

DOSSIÊ: CARTOGRAFIA DAS MEMÓRIAS EM DISPUTA:  
MANIFESTAÇÕES/INTERVENÇÕES CONTEMPORÂNEAS NO ESPAÇO PÚBLICO

## ***O pacto de Adriana: uma travessia rumo à elaboração do trauma***

*Adriana's Pact: A journey towards the elaboration of trauma*

Ana Lucia Oliveira Vilela\*

*Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil.*

Fabiana de Souza Fredrigo\*\*

*Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil.*

**RESUMO:** Acusada de cometer violações aos direitos humanos durante a Ditadura Militar chilena (1973-1990), Adriana Rivas González, tia Chani, é uma das protagonistas do documentário de Lissette Orozco, intitulado *O pacto de Adriana* (2017). Sobrinha da ex-agente da DIN, a cineasta chilena busca evidências acerca do trabalho da tia. Paulatinamente, as evidências apontam para a culpabilidade de Rivas e a exposição de um segredo familiar. Durante a realização do filme, a dúvida de Lissette ultrapassa as fronteiras da família e alcança o espaço público. Nesse sentido, este artigo pretende explorar três questões: 1) o processo de elaboração do trauma da Ditadura Militar chilena, via produção cinematográfica; 2) a relação entre o segredo familiar (espaço privado) e a história do país (espaço público) na composição da narrativa documental e 3) o vínculo entre as narrativas psicanalítica e histórica, expresso nos recursos estéticos do filme (metalinguagem). Tais questões chamaram nossa atenção porque expõem as distinções entre as culturas políticas brasileira e chilena, conduzindo-nos a refletir sobre como cada qual lida com a elaboração do passado traumático.

**PALAVRAS-CHAVE:** estudos do trauma; documentário; Ditadura Militar chilena.

---

\*E-mail: [analuciavilela@ufg.br](mailto:analuciavilela@ufg.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-0307-3761>

\*\* E-mail: [fabianafredrigo@ufg.br](mailto:fabianafredrigo@ufg.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-5276-569>

**ABSTRACT:** Accused of committing human rights violations during the Chilean military dictatorship (1973-1990), Adriana Rivas González, Aunt Chani, is one of the protagonists of Lissette Orozco's documentary, *Adriana's Pact* (2017). Niece of the ex-DINA agent, the Chilean filmmaker seeks evidence about her aunt's work. Gradually, the evidence points to Rivas' guilt and the exposure of a family secret. During the making of the film, Lissette's doubt goes beyond the boundaries of the family and reaches the public space. In this sense, this article intends to explore three questions: 1) the process of elaborating the trauma of the Chilean military dictatorship through cinematographic production; 2) the relationship between the family secret (private space) and the country's history (public space) in the composition of the documentary narrative; and 3) the link between psychoanalytic and historical narratives, expressed in the film's aesthetic resources (metalanguage). Such questions caught our attention because they expose the distinctions between Brazilian and Chilean political cultures, leading us to reflect on how each deal with the elaboration of the traumatic past.

**KEYWORDS:** trauma studies; documentary; Chilean dictatorship.

*Queiramos ou não  
Temos apenas três alternativas: o ontem, o presente e o amanhã.*

*E nem sequer três  
Porque como diz o filósofo  
O ontem é ontem  
Pertence a nós apenas na memória: a uma rosa que já se desfolhou  
Não se pode arrancar outra pétala.*

*As cartas por jogar  
Somente duas:  
O presente e o dia de amanhã.*

*E nem sequer duas  
Porque é um fato bem estabelecido  
Que o presente não existe  
Senão na medida em que se torna passado  
E já passou...,  
Como a juventude.*

*No fim das contas  
Só nos resta mesmo o amanhã:  
Eu ergo minha taça  
A esse dia que não chega nunca  
Mas que é o único de que dispomos.*

(Parra, 2019, p. 95-96).

## A escrita da história e o campo de estudos do trauma

Ao analisar o documentário chileno *O pacto de Adriana* (2017), tomando-o como fonte e objeto simultaneamente, este artigo enquadra-se no campo do *trauma studies*, que tem como expoentes Dominick LaCapra, Cathy Caruth e Shoshana Feldman, entre outros. A partir, sobretudo, das provocações de Hayden White e, mais tarde, com a polêmica sobre o “retorno da narrativa”, a escrita da história vem acertando as contas com as formas linguísticas e sua capacidade de narrar o passado. No centro deste debate encontra-se a crítica à representação como mimese e reprodução, obrigando

os historiadores a se perguntarem sobre a qualidade do vínculo entre narrar e representar. Emergem, portanto, perguntas em torno da imaginação no texto e, numa reviravolta, as distinções entre ciência e ficção voltam a compor o temário do campo. No último terço do século XX, não se tratava apenas de se aferrar às discussões sobre o método, visto que os problemas colocados eram novíssimos. Narrar e representar o passado não eram as mesmas coisas nem eram necessariamente imanentes ao trabalho do historiador. Queremos dizer com isso que, ao se tomar consciência da linguagem como recurso historiográfico, tornava-se urgente discutir categorias e conceder a cada qual, o narrar e o representar, lugar e razão.

De certo modo, o *trauma studies* se colocou os mesmos problemas, embora guardasse interesses próprios, em torno dos quais orbitavam questões éticas, estéticas e psicanalíticas. Se, para uma reflexão historiográfica, as palavras-chave eram *narrar* e *representar*, para o *trauma studies*, as palavras-chave seriam *expressar* e *recalcar*. Por isso mesmo, este campo se configurou interdisciplinarmente, vinculando áreas voltadas à compreensão da memória traumática. Do ponto de vista da historiografia, isso significou propor solução ao seguinte dilema: como a narrativa pode, deve e/ou consegue lidar com eventos traumáticos? Onde e como são capturáveis? Associados a essas perguntas, assuntos variados se apresentaram à prática historiográfica, para citar alguns: testemunho; usos do passado; espaço privado-público; pós-memória e aspectos geracionais; arte, estética e linguagens. Essas reflexões integram nossos interesses de pesquisa há algum tempo, tendo resultado, em 2020, no envolvimento conjunto com a coletânea *História & Trauma: linguagens e usos do passado* (Fredrigo; Gomes, 2020).<sup>1</sup> É neste lugar historiográfico que este artigo se inscreve.

Na década de 1980, a revisita ao tópico Direitos Humanos – perspectívada por sua relação com a memória do evento traumático modelo (Auschwitz) e com as redefinições de uma propalada razão universal – expandiu a movimentação historiográfica descrita à temática latino-americana. Na porção Sul da América (Brasil, Argentina, Chile e Uruguai), examinar os objetos anunciados servia, igualmente, à avaliação das redemocratizações, a partir da história política renovada. Dos processos de abertura, eram inseparáveis as violências cometidas pelo Estado, mesmo que recalçadas, esquecidas ou silenciadas, na maioria dos casos. O fato é que limites político-institucionais vigoravam nos países exauridos por experiências ditatoriais, cuja pretensão era “transitar à democracia”. Nesse mesmo contexto, profundas transformações revolveram o panorama intelectual, em face da prioridade em propor saídas táticas e estratégicas, perscrutando os caminhos transicionais.

Duas urgências desafiavam os atores à época, em sua busca de recursos para efetivar uma cultura democrática: (1) a ultrapassagem da lógica política instrumental, pensando a democracia como elemento de coesão social e institucional e (2) a crítica ao binômio reforma/revolução, apontando os limites das experiências políticas pretéritas e substantivando a cultura política democrática. Nesse sentido, o texto de Norbert Lechner (1990), recentemente traduzido e publicado em coletânea organizada por Alberto Aggio (2023), explicita o marco de uma época.<sup>2</sup> Em nossa compreensão, essa perspectiva da história política latino-americana se coaduna à ampliação que pretendemos advogar e demonstrar neste artigo, imbricando política, memória traumática, testemunho e arte.

Portanto, nossa proposta lida com uma preocupação de pesquisa, a saber: como tratar da arte, neste caso um documentário, refletindo sobre linguagem e estética? E mais: como linguagem e estética possibilitam a elaboração, tal como o campo psicanalítico apreende esse conceito?<sup>3</sup> A elaboração de um trauma – cuja condição, antes que seu desaparecimento, é a subjetivação e a experimentação na cultura – torna essenciais o aporte da psicanálise e a explicitação do caminho percorrido, do espaço privado ao público. Com essa observação, sublinhamos que o “infamiliar” (*Unheimlich*) – uma forma de entrada analítica no universo do documentário – cumpre o roteiro dos *insights* freudianos, transcendendo-os para se plasmar à capilaridade pinochetista em seu poder de invasão no privado. Dessa maneira, o artigo apresentado localiza-se interdisciplinarmente, viabilizando aproximações entre história e psicanálise.

Teórica e metodologicamente, assumimos que *O pacto de Adriana* não é expressão unívoca de sua diretora, tampouco pode ser plenamente capturado pela recepção.<sup>4</sup> Há algo mais assertivo, próprio ao âmbito da historicidade, que é a cultura política chilena. Um documentário só pode elaborar um evento, à moda de *O pacto de Adriana*, porque há uma experiência afetiva, coletiva e traumática, o pinochetismo. Este reside, queiramos ou não, no *habitus* chileno, compartilhando terreno com o allendismo. Não há igualdade de condições para a existência dessas subculturas políticas, assim como não há entre elas apenas oposição. Importa destacar que o pinochetismo é um traço distintivo, especialmente se comparado aos elementos que sedimentaram a institucionalização da Ditadura Civil-Militar brasileira, lócus em que o poder não atingiu tal personificação, capilaridade e aspecto fundacional.

Nos próximos itens, para explorar hipóteses, utilizamos marcadores do gênero ensaístico, conscientes de tal escolha. Apropriamo-nos dessa forma narrativa porque o tema em questão tem relação intrínseca com a manifestação artística e com o olhar estrangeiro, o nosso olhar estrangeiro. Ao nos depararmos com o documentário, uma pergunta foi imediata: por que não há documentários como esse no Brasil? Uma primeira resposta: em nosso país, o que é externo ao privado conduz a narrativa, ainda incapacitada de elaborar um espaço público ao qual se atribui sentido coletivo. Há um impeditivo, que não tem relação apenas com o esquecimento, mas com o óbice de partilhar a dor publicamente.

Ao longo do processo de debate sobre os Direitos Humanos no Brasil – que culminou na composição da Comissão Nacional da Verdade (CNV), instituída pela Lei nº 12.528, de 2011, e na entrega do Relatório Final à Presidenta Dilma Rousseff, em 10 de dezembro de 2014 –, assistimos à emergência de elaborações fílmicas singularizadas. Nessas, os traumas da Ditadura são abordados de uma perspectiva privada e subjetiva. Isso é novo na cena cultural brasileira, sobretudo se tratamos do campo documental. Podemos encontrar tal movimento no filme de Anita Leandro, *Retratos de identificação* (2014). Embora mantendo uma estrutura tradicional, o uso que a cineasta faz do arquivo, mormente fotográfico, distingue o filme. Os “retratos de identificação”, capturados dos processos policiais, funcionam como gatilhos para associação livre dos entrevistados, militantes e ex-presos políticos. Uma narrativa vai sendo costurada, com a cineasta-diretora fora de cena, criando um hiato entre espectadores e testemunhas. Esse hiato interrompe a passagem do privado ao público. A história contada é dos que a viveram. Portanto, apesar de uma edição muito distinta da de Lissette Orozco, esse singular documentário indica que há mudança no cenário cultural. Expõe, também, uma resistência, no sentido psicanalítico: o mecanismo de defesa não leva a interpretação às últimas consequências. Ao temer enfrentar o recalco, não se produz o reconhecimento da fissura social, mantendo o privado no privado. Por essa razão, embora o cinema brasileiro lide com o privado no campo documental, permanecemos sem incorporar o abuso aos Direitos Humanos na Ditadura como um acontecimento social.

Em três outros filmes brasileiros, experiências vividas sob a Ditadura motivam buscas de feridas profundas e frágeis memórias. Nesses longas, os cineastas entram em cena para interrogar o passado e o destino de familiares no contexto da Ditadura. Instituem, assim, o registro subjetivo em primeira pessoa. Não temos, no entanto, um documentário que interrogue o passado colaboracionista de um familiar, como fez Orozco. Em *Os dias com ele* (2013), Clara Escobar viaja à Portugal para retomar contato com o pai, o filósofo Carlos Henrique Escobar. Clara filma precisamente a recusa do pai em relatar suas experiências durante a Ditadura. Isolado, inclusive de familiares e amigos, Carlos parece não conseguir escapar do exílio, numa evidente impossibilidade de elaborar o trauma. Em *Elena* (2013), Petra Costa vai ao encontro da mãe e busca a memória da irmã em Nova York, onde a última se suicidou ainda na juventude, depois de uma infância vivida na clandestinidade. Em *Diário de uma busca*, Flávia Casto persegue os rastros de um pai militante cujos duvidosos registros de óbito acusam suicídio. Diante de uma história lacunar (porque é a história dos pais e não a dos filhos) e vivida apenas no âmbito privado, é preciso resguardar a imagem e a história dos pais militantes, buscando, de

modo cauteloso, o espaço público. Tanto assim que esses filhos não ousam questionar as motivações, as práticas e as razões de seus progenitores e familiares, como fazem, por exemplo, Albertina Carri no filme argentino *Los Rubios* (2003) e Macarena Aguilós no filme *El edificio de los chilenos* (2010).

Feita a pergunta sobre a diferença cinematográfica entre Brasil e Chile e entre suas respectivas culturas políticas, concluímos que, antes mesmo de analisar *O pacto de Adriana*, tínhamos de compreender a historicidade chilena e o nó do trauma que acompanha o nascimento democrático no país. Aproximando-nos do fim deste item, nas poucas linhas que seguem, traçamos reflexões a esse respeito.<sup>5</sup>

A transição chilena – e não apenas o Regime Militar – seria vivenciada como uma situação extrema, segundo o sociólogo Eugênio Tironi (1986). Não deve passar despercebida essa análise, produzida ainda nos anos de 1980. Àquela circunstância, experimentando um governo ditatorial, então abalado por mobilizações nacionais, o sociólogo vai buscar em Bruno Bettelheim, sobrevivente de Dachau, explicações para o vivido. O paradigma é o campo de concentração e a memória alude à experiência traumática, propondo refletir sobre como sobreviver, como se adaptar, como reestruturar o país, no caso o Chile, suprimindo fantasmas que o conduziam à violência. De igual maneira, é essencial registrar o texto de Elie Wiesel, publicado no *New York Newday* em 1996, sobre *A morte e a donzela*, peça de Ariel Dorfmann produzida no exílio. Elie Wiesel não era apenas mais um sobrevivente dos campos de extermínio (em seu caso, passou por internações em Auschwitz e Buchenwald). Era, por excelência, um dos incansáveis “denunciadores do Holocausto”, tendo recebido, em 1986, o Nobel da Paz.

Com tais registros, queremos apontar que há uma memória matriz, representada por Auschwitz como cesura e paradigma. Sob a transição e o impacto do trabalho investigativo das associações de Direitos Humanos, o tema encontrou-se com as ditaduras civis-militares da América Latina, como sugerido. Esse encontro, que contém mudanças relativas ao tratamento da memória, acompanhou o processo de abertura e, um pouco mais tarde, nos anos 1990, alcançou o âmbito jurídico com as fórmulas da justiça de transição.

Para Garretón (1995), a transição chilena tentou se validar como expressão de negociação e conflito, buscando, no caso da oposição ao Regime Militar, o melhor e maior espaço para o enfrentamento institucional. Dessa perspectiva, obrigatoriamente, lidou com as forças da permanência na mudança, assim como com os desejos de liberdade opostos à angústia do vivido. Há uma simbiose perversa e problemática a orientar o percurso de transição: “transitar” implica estar em um lugar e desejar alcançar outro. Assim, almejar o espaço democrático pressupunha não conviver nele ou com ele. A transição chilena à democracia criou situações límbicas, localizadas entre o *desejado* e o *possível*. Para a geração adulta dos anos de 1980, se fez necessário deixar adormecida parte da experiência, já que a adoção do realismo político dificultava punir as violações aos Direitos Humanos. Importa destacar o seguinte: o que parecia esquecimento era latência de um trauma a ser elaborado. As gerações futuras, por sua vez, não tendo vivenciado a transição à democracia, receberam os déficits desse processo político como “herança”. A incompreensão e a revolta nasciam da experiência com uma democracia esvaziada, uma ordem avaliada opressora.

Não é novidade que a *Concertación* seguiu a proposta da transição e, ao mesmo tempo, desacreditou sua fórmula, após quase duas décadas: consenso, frente de centro-esquerda e imobilidade do pacto econômico não bastavam. Diante de rápidas transformações, uma permanência: a disputa entre duas subculturas, o pinochetismo e o allendismo. Dessa feita, a oportunidade histórica recente, parida pelas mobilizações sociais em 2019, lida com um contexto de perdas políticas, considerando-se a reviravolta à direita, sintoma dos vivos enlaces da transição. Se o desejo por uma Constituição democrática voltou como um recalado, viu-se novamente minado: sua rejeição no plebiscito resultou em frustração para os que esperavam banir a democracia restrita, resguardada pela Constituição autoritária (1980).

Há um matiz específico para o trauma chileno. Os sintomas do trauma estão expressos no enigma, que, ao final, encontra uma síntese: de um lado, a democracia emergiu de uma transição que, em nome do consenso, afastou o conflito e sacralizou a negociação; de outro, a democracia se instalou exatamente em oposição ao passado de polarização, portanto, surgiu como um atrevimento (Reyes Andreani, 2010). O resultado está na qualificação da lembrança do passado, que torna a democracia duplamente negativa. Como “lição política e histórica”, ata-se à polarização e à negociação. Contabilizado o enigma, o problema não é apenas a democracia que se instaurou, mas a forma pela qual não se alcançou um espaço de democratização capaz de superar memórias: tanto as da Unidade Popular, atreladas à polarização cotidiana, quanto as da transição, nutridas pela *ruptura pactada*.<sup>6</sup> A síntese do enigma joga luz ao movimento que realiza o trauma, permitindo enxergar de que maneira se estabelece um padrão narrativo. Reveladora da tríade elaborada, a narrativa ata tempos múltiplos: o da Unidade Popular, o do Regime Militar e o da transição. Nela, o Regime Militar não se desapega da Unidade Popular, pois precisa da memória da polarização; e a transição democrática, por reagir a essa mesma memória, apesar de precisar desesperadamente ultrapassá-la, permanece carregando Pinochet e Allende.<sup>7</sup> A marca dos 50 anos do golpe militar chileno põe às claras a disputa entre duas subculturas, assentadas em figuras fortes e projetos igualmente fundadores. Pesem razões distintas, inclusive éticas, o pinochetismo e o allendismo permanecem acionando gatilhos sociais traumáticos do país, reativando desejos contraditórios, ora pela revolução, ora pela ordem.

## Lugares da narrativa fragmentária e subjetiva – o poeta e o historiador

A epígrafe abriga um poema do chileno Nicanor Parra (2019, p. 95), que prediz:

Queiramos ou não  
Temos apenas três alternativas: o ontem, o presente e o amanhã.  
E nem sequer três  
Porque como diz o filósofo  
O ontem é ontem  
Pertence a nós apenas na memória: a uma rosa que já se desfolhou  
Não se pode arrancar outra pétala.

Adiante, como que eliminando esperanças, não sem manter uma tensão permanente por também recriá-las em outro tempo, ele (Parra, 2019, p. 96) profetiza:

No fim das contas  
Só nos resta mesmo o amanhã:  
Eu ergo minha taça  
A esse dia que não chega nunca  
Mas que é o único de que dispomos.

Se, ao lado do poeta, colocarmos o historiador, indubitavelmente, concordaremos que a captura do tempo se faz relevante para ambos, porém apresenta-se de maneiras distintas. O poeta não quer controlar o tempo, o prediz. Assim fazendo, integra a experiência como a mais profunda verdade, capacitando-a a expressar uma vivência coletiva – no caso de Parra, um futuro que nunca chega.

O historiador, no limite de averiguar o acontecido que já foi transformado pelo tempo no exato instante da experiência, captura um passado informado pelo presente; um presente ampliado pela experiência pretérita; um futuro que, em comunicação com outros tempos, produz um “horizonte de expectativa” (Koselleck, 2006). Este *último* não tem por função realizar uma previsão ou estabelecer uma teleologia, mas sim comunicar sobre o que é possível acontecer, no cruzamento de temporalidades. Por isso, poetas e historiadores, arte e ciência, fato e ficção lidam com a utopia – esse possível realizável, ou não.

Muito cientes dessa tarefa historiadora, a nossa recepção de *O pacto de Adriana* foi angustiante. Se, por um lado, nos reconhecemos no tema do documentário, por outro, as estratégias fílmicas mostram-nos faces distintas das culturas políticas chilena e brasileira, como apontado no item anterior. Tortura, perseguição, assassinato, desaparecimento, censura, tudo isso nos pertence; conhecemos de nossa própria realidade. Todavia, o modo como a narrativa cinematográfica de Orozco foi tramada permaneceu nos inquietando. Demoramos a elaborar em nós o que faltava reconhecer para sossegar a inquietação: o interdito coletivo à elaboração do passado brasileiro recente era o que nos tocava, diferenciando o documentário que víamos de todos os outros que já havíamos visto. Por isso, ocupamo-nos de demonstrar esse interdito linhas atrás, ao tratarmos de alguns exemplos na filmografia brasileira recente. Não casualmente, registramos uma inflexão na prática documental brasileira, conjugada à composição e aos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade.

Ainda outra distinção de *O pacto de Adriana*: sua narrativa é fragmentária, mas não fragmentada – nesse sentido, comunica-se com a literatura do chileno Alejandro Zambra, especialmente quando o tema abriga imagens fantasmáticas da Ditadura pinochetista. Há diferença entre “fragmentária” e “fragmentada”, e essa reside no fato de que a elaboração privada, ao alcançar o espaço público, miseravelmente, lida com um “resto”, com o que não tem como ser narrado, mas ali está; é o *infamiliar* sobre o qual discutiremos. Isso posto, nem a edição de Lissette Orozco pôde (ou desejou) criar uma narrativa linear, nem nós, as autoras, poderíamos restituir ao filme um sentido cênico organizado, sob o risco de subtrair os traços do processo de elaboração, isto é, sua inescapável incompletude, seu permanente estado de devir.

## Do privado ao público: um documentário de (em) busca

*O pacto de Adriana* é resultado da elaboração de um trauma privado que alcança o espaço público. Por essa razão, levou cinco anos para ser produzido, de 2012 a 2017. Entre outros, o arquivo familiar subsidiou o documentário de Lissette Orozco. Tudo começou com a prisão de Adriana Rivas, tia de Orozco, no aeroporto em Santiago, acusada de ter atuado como torturadora nos quartéis Terranova e Simón Bolívar, centros controlados pela *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA).<sup>8</sup> Com o impacto do acontecimento no círculo íntimo, Lissette Orozco inicia as filmagens do documentário. Pouco tempo depois, sob liberdade condicional, Adriana Rivas foge para Austrália.<sup>9</sup> Lidando com a distância geográfica, tia e sobrinha mantêm contato por meios eletrônicos. Conversas no Skype e no celular, uma vez inseridas na narrativa cinematográfica, conduzem à metalinguagem como abordagem estética. Ao ser vencida pelos recursos tecnológicos, a distância deixa de ser um impeditivo e abre a possibilidade de *encenar a cena*. Lissette Orozco assumiu o roteiro, a direção e a produção, além de protagonizar a maioria das cenas. Tal grau de envolvimento invoca dois termos: o privado e o segredo.

O filme começa e, de chofre, a voz da cineasta-narradora antecipa os créditos e guia o espectador, surpreendido e capturado por uma oração-tema, reverberada ao longo do filme: “Toda família tem, ao menos, um segredo e a minha não é exceção”. Aos atentos e admiradores dos documentários chilenos, não passa despercebido o parentesco com uma outra oração, de outro cineasta, Patricio Guzmán. Documentarista como Orozco, porém, de uma geração anterior à dela, sua declaração parecia esperar

por um pacto: “Um país sem documentário é como uma família sem um álbum de fotografias” (2017, p. 125).<sup>10</sup> Registramos, desde já, o que nos chama a atenção no cinema chileno: o interesse documental em explorar sua história, a partir do privado, do afeto, da memória. Aliás, mais do que a partir, a proposta é constituída pelo privado, envolvida afetivamente e direcionada pela memória. Lissette Orozco e Patricio Guzmán se encontram nessa encruzilhada.

Todavia, com *O pacto de Adriana*, um elemento se acrescenta: o desvendamento do segredo íntimo. Íntimo porque emerge de um lugar que torna o familiar estranho (*Unheimlich*); a violência brota do núcleo mais próximo à cineasta. Lissette Orozco não conta apenas a história da tia, conta a sua história, uma história de busca. Expõe-se, portanto, perfazendo caminhos: filha-sobrinha-diretora e coadjuvante-protagonista. Os papéis se alternam à medida que a cineasta se adona da história familiar e da história do país, fundindo-as. Nascida de uma mãe que a abandonou, foi criada por outras duas: Francia, a avó que dela cuidou, e Marina, a bisavó, a “mãe de todas”. Há ainda uma quarta figura, central à narrativa: a “valente” tia Chani, a Adriana que pactuou. Integrando esse círculo feminino, Orozco, conforme filma e edita, vê-se na situação de transformar vínculos.<sup>11</sup>

De um espaço público que acolhe a interpelação jurídica à Adriana Rivas, emergem uma indagação privada e uma busca pública, respectivamente: é Chani uma torturadora? Qual a verdade sobre as ações da Brigada Lautaro? Assim, a realização do documentário origina-se do espanto e do senso de oportunidade. Ainda mais controverso é o pedido da tia: “você tem a minha verdade. Só te peço para contar”. Assistindo ao filme, testemunhamos Lissette tentando provar a inocência de Chani, acusada de ter colaborado com a DINA. Acompanhamos a certeza de Lissette se derramar em dúvida. Sucedem-se visitas aos arquivos familiares, conversas com parentes, ativistas, médicos e pesquisadores. Espaços alternados constituem-se em cenários: a casa das avós no Chile, a da tia na Austrália, as praças, o estádio, o museu. No espaço público, registra-se a experiência política coletiva, tais como manifestações de parentes e amigos das vítimas e reuniões de pinochetistas.<sup>12</sup>

No documentário, interessa-nos a associação entre um trauma social (experienciado como privado) e os processos de publicização das violações aos direitos humanos na Ditadura. Assim, a pergunta é: a publicização de um trauma privado possibilita a elaboração de uma história negada ao país? E mais, de que forma a busca e a descoberta de um trauma social retornam à vida privada? Oliveira (2022) complementa adequadamente essas perguntas. Para o autor, os Informes Rettig (1991) e Valech (2004), conjuntamente, estabeleceram a memória histórica sobre as violações no Chile, produzindo, fomentando e orientando políticas públicas que, à luz da justiça de transição, patrocinaram um consenso coletivo quanto aos Direitos Humanos. Essa ambiência pública torna possível o acolhimento e a elaboração do trauma. Não havendo o espaço sociocultural, é certo que também se interdita o espaço familiar e privado, posto que, apesar de fronteiriços, são permeáveis.

A busca documental desencadeia conflitos que permanecem atuantes, mesmo depois da exibição do filme. Num Chile dividido, é como se o documentário perguntasse: em que zona cinzenta você se encontra, como resiste às cumplicidades, aos pactos, grandes ou pequenos? Tornamo-nos espectadores e testemunhas. Nesse lugar, o inquietante nos assalta porque reconhecemos na cinebiografia uma história nossa – ou um contraponto à nossa.

## Recalque pelas vias do saber e do infamiliar

A travessia é uma busca. O chamado imperativo da tia – prove minha inocência – não é assumido por Lissette Orozco como um fim. É a busca da verdade que a toca como documentarista.

Em suas primeiras cenas, o documentário cerca o familiar, marcando-o como o espaço do afeto e explicitando o vínculo amoroso entre tia e sobrinha. Numa conversa *online*, com dificuldades na

conexão e sem ouvir bem uma à outra, a tia faz movimentos com a boca para leitura labial. De Lissette vem a pergunta: *¿te amo ou te llamo?* A interrogação sumariza o filme e coloca Lissette Orozco entre duas demandas: a da tia, que evoca o vínculo amoroso, e a do documentário, que reivindica a verdade. Chani deseja um atestado de inocência e a sobrinha-diretora transforma a matéria-prima privada em questão de interesse público.<sup>13</sup>

A matriarca Marina é tema da conversa entre elas: sabe o que está acontecendo, mas tem se apresentado confusa, esquece as coisas. Saber e esquecimento. Lissette se entristece com o fato de que a bisavó sabe que esquece. Esse é um aspecto da senilidade: saber que esqueceu, saber que não sabe o que já soube. Algo se apaga, legando um rastro que, se não é decifrável, é doloroso. Na filmagem da bisavó, assiste-se a uma mulher cantando, ancinho em mãos, concentrada em fazer o melhor de seu terreno. A canção remete à vinda do campo para a cidade. Temporalidades se cruzam: o presente do esquecimento e o passado à espera de sentido. Se o esquecimento é metáfora da condição familiar no presente, um desafio se coloca: desvendar as atividades de Adriana na DINA, revolvendo o saber.

A tomada seguinte é uma festa familiar, um aniversário. A filmagem é antiga, uma Lissette criança, junto aos primos, cola seu rosto à câmera. Vemos adultos alegres e a bisavó Marina papariçada. A música, cantada por Francia, significa a cena: *“Todos los años que tiene, deste tiempo en que no se detenie”*. Acompanhando a festa, o espectador é obrigado a imaginar: o que sabiam aquelas pessoas sobre um tempo que não se deteve? Do aniversário ao casamento, Chani baila, integrada e feliz ao ambiente. Heroína familiar, ofertava materialmente o que parecia faltar. Isso é importante reter: de um lado, conquistava materialmente o que não teria, não fosse o emprego na DINA; de outro, recebia de sua família admiração e agradecimento pelo retorno financeiro. Afortunada, ainda reiterava o poder simbólico de integrar círculos que não estariam acessíveis em outro tipo de trabalho. A juventude, a formação e a beleza contaram para a sua contratação. Nesse sentido, o legado de Chani não é individual, desdobra-se em um halo de respeitabilidade que envolvia e comprometia toda a família.

Em seguida às festas, corta-se para o aeroporto, lugar em que Adriana Rivas foi presa em 2006. Apesar do lugar público, o privado permanece em foco. Fotos de família tomam a tela e Lissette desfia lembranças e confissões: seu contentamento em ver Chani se maquiar, sua infantil imitação às escondidas, sua curiosidade sobre as experiências da tia fora do Chile. Uma Lissette adulta, cursando a faculdade de cinema, enxerga a possibilidade de registrar o cotidiano da tia no país, visto que Adriana não poderia voltar à Austrália por decisão judicial.

Prisão efetivada (sem filmagem), bisavó Marina aos gritos e a cineasta-narradora achando que houvera um equívoco. O silêncio da família, exceção à bisavó, denunciou um segredo. E, assim, a tia se tornou uma desconhecida. Uma desconhecida que é preciso (re)conhecer no duplo sentido, o de conhecer novamente e o de admitir em si um saber já sabido ou, ao menos, intuído. Se tia Chani viajava, tinha uma vida confortável, gozava de respeito familiar e social, era independente, feliz e livre, era nela que a sobrinha se espelhava. É certo que essas possibilidades escapavam à maioria das mulheres. Para os membros adultos da família, a vida singular de Adriana não despertava incômodo, pois, entre outras qualidades, ela era provedora.

Constitui-se o espaço do não-dito, preenchido pelo impedimento público e pelos recalques íntimos (Pollak, 1989, p. 03). Em ambiente familiar, aciona-se um consentimento tácito, precário e ambivalente. Em *Das Unheimlich*, Freud informa que uma das acepções do infamiliar na língua alemã é justamente “tudo que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 43). O infamiliar manifesta-se como sintoma, trauma ou recalque. Desse modo, produz a ambiguidade e a encerra, aparecendo como o que é percebido, sentido e velado, segredado, segregado. Esquecimento, como interdito para Pollack e recalque para Freud, envolve a família, que, entre o saber e o não-saber, desagrega-se.

Nos primeiros 20 minutos do filme, os testemunhos familiares encontram-se com a escuta de uma Lissette adulta; entretanto, as imagens da menina permanecem aparecendo, ora ou outra. Essa confluência narrativa-estética anuncia que, revelado o passado, a infância seria dessacralizada. Essa primeira parte do documentário termina com o acidente da cineasta e a fuga da tia para Austrália. Lissette, confusa, passa semanas se esquecendo de nomes, rostos e eventos. Novamente, o esquecimento ronda a busca pela verdade, mas, diferentemente das circunstâncias anteriores, não a impede. Não mais.

## Adentrando no espaço público: metalinguagem, afeto e testemunho

Lissette Orozco irrompe da família para o espaço público. Uma nova fase na narrativa é anunciada quando a cineasta sai da casa, da ambiência familiar, e vai à rua. Inicia sua investigação à procura de especialistas dos casos judiciais referentes às denúncias. A história do país, em disputa, encontra a história íntima segredada. Para conhecer tia Chani, Orozco tem de entrar no mundo de Adriana Rivas. É preciso saber sobre a DINA, sobre Pinochet, sobre a Brigada Lautaro.

Tomada pela dúvida, Lissette pergunta sobre o assassinato do líder do Partido Comunista Chileno, Víctor Díaz: “é possível que minha tia não tenha tomado contato com a tortura”? A especialista responde que, pelo documentado, era impossível não saber o que se passava, todos sabiam – “era *vox populli*”. Ademais, um depoimento, o de Juan Morales (capitão do Exército, chefe da Brigada Lautaro), colocara Adriana Rivas na sala de interrogatório de Víctor Díaz. Depois de a pesquisadora mencionar as contradições de Rivas, a conversa entre as mulheres termina com a seguinte sentença: “a verdade objetiva é uma, o que acontece com seu sentimento é outra coisa”. *O pacto de Adriana* conecta em cena afeto e trauma, tecendo tramas entre o privado e o público. Nesse sentido, engendra uma compreensão de que essas instâncias não devem ser tratadas como opostos binários.

A mudança na relação entre tia e sobrinha explicita-se na próxima sequência, composta por quatro cenas. Um jogo entre a posição da câmera e a incidência da luz reforça a nova perspectiva da história, filmando uma projeção e produzindo a metalinguagem. Decompor a sequência e analisar as cenas nos conduz à relação entre ética e testemunho.

A primeira cena inicia-se no escuro, até que se abre o obturador do projetor, feito protagonista. Faz-se a luz, que, de imediato, torna visíveis as partículas de poeira. A segunda mostra a cineasta assistindo ao depoimento da tia, tomado por ela mesma. Destacados, os olhos críticos de Lissette recebem a luz diretamente. A terceira cena é um enfrentamento e, nela, o espectador vê a sombra de Lissette contraposta à imagem de Adriana na parede. A quarta cena é um *close* dos olhos da tia. A cineasta renuncia à própria imagem, retirando-se, de vez, da cena. Faz isso apenas depois de ter destacado os olhos, os seus e os da tia. Interagindo com as imagens, a conversa entre tia e sobrinha girava em torno da empatia com as famílias das vítimas. (Re)Escutar o depoimento impunha recriar a imagem, visto que a história de Chani, até então contada da perspectiva familiar, se desfigurava.

Um terceiro par de olhos é implicado, o do espectador. Instigado a testemunhar, é impedido de se colocar no papel de *voyeur*. A tentativa de Adriana em demonstrar empatia com as vítimas é sobreposta por imagens de pinochetistas se manifestando em um 11 de setembro. Ainda que incompleta, a passagem de tia Chani à Adriana se realizara com a filmagem da projeção, fomentando outras duas passagens: a da história familiar para a história do país e a do drama pessoal para o trauma coletivo. Nessa breve sequência, Lissette Orozco interpela e instaura a dúvida, traz o segredo privado a público e compartilha com o espectador a responsabilidade do juízo. Portanto, concluímos: a metalinguagem explicita a relação entre ética, estética e testemunho.

## Travessia em terreno movediço e história em aberto

Há uma outra cena em que a diretora apela à metalinguagem, quando insere a entrevista de Adriana Rivas, concedida da Austrália. Nessa ocasião, em 2013, a ex-agente volta a falar sobre seus “melhores tempos” e defende a tortura como técnica necessária ao interrogatório. Aqui, o espectador assiste ao reverso da empatia e, ainda assim, o documentário não pretende nem condenar, nem absolver Adriana Rivas.<sup>14</sup>

Produzindo deslocamentos seguros, a travessia pelo terreno da dúvida conjura a elaboração, ao mesmo tempo em que lida com o afeto. Por isso, a composição das cenas exige calibragem. Neste ponto, é preciso compreender que o que se sabe sobre o envolvimento de Adriana Rivas com a DINA está o tempo todo exposto no documentário. Contudo, a revelação quanto ao seu grau de participação transitada da condição de colaboradora à perpetradora. Isso ocorre assim porque a calibragem é, em si, uma intervenção ética, à medida que a narrativa, construída pelos recursos da edição, alcança o espectador, tornando-o ciente da condição de perpetradora de Adriana Rivas.

O documentário de Orozco apresenta uma história em aberto. Por um lado, Adriana Rivas é acusada pela justiça, que tem provas de sua responsabilidade pelos sequestros, tortura e morte – todas essas são certezas visíveis. Por outro, o documentário tem de se haver com o duplo de Adriana Rivas, Chani – aqui não temos certezas; o terreno é movediço, abalado pelas dúvidas e pelo afeto. Por isso, Lissette e o espectador testemunham uma história maior.

O que se encena não é a falta moral de Adriana Rivas, mas a complexa trama de *status* social, trocas materiais e afetivas que possibilitaram a permanência de um regime ditatorial. No mesmo momento em que pergunta por qual motivo a tia não retorna ao Chile para contar sua história, Lissette confessa à Francia a empatia por Gladys Calderón, a “rainha do cianeto”. Essa ex-agente – condenada e desesperada por não ter com quem dividir os cuidados à mãe doente – confunde os sentimentos da cineasta. Convivem na mesma cena empatia e incredulidade. Contar a história de Adriana Rivas exige reordenar os detalhes da descoberta, expondo tensões antes acomodadas no ambiente privado. A expressão da dúvida, apesar da manifestação da certeza, domina a próxima cena.

A conversa *online* entre a cineasta e Chani é um antidiálogo. A primeira quer saber por que, na entrevista de 2013, a tia falou sobre a necessidade da tortura, se recorrentemente afirmara desconhecer sua ocorrência. De que forma responder a tal pergunta, sem confessar o que sabia? Evidencia-se o vínculo cultivado por Adriana: ela não quer confessar, quer ser descoberta. Por isso, desconecta-se da ligação, deixando inferir sua violação. Essa é a narrativa linear que pode ser feita das imagens. Há outra: por meio da montagem das duas cenas (uma, a conversa *online* entre tia e sobrinha; outra, a entrevista de Adriana), a cineasta coloca Rivas em confronto consigo mesma. Assim, conforme admite a tortura como método, a agente da DINA anuncia que um pacto de silêncio tem meios eficazes de ser mantido. É Rivas quem declara: “Ninguém vai sentar com você e dizer: o que fez aquele dia? E ninguém vai responder que matou essa ou aquela pessoa”. A interrogação que Lissette propõe à Adriana pertence ao campo da ética, precisamente onde o gesto privado intervém no destino comum.

Orozco cumpre seu pacto geracional produzindo um documentário tão relevante quanto um álbum de fotografias familiares. Igualmente, demonstra que a experiência não está totalmente isolada no campo privado, podendo o testemunho, mediante operações precisas, trazer o esclarecimento público. Por fim, interroga a trama social que possibilitou a permanência da Ditadura. As disputas se mantêm no seio da sociedade chilena, como demonstram as manifestações pinochetistas filmadas e editadas.

## Pactos: quais, com quem e com o quê?

O espectador termina o filme ouvindo a composição *El pacto*. A música revela que a ambiguidade e a ambivalência se expressam desde o título do documentário. Se o pacto de Adriana é com o silêncio, o pacto de Lissette, anunciado pela canção final, é com o desvendamento. À melodia tensa e melancólica se junta a letra: “busquei peças e peças e nada se encaixa neste quebra-cabeças [...] Cai o amor que sentia puro, cai o céu profundo, cai, cai, cai”. A queda atravessa também as experiências sob a Ditadura no Brasil. Novamente as fronteiras se borram. Caíam pessoas e aparelhos. “Caía a tarde feito um viaduto.” Assim, o “céu profundo” da canção chilena encontra-se com o “mata-borrão do céu” brasileiro, perpassando todo o espectro social, resguardando suas profundas desigualdades e encobrendo as fraturas de cada sociedade.

Com que pactuou Adriana, além do silêncio? Seu pacto era, e permanece sendo, com a instituição a que serviu, a DINA. Como pouco antes expressa no documentário um médico-psiquiatra, é usual que uma psique frágil e dissociada se afeire à crença ideológica e ao poder. Fragilidade e dissociação desaguam na ausência de empatia, “emoção crucial para uma possível relação ética com o outro” (Lacapa, 2006, p. 111). Tais características demonstram que escolher um agente capaz de praticar tortura impõe considerar que tipo de personalidade potencializa a eficiência. Não basta treinamento.

No presente democrático, negar a tortura impede não apenas a ação jurídica e a possível prisão, mas o desmoraçamento psíquico, o acerto de contas consigo, com a própria dor, aquela que o perpetrador não se permite sentir ou tocar, mas que está lá. LaCapra defende que o espaço público também receba tais testemunhos em lócus que não sejam apenas os jurídicos, voltados à sentença e à penalização. Segundo o autor, na ausência desses, “pode-se inviabilizar até mesmo uma pequena chance de que os perpetradores trabalhem as questões do seu passado [...], com a possibilidade de que o conteúdo reprimido ou recusado recorra assim que surgir uma ocasião” (Lacapa, 2020, p. 50). Acrescentamos uma provocação: na ausência de espaço público, perpetradores vitoriosos não se põem a confessar.

As disputas entre memórias oficiais e subterrâneas encontram-se atravessadas pelo contexto e pela política cultural engendrada. A esse respeito, a entrevista de Lissette Orozco com El Mocito evidencia tais tensões. Perguntado sobre se sentia culpa e porque falou apenas quando o acusaram, o ex-agente da DINA responde que, sim, tinha culpa, mas resolveu falar exatamente porque o acusaram. Ou seja, não se trata apenas de culpa, mas, sim, da imposição emergente de um espaço público estabelecido por uma política distinta. Como para afirmar a certeza de que a confissão não é feita apenas em nome do alívio, El Mocito, por fim, reforça que, de outro modo, não teria quebrado o pacto de silêncio, pois se tratava de um “compromisso” assumido em nome de um país no qual ele acreditava, um país que lhe parecia verdadeiro. Em síntese, ele confessa: “me obrigaram”. Assim, acreditamos não ser possível nem desprezar nem absolutizar o trauma do perpetrador. Antes, é preciso avaliá-lo à luz das relações enunciadas: espaço público, motivações para testemunhar e crença ideológica. Tais observações não servem para absolver o perpetrador, porém explicitam que o trauma o alcança na frustrada tentativa de manter um “*olvido destructivo*”. Do mesmo modo, admitir o trauma do perpetrador não significa igualar vítima e abusador. Significa, sim, apontar a ambivalência e a ambiguidade de Adriana, que alcançam os personagens do documentário e os espectadores-testemunhas.

A ambivalência pontilha o deslocamento fílmico: a certeza precisa da dúvida, componentes que, entrelaçados, concedem sentido à busca. A ambiguidade, por sua vez, reside no que Adriana delega à Lissette Orozco: a responsabilidade de descobrir a verdade e de dizê-la. Ambas, ambiguidade e ambivalência, se encontram nas razões privadas que envolvem o não dito. É exatamente porque o não dito familiar não tem como ser exposto ao público, de modo absoluto e integral, que o documentário não termina ou, melhor, termina abrindo-se às histórias de outros. Como saber exatamente de que forma pactuavam os distintos familiares, incluindo os que não aparecem, não são entrevistados, são apenas

figuras com as faces tarjadas em fotos e filmagens das festas? Não há como, posto que muitas podem ser as respostas e suas combinações. Entre o saber e o não saber, o falar e o segregar, podem se colocar o medo, o conforto financeiro, a concordância valorativa ou ideológica, o alheamento e a inconsciência.

E a sobrinha-diretora, com que pactua? Exposto na canção final, o pacto de Lissete, que “da dor juntou os fragmentos de sua memória”, era, inicialmente, com Chani. Por isso mesmo, uma vez enfrentadas a busca e a descoberta, ela e a ambiência familiar não podiam permanecer as mesmas. Não se tratava de escolher entre a história da família ou a do país, mas de abandonar a casa para alcançar o mundo. Seu quebra-cabeças, o documentário, é incompleto, o que a faz cultivar a expectativa de que ele “seja um ponto de partida para outros, que mereçam encontrar essas peças ocultas para curar”.

Precisamente nesse ponto, podemos entrever como culturas políticas diversas possibilitam ou obstaculizam formas próprias de elaboração do passado traumático social. A política, espaço dialógico tramado entre homens, desencadeou e propiciou a busca de Lissete. A prisão de Adriana Rivas e a pressão dos movimentos sociais impuseram o esgarçamento do laço familiar, insinuando, para Orozco, a infamiliaridade de sua tia.

Em outro sentido, o filme lança luz sobre as formas pelas quais a Ditadura pinochetista infiltrou-se nos laços privados, mesmo entrando em contradição com os valores familiares. Francia lembra à Lissete que ela é parte da família e conhece os seus valores. Nosso estranhamento enquanto brasileiras passa justamente pela travessia, que explicita um espaço de elaboração raramente visto no Brasil. Em nosso país, a anistia e a proposital debilidade institucional da Comissão da Verdade, ambas inoperantes quanto à busca pela justiça, mantiveram um incômodo inominável. Assim, a obstrução do debate público sobre a Ditadura brasileira e a quase ausência de punições aos violadores limitaram os processos de elaboração, mantendo o trauma no âmbito privado, sem reconhecimento público, apesar dos debates localizados e das reparações por parte do Estado.

A política ocupa-se da organização do bem-comum, sem perder de vista a diversidade e a diferença. Hannah Arendt (1989) sublinha que esse movimento é distinto do empreendido pela organização do parentesco: no âmbito da família, a busca é por unificar diferentes a partir da afirmação de suas semelhanças. Essa digressão sugere o percurso da busca documental de Lissete, que, transformando o vínculo familiar, o que não é o mesmo que abandonar o afeto, assume a *responsabilidade delegada* pela tia. Conforme assistimos Chani resistir à confissão, capturamos sua ambivalência, uma vez que a edição e a metalinguagem expõem seu desejo de ser descoberta pela sobrinha. Por um lado, o laço familiar e o afeto permanecem conduzindo a relação; por outro, ao ultrapassar a ambiência privada, Lissete exerce o direito à política.

Mas a que política nos referimos? Para Claude Lefort, seguindo as pistas de Maquiavel, o político não se fundamenta em transcendência alguma, seja Deus, razão ou natureza. O conflito, na forma do dissenso, é o fundamento da política, que, por isso, não pode ser separado das ações humanas. Lefort não toma a democracia como um regime, mas como formação social cuja característica principal é, precisamente, a ausência de determinação. A democracia é a única forma política que “considera o conflito legítimo e a única que não o oculta, mas se abre ao trabalho temporal dos conflitos” (Chauí, 2018, p. 16). A partir disso, importa sublinhar que a forma fragmentária e a metalinguagem integram o conteúdo da peça documental e têm relação com uma concepção política. Portanto, a narrativa fílmica não pode ser reduzida ou submetida ao contexto, em um esforço de produzir explicação. Os processos de constituição do cinematográfico resultam da busca à verdade e da travessia como trabalho de elaboração que precisa lidar com os conflitos fundantes da sociedade chilena. Neste sentido, Orozco abraça ambas, a política e a democracia, para trazer do privado algo que, por ser traumático, corrói o público. Por meio da busca, reafirma uma narrativa aberta às dúvidas e à indeterminação, explorando contingências que aproximam o documentário da história chilena recente. É, então, que pode restituir o espaço público a partir da diferença e da divergência.

## Referências

- AGGIO, Alberto (org.). *50 Anos do Chile de Allende*. Jundiaí: Paco Editorial, 2023.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Traduzido por José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Editora: Úrsula Ludz; tradução: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Lefort: o trabalho da obra de pensamento. *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da USP, v. 48, n. 1, p. 7-27, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/147359>. Acesso em: 7 set. 2023.
- FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima. Introdução. In: FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (org.). *História & Trauma: linguagens e usos do passado*. Vitória: Editora Milfontes, 2020. p. 9-28.
- FREDRIGO, Fabiana de Souza. O nascimento democrático e a partilha geracional: literatura, trauma e utopia em Alejandro Zambra. In: FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (org.). *História & Trauma: linguagens e usos do passado*. Vitória: Editora Milfontes, 2020. p. 99-132.
- GARRETÓN, Manuel. Antonio. La oposición política al régimen militar. In: GARRETÓN, Manuel. *Hacia una nueva era política*. Estudio sobre las democratizaciones. Santiago: FCE, 1995. p. 391-454.
- GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2017.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora da PUC Rio, 2006.
- LACAPRA, Dominick. História, psicoanálisis, teoría crítica. In: LACAPRA, Dominick. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 105-145.
- LACAPRA, Dominick. Traumotropismos: do trauma ao sublime pela via do testemunho? In: FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (org.). *História & Trauma: linguagens e usos do passado*. Vitória: Editora Milfontes, 2020. p. 29-69.
- LECHNER, Norbert. *Los patios interiores de la democracia – subjetividad y política*. 2. ed. Santiago do Chile: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- LECHNER, Norbert. Da revolução à democracia. In: AGGIO, Alberto (org.). *50 Anos do Chile de Allende*. Jundiaí: Paco Editorial, 2023. Anexo 2 – Tradução de Anna Carolina Ortegosa Aggio.
- OLIVEIRA, Leonardo de Souza. *Nas tramas da redemocratização chilena: a memória histórica das violações humanas nos Informes das Comissões da Verdade Rettig e Valech (1990-2005)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.
- PARRA, Nicanor. Último brinde. In: PARRA, Nicanor. *Só para maiores de cem anos: antologia anti(poética)*. Seleção e tradução de Joana Barossi e Cide Piquet. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 95-96.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 03-15, 1989.
- REYES ANDREANI, María José. Pasado/presente en el Chile de hoy. Políticas de memoria em los discursos cotidianos. In: HEINRICH BÖLL STIFTUNG (Fundação). *Recordar para pensar – Memoria para la democracia*. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina. Fundación Heinrich Böll Stiftung: Santiago do Chile, 2010. p. 173-180.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TIRONI, Eugenio. *El liberalismo real: la sociedad chilena y el régimen militar*. Santiago do Chile: Editorial Interamericana/SUR, 1986.
- VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sâ. *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. p. 121-142.

## Notas

<sup>1</sup> Particularmente na introdução deste livro, em que os temas mencionados se encontram expandidos em razão da contribuição de distintos historiadores, os organizadores explicitam a pergunta norteadora do conjunto de capítulos, muito próxima a deste artigo, como se pode constatar: “do ponto de vista historiográfico, como são urdidas as tramas das linguagens artísticas, considerando as narrativas traumáticas?” (Fredrigo; Gomes, 2020, p. 14).

<sup>2</sup> Referimo-nos ao texto intitulado “Da revolução à democracia”, originalmente publicado no livro *Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política* (1990), cuja primeira edição é de 1988. Assim como o traduzido, os demais artigos, todos escritos por Norbert Lechner, são seminiais no sentido de refletir sobre a relação explicitada no subtítulo (política e subjetividade). Propunha o autor, então, uma reforma da política capaz de enfrentar a *crise de projeto latino-americana*, ao mesmo tempo em que retratava os debates intelectuais candentes de uma época.

<sup>3</sup> Elaboração (ou perlaboração): termo utilizado por Freud, que não o toma como um conceito e sim como a expressão do trabalho a ser realizado durante a prática psicanalítica – realizado pelo sujeito analisado, com a condução do analista. *Durcharbeiten*, em alemão, significa elaborar, trabalhar com cuidado. O princípio é de que há um trabalho a ser realizado pelo inconsciente, como recurso à superação da dor, do trauma. O termo perlaboração foi introduzido pelos franceses Jean Laplanche e Jean-Bertrand, em 1967, de forma a traduzir, para o francês, a expressão alemã e, também, a indicar que o analisando incorpora uma interpretação, a partir do trabalho que realiza. (Cf. Roudinesco; Plon, 1998).

<sup>4</sup> O filme de Lissete Orozco participou de diversas mostras e festivais de cinema em todo o mundo. Recebeu prêmio especial no Festival de Berlim e ganhou a competição de Novos Diretores na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ambas as premiações em 2017.

<sup>5</sup> As reflexões que seguem são importadas de um dos capítulos do *História & Trauma*, intitulado “O nascimento democrático e a partilha geracional: literatura, trauma e utopia em Alejandro Zambra” (Fredrigo, 2020). Embora nesse capítulo, como o título sugere, se trate da literatura, o que interessa é a hipótese em torno do trauma chileno, que serve também à análise do documentário e, portanto, ao argumento desenvolvido neste artigo.

<sup>6</sup> Termo utilizado pela Democracia Cristã para demarcar a diferença de sua proposta de transição. O espectro político da direita optou por utilizar o termo *democracia restrita*. Inicialmente, o termo e a proposta foram desaprovados por Pinochet, posto que o Presidente não via razão para discutir com a oposição, já que havia um calendário institucional aprovado pela Constituição de 1980.

<sup>7</sup> Lugar especial tem o pinochetismo nessa equação, contando com convictos defensores, mesmo experimentadas décadas de governo civil. É importante reiterar e compreender o lugar assumido por Augusto Pinochet. Aos poucos, o General foi personificando o regime, tornando-se maior do que a Junta Militar, com apoio civil. Verónica Valdívía Ortiz de Zárate (2015) utiliza a denominação “Ditadura pinochetista” com o objetivo de examinar o fortalecimento de Pinochet. Segundo a historiadora chilena, isso se deu em função do apoio do General à face projetual e refundadora da Ditadura Militar, que não era unânime no interior da Junta. Para tanto, sustentar o plano dos *Chicago Boys* e institucionalizar o regime por meio de uma Constituição foram ações estruturais que deram longevidade ao regime e o tornaram capaz de, ao regular o calendário da transição, impor a democracia restrita, tal como Jaime Guzmán e Pinochet pretendiam. O argumento de Valdívía reforça que a opção fundacional gestou um *pinochetismo instrumental*, ofertando aos aliados civis a possibilidade de vencer a batalha de ideias. Assim, alcançamos outra particularidade que marca a experiência ditatorial e a transição: a presença fática de Pinochet, influenciando os rumos da política chilena.

<sup>8</sup> Criada em 1974, por meio do Decreto nº 521, a DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*) foi a primeira agência destinada à desestruturação da oposição ao Regime Militar. Portanto, voltou-se à busca, apreensão, tortura, desaparecimento e morte de militantes, especialmente comunistas, socialistas e miristas. Dirigida por Manuel Contreras, essa agência tornou-se a expressão do projeto ditatorial: educar pelo medo e despolitizar, considerando que os chilenos vinham de uma experiência profundamente politizadora. Funcionou entre 1974 e 1977, sendo substituída pela CNI (*Central Nacional de Informaciones*), por meio do Decreto nº 1878 (Oliveira, 2022).

<sup>9</sup> A história de Adriana Rivas com a justiça chilena é longa. Passou a residir na Austrália depois de seu casamento, em 1978. Em 2006, o juiz Victor Montiglio, contando com declarações de ex-agentes da DINA, começou a investigação sobre a “Brigada Lautaro”, da qual pouca informação se tinha. Foi exatamente o ano em que Rivas regressou ao Chile para visitar a família e participar da cerimônia de matrimônio de uma sobrinha. Nessa ocasião, foi detida, acusada de integrar uma operação clandestina da DINA (Caso *Calle Conferencia*) contra lideranças do Partido Comunista, realizada em 1976. Depois de alguns meses, se viu contemplada com a liberdade condicional, sendo impedida de trabalhar e de sair do país. Em fevereiro de 2007, junto a outras agentes – todas pertencentes à Brigada, mantenedoras do grau de suboficiais da Marinha: Celinda Aspé Rojas, Teresa del Carmen Navarro Navarro, Berta Jiménez Escobar –, Rivas foi declarada ré e teve decretada sua prisão preventiva, acusada pelo sequestro e morte do secretário geral do Partido Comunista Chileno, Víctor Díaz. A acusação foi apresentada por Miguel Vásquez Plaza, juiz especial para casos de violações dos direitos humanos da Corte de Apelações de Santiago. Além disso, pesava sobre Adriana Rivas a acusação de coautoria em outros cinco

sequestros. Apesar de impedida de deixar o Chile, fugiu do país, ajudada por uma amiga da Austrália. Segundo revelaram a investigação e os testemunhos, a Brigada Lautaro foi criada sob o comando de Manuel Contreras, inicialmente voltada à sua segurança particular. Sediada no Cuartel Simón Bolívar, também atuou em outros lugares. Jorgelindo del Carmen Vergara Bravo, *El Mocito*, testemunhou sobre o cotidiano no lugar, indicando Juan Morales Salgado, capitão do Exército, como chefe da Brigada e colocando Adriana Rivas na ambiência, atestando sua atuação como torturadora. Depois de uma entrevista em 2013, concedida desde a Austrália, na qual Rivas defendia a tortura como método, a Suprema Corte Chilena aprovou, em janeiro de 2014, o pedido de extradição, apresentado pelo juiz Miguel Vásquez. Em 2018, o Chile encaminhou o pedido de extradição à Austrália e, em 2019, Adriana Rivas foi presa em Sydney. No dia 24 de novembro de 2021, um tribunal federal australiano ratificou a decisão de extradição, após vencidos os recursos impetrados por Rivas desde sua prisão em 2019. Como é compreensível, a considerar o período de trabalho e a metodologia empregada, o nome de Adriana Rivas não consta em nenhuma das Comissões da Verdade chilenas. A esse respeito, ver Oliveira (2022). As datas e dados apresentados se encontram amplamente divulgados na imprensa chilena. O site *Memoria Viva* publicou um apanhado das notícias veiculadas no país, entre 2013 e 2022. Sua última atualização ocorreu em maio de 2022, ver em: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-r/rivas-gonzalez-adriana-elcira/>.

<sup>10</sup> Semântica e conceitualmente, o termo não deve ser apropriado de modo estanque, afinal, as gerações se correspondem, dividem experiências e convivem. Neste artigo, o uso anuncia um tema relevante a ser tratado: a transmissão da memória e o compartilhamento do trauma entre gerações. As ditaduras fincaram uma periodização macabra, porém inescapável: contamos as gerações a partir das vítimas das ditaduras. Exemplarmente, a *Asociación Madres de la Plaza de Mayo* e as *Mujeres de Calama* expressam o vínculo geracional.

<sup>11</sup> O documentário evidencia, por meio das integrantes da família – Marina, Francia, Adriana (Chani) e Lisette –, a relevância da questão de gênero, que merece ser avaliada em artigo à parte. Cada uma dessas mulheres se torna uma chave para duas fundamentais relações: o público-privado e o esquecimento-recalque.

<sup>12</sup> Uma reunião de pinochetistas foi filmada e acrescentada em uma das sequências do filme. O Estádio é o Caupolicán, em Helquén, região de Santiago. Apesar de não se tratar do tristemente famoso Estádio Nacional do Chile, é sintomático que um Estádio, o teatro de um Estádio, seja escolhido para um ato em memória a Pinochet, acompanhado de vivas a Franco, o Generalíssimo, à Espanha e à América Espanhola. Não há como dirimir a violação coletiva, expressa nas palavras de ordem “Olê, olê, olê, esse é o povo de Pinochet”. Observemos, enfim, que Pinochet esteve presente por meio das palavras de ordem e de uma projeção, que, introduzida no documentário, explorou, uma vez mais, o recurso da metalinguagem.

<sup>13</sup> Com a finalidade de compreender como Lisette Orozco lida com a “matéria-prima” da própria experiência diante de um passado familiar sombrio, recorremos às reflexões de Beatriz Sarlo. A autora argentina crítica o uso do testemunho como “recurso mais importante para a reconstrução do passado”, especialmente por tomar a “primeira pessoa como forma privilegiada” (Sarlo, 2007, p. 19). Em seu extenso argumento, volta a Primo Levi, que testemunha vicariamente em nome daqueles que viveram a experiência em sua total radicalidade e, por isso, não são mais capazes de testemunhar. Levi testemunha, então, sobre aquele testemunho suprimido pela violência imposta aos encarcerados. Por meio dessa apropriação, Sarlo (2007) pretende explicitar o cerne do problema testemunhal. Não se trata aqui apenas de um problema teórico. Antes, para quem testemunha, assoma-se um problema moral, que exige uma economia retórica. Por isso, Levi se justifica: “Quis dar ao leitor a matéria-prima da indignação” (*apud.* Sarlo, 2007, p. 33). Fato a ser considerado é que o sentimento de indignação não pode nascer tão somente do discurso. Há um problema moral-ético sendo evocado: o sujeito que testemunha, o autor, elide-se para dar lugar a um outro que perdeu a condição mesma de sujeito (em razão da morte ou da aniquilação da subjetividade) e resta impedido de expor sua experiência. Decorre disso que o testemunho deve ser comedido para que não se exceda naquilo que não presenciou. Se a matéria-prima do filme convoca Lisette e os espectadores a acompanhar o testemunho e serem testemunhas vicárias, é preciso atentar à economia estético-linguística do documentário e à assertividade testemunhal.

<sup>14</sup> Uma breve sugestão comparativa elucida o que pretendemos argumentar. Se recorrermos ao julgamento de Eichmann em Jerusalém, além do caráter jurídico, há uma estética voltada ao estabelecimento do espetáculo. O espetáculo é como uma garantia ao julgamento, que também pretende (1) formar e informar acerca dos perigos do mal a uma comunidade singular e (2) consolidar uma interpretação histórica sobre o papel dos judeus e a razão e a tarefa do Estado de Israel (Arendt, 1999). Fundamentalmente, enquanto Eichmann foi confrontado por anônimos ou inimigos, a integridade moral da tia foi confrontada a partir do laço afetivo.

**Submetido em:** 27/10/2022  
**Aceito em:** 10/10/2023