reafirmar a individualidade criada para ele pelo sistema de poder.

Embebida nessas duas naturezas de violência, a dinâmica da narrativa cinematográfica de *Tony Manero*, em atendimento a coesão e a coerência, construiu paralelamente duas linhas que dialogaram durante toda a obra, a violência do indivíduo e a violência do sistema.

3. A VIOLAÇÃO DA INFÂNCIA REPRESENTADA NO CINEMA

Nas outras narrativas fílmicas *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias* a relação de representação da violência trava um diálogo com a infância, tomando, portanto, um rumo diferenciado de *Tony Manero*. As representações da infância no contexto das ditaduras trazem de uma maneira bastante peculiar o olhar da criança que é submetida involuntariamente a um contexto violento, ou seja, essas crianças sofrem por escolhas que não são suas, sofrem porque seus pais escolheram ser revolucionários e lutar por um mundo melhor, mesmo que isso custe a felicidade da família. Além desse aspecto de inércia que, de certa forma, é o que condiciona a vida dessas crianças a se atrelar a violência, há também formas típicas de resistência que se dão através da brincadeira e da utopia, como será explicitado adiante.

Percebemos, então, que a arte se apropria de fatos da vida, os transpõe em ficção, fazendo com que a literatura e o cinema, por exemplo, possam de alguma maneira reproduzir tais relações. Nesse sentido, as narrativas fílmicas latino-americanas *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias* se assemelham na medida em que há a presença da infância convivendo com a violência, pois é através dos olhos das crianças, que testemunham regimes de exceção e sofrem suas consequências e fraturas graças as escolhas de seus entes queridos, que nós (espectadores) temos acesso ao contexto de exceção. Além disso, nos dois filmes há o papel do brincar como sendo uma forma de resistência à dura realidade, que muitas vezes ainda não é compreendida aos olhos da personagem-criança.

O período da infância é definido como aquele que se estende do nascimento até a puberdade, a infância ocupa hoje, na sociedade, questões e preocupações em diferentes espaços, como família, escola, igreja, legislação, meios acadêmicos, entre outros. Talvez devido a essa preocupação, a criança atualmente venha sendo representada como um ser frágil, devendo, portanto, ser poupada de muitos dos acontecimentos que estão nos arredores da vida adulta. Entretanto nem sempre é possível mantê-las alheias ao que acontece a sua volta, os reflexos do meio social acabam incidindo de maneira violenta, nos dois sentidos, na vida desses sujeitos que deveriam ser mantidos a distância, como nos casos dos regimes de exceção de que os filmes analisados tratam.

Jeane Marie Gagnebin (*apud* Sarmiento-Pantoja, 2012) assinala que: ‘infantes’ são seres humanos privados de *fala*, no sentido de que não há “linguagem sem uma racionalidade nela inscrita”, o que se confirma pela etimologia da palavra infância:

a palavra infância não remete primeiro a certa idade, mas sim aquilo que caracteriza o início da vida humana: a incapacidade, mais a ausência de fala (do verbo latim *fari*, falar, dizer, e do seu participio presente *fans*). A criança, o in-fans, é primeiro aquele que não fala.

Sendo assim, a criança seria a imagem daquele ser em que a fala encontra-se ausente. No entanto nos filmes analisados neste estudo percebe-se um movimento, ainda que confuso, da voz da criança, pois elas estão no centro dos acontecimentos, ou seja, essas narrativas quebram a ausência da fala, uma vez que aqueles que a sociedade mantém em silêncio (os *in-fans*) ganham voz e a possibilidade de contar suas histórias de vida. Nesse sentido, há nestes filmes um movimento de resistência, já que neles a voz dos que são culturalmente mantidos em silêncio aparece incisivamente. “Dizer o que não pode ser dito, representar o irrepresentável.” (Nestrovski, 2000, p. 186) é o que une esses narradores que viveram uma infância conturbada, ou seja, eles trazem marcas irremediáveis desse período difícil, marcas de uma exposição involuntária a violência.

Geralmente, a opção por representar o universo infantil funda-se numa fantasia de que a criança vive num microcosmo lúdico, alheio a realidade, entretanto é possível perceber que em momentos de crise social, em que se exige algum tipo de compromisso revolucionário ou contrarrevolucionário, como é o caso dos regimes de exceção, de que os filmes tratam, é impossível manter os infantes a margem, ou seja, é impossível fazer com que eles não sofram as consequências da violência, fazendo com que o universo infantil seja, sim, um microcosmo da realidade da guerra.

O filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, conta a história de Mauro, um menino que vive na época da ditadura no Brasil, precisamente no ano de 1970. Os pais eram militantes políticos e foram obrigados a deixá-lo para fugirem, mas dizendo à criança que estão “saindo de férias”. Nesse processo, era para a criança ficar com o avô, mas o inesperado fez com que o avô viesse a falecer, obrigando-o a ficar com um vizinho judeu do avô, um homem que não conhecia, mas que passou a cuidar dele, esta relação num primeiro momento se dá de forma muito conturbada, sendo para aquela criança algo muito difícil de entender e assimilar.

É interessante notar que a expressão “sair de férias” significa, ao mesmo tempo, a ausência mal compreendida dos genitores, para o menino, e a metáfora da clandestinidade para os pais dele e para outros militantes. Mauro por sua condição de criança não consegue muito bem entender o porquê dos pais demorarem tanto a voltar, fato que lhe causa algumas fissuras e sofrimentos, demonstradas em vários momentos do filme, como por exemplo: em algumas cenas em que o menino mesmo se sentindo sozinho opta por ficar no apartamento do avô e fica o tempo todo ao lado do telefone a espera de qualquer notícia que seja dos pais ou no momento que ele vê um fusca azul igual ao dos pais na rua e sai correndo atrás, pensando na possibilidade de quem sabe os encontrar. As escolhas de seus entes mais queridos

pela militância o atingem de maneira muito peculiar, uma vez que apesar de o menino não estar sofrendo com a violência física, característica dos regimes de exceção, ele sofre as consequências dela, pois os pais precisam fugir e com isso se afastar dele.

É importante destacar que o brincar aparece de uma maneira muito forte através da amizade que o menino faz com Hanna, uma menina judia que mora no prédio e também pelo mergulho que a narrativa faz em outro evento factual: a copa de 1970. O futebol apresenta-se para aquela criança, portanto, como um refúgio e ao mesmo tempo como resistência a falta dos pais que haviam “saído de férias” era a grande distração do menino que se reunia com os vizinhos para assistir as partidas na televisão. Entretanto não se pode esquecer que naquele contexto de ditadura, a copa de 1970 funcionou quase como uma política do “Pão e Circo”, ou seja, ao mesmo tempo em que ajudou na superação da ausência dos pais para aquele menino, fazendo-o resistir, foi uma tática muito bem aproveitada pelo governo militar para distrair o povo do AI-5 (Ato Institucional número 5), uma política extremamente violenta que sufocava por completo a liberdade de expressão, nesse sentido, enquanto o menino tentava superar a falta dos pais se distraíndo com o futebol, os pais sofriam as mais duras penas por contrariarem o governo, mas isso tudo muito camuflado para a sociedade, que estava atenta ao evento futebolístico.

Já o filme *Machuca* se passa no contexto da ditadura no Chile, ano de 1973, quando o país era governado pelo socialista Salvador Allende, esse período foi marcado por uma grande luta de classes, de um lado há uma frente esquerdista-socialista, do outro uma direita fervorosa e anticomunista, o que levou até ao suicídio de Allende, graças a pressão sofrida no golpe de Estado. Nesse cenário conturbado o filme conta a história de Gonzalo, um garoto pertencente à classe média e Pedro Machuca, um menino pobre, os dois acabam se conhecendo na escola, graças a uma política de concessão de bolsas, que permitiu que Machuca pudesse estudar no Saint Patrick, um colégio de grande prestígio em Santiago. Surge, então, uma grande amizade, que aliada ao contexto político que desenrolou o golpe ao governo de Allende é, então, o grande tema do filme.

O universo infantil aparece de modo incisivo no que concerne a amizade dessas duas crianças, as longas caminhadas pela cidade, as horas a fio conversando e até mesmo a descoberta da sexualidade faz com que este contexto de instabilidade política se torne menos doloroso. Entretanto, cenas muito marcantes do contexto de exceção fazem perceber o caos que o país vivia e conseqüentemente aqueles meninos, principalmente Pedro Machuca, que era pobre, algumas passagens do filme representam isso de maneira bastante singular como a dificuldade em comprar alimentos, entretanto Gonzalo que pertence a uma família abastada sempre consegue e acaba dividindo com o amigo.

Por um momento parece poder haver a possibilidade de esquecimento ou apagamento das diferenças sociais que estão entre os amigos. Entretanto estas diferenças e a violência do Estado se impõem a ponto de separá-los e de submetê-los a intensos choques de realidade, o que definitivamente soterra a amizade entre ambos. Ao final Gonzalo continua sendo uma criança abastada e Machuca um menino pobre, nesse sentido as condições sociais acabam por afastá-los.

É importante ressaltar que ambos os filmes tratam de um momento passado, ou seja, são os infantes depois de adultos que rememoram o que viveram na infância. Nesse sentido,

voltar ao passado e falar sobre os horrores da ditadura é uma forma também de alertar a sociedade contra esses regimes totalitários, ou seja, essas narrativas para muito além de um desejo pessoal de contar experiências sofridas de vida, representam um compromisso ético e social, o que, aliás, é uma característica da literatura de testemunho. Sobre esse aspecto Beatriz Sarlo (*apud* Sarmiento-Pantoja, 2012) ressalta que:

[...] a situação privilegiada da primeira pessoa; a inclinação ao detalhismo; a forma narrativa atravessada pela necessidade de se colocar como eco fidedigno de uma experiência passada; a expressão da memória como bem comum e uma necessidade jurídica, moral e política; a possibilidade de servir como instrumento pragmático contra os crimes cometidos por um estado autoritário.

Desse modo, os filmes deste estudo são sim representações de testemunhos de vida, que conseguiram resistir as mais duras atrocidades, foram sujeitos distintos, que reagiram em diferentes contextos com as condições e os instrumentos que possuíam, seja através do brincar ou até mesmo das poucas lembranças de uma vida normal e feliz, o importante é que todos sobreviveram para que, enfim, pudessem ter voz.

Concluimos, então, que o ponto em comum que une as três narrativas fílmicas é o tratamento da violência, que se apresenta de maneira incisiva através dos chamados regimes de exceção, contextos em que há uma verdadeira guerra como pano de fundo da sociedade, sobre isto (Hobbes *Apud* Negri e Hardt, 2004, p. 23) afirma que “A natureza da Guerra não consiste nos combates em si, mas na reconhecida disposição nesse sentido durante todo o tempo em que não houver garantia do contrário.”

Nesse sentido, é legítimo afirmar que os filmes tratam sim de guerra, ainda que no caso de *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias* a violência não seja explícita aos olhos infantis como no caso de *Tony Manero*, em que Raul muitas vezes é o próprio protagonista de atos violentos, a guerra é, assim, o que move as narrativas fílmicas aqui estudadas.

4. REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NESTROVSKI, Arthur. **Vozes de crianças**. In. SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. **Sobre o olhar do invulnerável: a criança, a ditadura e as memórias (in)suspeitas**. In: AMORIM, Elisa; CORNELSEN, Elcio; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Imagem e memória**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

RODRIGUES, Maria Elisa de Macedo. **Uma nova configuração do cinema político latino-americano: estudo de caso da cinematografia argentina contemporânea a partir da análise fílmica de *História oficial*, *Kamchatka* e *Crônica de uma fuga***. Belo Horizonte, 2008.

5. FILMOGRAFIA

MACHUCA. Direção de Andrés Wood. Chile, 2004. 1 DVD (120 min).

TONY Manero. Direção de Pablo Larrain. Chile, 2008. 1 DVD (98min).

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção de Cao Hamburger. Brasil, 2006. 1 DVD (120 min).