



# **Cine, memoria y nación: una mirada sobre las representaciones de la dictadura civil-militar en Brasil**

*Cinema, memory and nation: a look at the representations of the civil-military dictatorship in Brazil*

DOI: 10.15213/REDES.N12.P264

DANIELLE PARFENTIEFF DE NORONHA<sup>1</sup>

## **ABSTRACT**

This article is a report of my master's thesis research in anthropology. Here I propose to discuss the relations between cinema, memory and the construction of the idea of nation, as of the representations related to the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) in the narratives of contemporary Brazilian cinema period. The aim is to reflect about the discussion between reality and fiction on films based on historical events, which can create, improve or modify the imaginary about that period and, also, proceed in the construction of imaginative discourses about the idea of nation which may reformulate social memory. I understand cinema as a type of language that supposes a complex relationship between author and viewer, and entails many possibilities for analysis and interpretation. In this sense, I consider the links between art and life, and between language and speech, in addition to the representations of memory and nation.

**KEYWORDS:** CINEMA, DICTATORSHIP, MEMORY, NATIONAL, REPRESENTATION.

---

<sup>1</sup> - Periodista, master en antropología y doctoranda en medios, comunicación y cultura por la Universitat Autònoma de Barcelona.

## RESUMEN

El presente artículo es un informe que parte de la investigación realizada para mi tesina de máster en antropología. Aquí propongo discutir sobre las relaciones entre cine, memoria y las construcciones sobre la nación, a partir de las representaciones del periodo correspondiente a la dictadura civil-militar brasileña (1964-1985) en las narrativas del cine brasileño contemporáneo. El objetivo es reflexionar sobre la discusión entre realidad y ficción de las películas basadas en acontecimientos históricos, lo cual puede crear, reforzar o modificar el imaginario sobre el período y, del mismo modo, puede actuar en la construcción de discursos imaginativos sobre la nación que reformularían la memoria social. Entiendo el cine como lenguaje que conlleva una compleja relación entre autor y espectador, y que posee diversas posibilidades de análisis e interpretación. En este sentido, considero los vínculos existentes entre arte y vida y entre lenguaje y discurso, además de las representaciones sobre memoria y nación.

**PALABRAS-CLAVE:** CINE, DICTADURA, MEMORIA, NACIÓN, REPRESENTACIÓN.

## 1. INTRODUCCIÓN

La construcción de la memoria colectiva nacional relativa a la dictadura civil-militar<sup>2</sup>, instaurada en Brasil entre los años de 1964 y 1985, está en constante tensión entre las diferentes interpretaciones sobre el período puesto que existen versiones hegemónicas y otras versiones menos evidenciadas, que reivindican el derecho de hablar la “verdad” sobre ese pasado. Como postula Canabarro (2011), la memoria colectiva es fundamental para que sea posible entender en el presente lo que han sido los períodos autoritarios. Es una memoria formada por un conjunto de datos que abordan los más diferentes sentimientos y secuelas del autoritarismo dejadas en la sociedad (CANABARRO, 2011, p. 216). La creación de la *Comissão Nacional da Verdade*<sup>3</sup> en

---

2 - Utilizo el término ‘civil-militar’ puesto que entiendo que el golpe no fue una acción articulada apenas por los militares, sino también por diversas empresas y empresarios que o apoyaron y ayudaron a las acciones. Como ejemplo, cito el caso de Henning Albert Boilesen, presidente de Ultragás. Sobre este tema, ver la película documental *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski.

3 - Ley Nº 12.528, de 18 de noviembre de 2011. La comisión nacional de la verdad fue instalada oficialmente

el país amplió el espacio oficial para la difusión de esas diferentes memorias y, aún más, la tensión entre las versiones. Sin embargo, aún antes de la comisión, otros medios eran utilizados con el objetivo de posibilitar mayor visibilidad a las memorias “silenciadas”, que no tenían espacio en los documentos o en otros medios oficiales. Así el arte se convirtió en un campo importante para la manifestación de estas representaciones.

El cine se destaca como una de las principales formas de arte respecto a las construcciones de lo que fue la dictadura en Brasil. La producción cinematográfica nacional acumula un gran número de obras que trabajan con representaciones sobre ese tema (ANEXO A). Las películas traen para el presente lecturas sobre el pasado, marcadas por determinados aspectos del período, pero que de algún modo dialogan entre sí, aunque por el embate por resignificaciones sobre el pasado. La imagen cinematográfica está cargada de diversas capas, temporalidades y estratos que se imprimen en el momento de su producción, como también de su retomada, que indica su trayectoria imprevisible (MARTINS; MACHADO, 2014).

Entre las obras es posible encontrar distintos géneros que normalmente tuvieron sus argumentos pautados en biografías, hechos políticos y/o sociales importantes o en experiencias vividas por los propios autores<sup>4</sup>. Entretanto, conviene recordar, que el cine presenta apenas versiones posibles que priorizan las representaciones de miradas específicas (RICOVER, 2007). Así pues, puede ser comprendido como un medio de diseminación de discursos dispares sobre experiencias pasadas.

Pensando las películas como objeto de estudio antropológico, veo la posibilidad de análisis de ideologías y de códigos culturales que demuestran la percepción de individuos —que tienen relaciones con los medios de producción y reproducción— que en determinados contextos socioculturales se manifiestan

---

en 16 de mayo de 2012 por la presidenta Dilma Rousseff, con el objetivo de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”. La comisión ha entregado el Informe Final en diciembre de 2014. Compuesto con 4.328 páginas, el documento consolida el trabajo de la comisión, que contó con audiencias públicas, declaraciones de militares y civiles y colecta de documentos sobre el período. Además, la comisión sugiere 29 medidas, que si dividen en tres tipos: institucionales, cambios en la ley o en la constitución y proyectos para continuidad de las investigaciones y estudios históricos El Informe puede ser consultado en: <http://www.cnv.gov.br/> (Última consulta en 26 de febrero de 2015).

4 - Entiendo que el autor de una película no es representado por apenas una persona, ya que el cine es una arte colectiva. Entretanto, en este trabajo, utilizaré la palabra “autor” como referencia al director de la película. En este caso, lo considero como autor del texto fílmico.

representando cuestiones individuales y/o colectivas, y actúan en la formulación y reformulación de la memoria social, en este caso, sobre la dictadura en Brasil, en que también están en tensión los diferentes modos de compartir los significados sobre la nación y su pasado. Como postula Fernandez (2012, p. 270), a partir de las ciencias sociales es posible el análisis de las condiciones sociales que determinan o influyen la producción de las imágenes o de las condiciones que son afectadas o modificadas por ellas. La imagen posibilita la investigación de la naturaleza social de los grupos creadores y consumidores, de sus representaciones y objetivos, sus fines económicos y políticos, sus estructuras ideológicas y sus medios utilizados para dialogar.

La imagen filmica está compuesta por el signo visual y auditivo, además de un signo icónico, que consigue crear una representación de la realidad, a través de una idea de lo real. La relación de la imagen y los significados previamente negociados —y en constante negociación— legítima, a cada escena, la creación de un discurso imaginativo. El lenguaje converge con el discurso, formulando opiniones y representando situaciones, además de una época en concreto. Para eso, se forja necesario discutir sobre las relaciones entre cine, memoria y representación. En este artículo expongo algunas consideraciones acerca de este tema, que fueran desarrolladas en mi tesina de máster, titulada “Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações das juventudes em *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*”, defendida en marzo de 2013.

## **2. SOBRE CINE, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA: ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN**

El universo cinematográfico está inmerso en diversas subjetividades que abarcan los conceptos de realidad, representación y ficción, con sentidos connotados y denotados. El pasado es inherente a imagen, que siempre nos presenta un tiempo anterior. También, hace parte de un proceso de elecciones, de un encuadramiento específico, de luz, de personajes, que hacen parte del universo “cultural” de aquel que es responsable por la producción de la imagen. Además, hay una intensión, que podrá ser interpretada de diferentes formas, a depender de quien la mira, del contexto, del lugar en que es exhibida, entre otros factores. Como explica el crítico brasileño Jean-Claude Bernardet (1985), el cine nace como un arte que tiene la ilusión de reproducir la vida tal como es. Es decir, el cine no sería apenas la reproducción de la realidad, sino la propia visión del hombre, capaz de reproducir la percepción

natural de las personas. Roland Barthes creía que la idea de realismo de las imágenes oculta el sentido construido connotativamente, transformándolas en naturales.

Por consiguiente, entiendo que la naturalización imposibilita que ellas sean percibidas como sistema de valores. A partir de la idea de que la imagen tiene la capacidad de naturalizar y ocultar lo que de alguna forma fue construido pienso que, en el caso de la producción audiovisual, esa capacidad es todavía más grande por ser su especificidad altamente regulada a través de lo que Barthes (2004) llama “efecto de real”, idea que desarrolló para la literatura, pero que también está presente en las obras audiovisuales y que puede crear, reforzar o cambiar los imaginarios de la sociedad. Para Barthes, el “efecto de real” consiste en las estrategias utilizadas en las narrativas realistas para describir al lector el ambiente propuesto, que representan el “real” a partir de sentidos connotados y denotados, de tal modo que sean borrados los resquicios de la artificialidad y creada una relación entre lector y texto, a partir de las referencias de lo que el lector entiende por “realidad”.

En el audiovisual ese efecto puede tener aún más eficiencia por la importancia que la imagen tiene en las sociedades actuales. Además, la imagen en movimiento transforma la arte cinematográfica en una de las más realistas, que debido a la montaje posibilita la continuidad espacial de diferentes tiempos y espacios (MENEZES, 1996), que son colocados en el mismo momento en el presente. En este sentido, la naturalización de la imagen expresa la naturalización de ideologías en el campo del discurso, que está en constante disputa y reformulación. El lenguaje visual tiene la posibilidad de alejar a su autor y crear una relación inmediata donde solo están involucrados la imagen y el espectador, a partir de la conexión entre imaginario y memoria. La imagen elucida, a partir del contacto visual y auditivo del espectador, muchos significados que fueran anteriormente negociados dentro de los campos simbólicos y culturales de una sociedad. Como demuestra Stuart Hall, el discurso es lo que está en disputa y es pautado por las articulaciones del lenguaje en condiciones reales:

Así no existe un discurso inteligible sin la operación de un código icónico y los signos son por lo tanto signos codificados también -aún si los códigos funcionan en forma muy diferente aquí en los de otros signos. No hay grado cero en el lenguaje. En el naturalismo y “realismo” la aparente fidelidad de la representación de la cosa o del concepto representado, es el resultado, el efecto de una específica articulación del lenguaje sobre lo “real”. Es el resultado de una práctica discursiva. (HALL, 1980, p.127).

Para hablar sobre representación es necesario comenzar con la idea de Walter Benjamin (1936), Canevacci (1984) y otros autores de que la imagen es mimesis, en lo que se refiere a representación, esto es, en el deseo de encontrar el real en su representación. En 1968, Foucault desarrolló en el texto *Esto no es una pipa*, una reflexión sobre el cuadro de René Magritte, que retrata una pipa dibujada y debajo esta mención: “Esto no es una pipa.” (FOUCAULT, 2001). La representación es indicada a partir del lenguaje icónico y textual, que cuestiona la afirmación de la semejanza y posibilita la reflexión sobre imagen, representación y verdad. En este caso, es creado un juego de distanciamiento y proximidad entre la realidad y su representación. Es decir, no es exactamente lo real, sino una representación, una imitación de la realidad, negociada a partir de diferentes signos.

En el caso de los productos audiovisuales, la intención se queda escondida y es indicada una idea de realidad y veracidad, en la cual nos olvidamos de las subjetividades y de las indicaciones de lo que se puede percibir. El lenguaje utilizado está cargado de sistemas de significación, responsables de fijar significados sociales; además de reglas que los espectadores consienten en observar.

Barthes (1986) también desarrolló la teoría del “tercer sentido”, en la cual es posible mirar hacia la idea de representación y hacia los medios en que ella se relaciona con el público. Barthes (1986) distingue tres niveles de sentido para la imagen fílmica: 1) el nivel de la comunicación, que se trata de un nivel informativo, que recorre a todos los conocimientos previos del espectador activados por el escenario, las ropas, los personajes, etc.; 2) el nivel simbólico, cuando son activados los elementos de la significación y; 3) el nivel obtuso, que envuelve la *significancia*, eso es, la emoción. Lo que me interesa de esta idea es la relación entre los sentidos obvios y obtusos, en que los duplos sentidos de las imágenes envuelven a los espectadores y les posibilitan la integración con la narrativa fílmica incitando los entendimientos simbólicos y, también, sentimentales de la película (BARTHES, 1986).

Así pues, a partir de esas consideraciones entiendo que la representación en el lenguaje fílmico se comunica a través de lo que es dicho e insinuado por las imágenes, en que la percepción activa la mimesis y la imaginación, además de las funciones culturales y simbólicas, que ayudan a desarrollar la ilusión de la realidad interpretada a partir del modo que ve el espectador. Según Foucault (2001), existe una compleja relación de dependencia entre ficción y lenguaje. En el caso de las películas basadas en hechos históricos o en libros biográficos, que contienen historias consideradas reales, la línea que separa esas fronteras es todavía más tenue. El hecho de que exista una conscien-

cia de que la narrativa está basada en la “realidad” crea una confusión más grande sobre la relación entre lo real y la ficción, ya que en la película hay una referencia de un acontecimiento “histórico” y se puede creer que la historia relata lo que pasó realmente (BARTHES, 2004, p. 188). No obstante, la relación con el pasado es concebida con la aproximación de espacios comunes y con los medios en que se interrelacionan el tiempo narrado —que ocurre a través de la proyección—, el tiempo de la acción y el tiempo del espectador (MENEZES, 1996).

Sin embargo, procede añadir que la representación que contiene la imagen audiovisual —en ese caso basada en cuestiones históricas— no está restringida solo por el hecho del cine ser construido a partir de lo que se entiende como “realidad”, ya que la propia historia en la cual el autor de la película se basó también es resultado de construcciones, independiente del modo en que ella es narrada. A este respecto creo que el pasado es una elaboración del presente y utilizo la idea de *representacia*, de Paul Ricoeur (2004), para demostrar la “intencionalidad historiadora”. Para el autor, el término designa la expectativa ligada al conocimiento histórico de las construcciones que se constituyen en reconstrucciones del curso pasado de los acontecimientos (RICOEUR, 2007, p. 289).

En los últimos años, el cine brasileño presentó muchas películas sobre la dictadura. Diferentes discursos entran en conflicto o legitiman las versiones más evidenciadas sobre el período, tanto en el ámbito político como en el social. Es posible percibir que las películas son formuladas a partir de procesos imaginativos, cuando también se reelabora una historia a partir de lo que se esperaba que hubiese sido. La relación entre ficción y realidad demuestra distintas maneras de formular sentido a la vida.

Vale la pena resaltar que, en el caso de la temática sobre períodos traumáticos de una sociedad, como es el caso de las dictaduras que asolaran muchos países de la América Latina, hay una constante tensión por la memoria del período. Pienso la memoria como un proceso de negociación entre aquellos que tienen el poder de comunicarla —en diferentes versiones y aquellos que se proponen a escucharla. En este sentido, la memoria también es representación, y también está en el juego de la representancia (RICOEUR, 2007), al respecto de los encadenamientos de la historia y de la memoria. No existen memorias únicamente verdaderas o falsas, sino discursos como resultados de reelaboraciones que implican diferentes procesos individuales. Pensar en memoria es sublimar que este campo está en disputa, porque aquellos que detén el control de lo que es acordado imponen hegemónicamente versiones de los acontecimientos; y así, buscan condicionar la formulación de la memo-

ria social. Sin embargo, es una representación y, como toda representación, demuestra un punto de vista.

Reflexionar sobre memoria connota inmediatamente reflexionar también sobre “silencio”, “olvido” y “verdad”, condiciones presentes en la memoria evidenciada y que también están en tensión. Así, comprender lo que está invisible es intentar interpretar los diversos significados que las memorias hegemónicas resaltan. Evidenciar determinados puntos referentes al pasado, con más atención a determinadas cuestiones, trae en sus entrelíneas diversos discursos y subjetividades relacionados con las representaciones y con las maneras con que son tipificados diversos momentos y agentes sociales.

Entiendo que la memoria no es estática, la memoria es resultado de los procesos de lucha por la significación del pasado. La manera como se tensionan las variadas versiones acaban por cambiar los papeles sociales y la propia relación de la sociedad con el tema. Las influencias a las cuales la sociedad está expuesta son responsables de producir discursos que en diferentes momentos poseen más o menos poder simbólico. Así las cosas, la memoria social es influenciada por fragmentos de realidad, pautada por el momento temporal en que se encuentra, que son reproducidos en diversos medios, como el cine.

Cuando hablo sobre la idea de memoria hegemónica, entiendo que ella hace parte de una serie de negociaciones entre diversos medios y actores sociales. El hegemónico tampoco es estático, ya que pertenece a una compleja relación social. La tensión entre los diferentes discursos ocurre por cuenta de la variadas lecturas sobre el pasado, que desean ocupar la posición de más evidencia y diseminar sus memorias como verdad. La idea de “hegemónico”, incluso dentro del universo cinematográfico, puede ser comprendida a partir de la reformulación que Stuart Hall (2003) ha hecho del concepto de Gramsci:

Primeiramente, “hegemonia” é um “momento” historicamente muito específico e temporário da vida de uma sociedade [...]. Em segundo lugar, devemos observar o caráter multidimensional que envolve diversas arenas da hegemonia. Ela não pode ser construída ou sustentada sobre uma única frente de luta (por exemplo, a econômica). Ela representa o grau de autoridade exercido de uma só vez sobre uma série de “posições”. O domínio não é simplesmente imposto, nem possui um caráter dominador. Efetivamente, resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular. Representa, portanto, o estabelecimento de uma enorme capacidade de autoridade

social e moral, no dirigida simplesmente aos partidários imediatos, mas a sociedade como um todo [...]. Em terceiro lugar, o que “lídera” em um período de hegemonia no é mais a “classe dominante” da linguagem tradicional, mas um bloco histórico. Esse termo se refere decisivamente a “classe” como um nível determinante da análise; mas no traduz todas as classes diretamente sobre o palco político-ideológico como atores históricos unificados. (HALL, 2003, pp. 311 – 312).

Aunque las disputas por la memoria están en toda producción social, no obstante, con el uso de la imagen la memoria ha adquirido formas, fisonomías y colores visualmente universales. La imagen registra, representa y aproxima la realidad que los ojos están acostumbrados a ver. De alguna forma, la imagen condiciona y limita la imaginación, universalizando ideas. Pero, en contrapartida, procede añadir que la imagen también es resultado de la relación con el sujeto. De acuerdo con Barthes, el autor es un producto del contexto histórico y de su sociedad. En este sentido, quién habla es el lenguaje, no el autor. Quien escribe es el escritor, no el autor. Esta idea remite a la distinción que Barthes hace de obra y texto. La obra es el objeto en sí y el texto es resultado de una relación, que no tiene un sentido único, pero un espacio de dimensiones múltiples, donde ninguna es la original (BARTHES, 2004, p. 62). Es decir, el espectador gana espacio en la disputa por significaciones<sup>5</sup>.

La relación entre memoria y cine es resultado del contexto y de la importancia que la imagen tiene en gran parte de las sociedades. Actualmente, vivimos en una sociedad visual. La imagen hace parte de la composición social. Así, es posible la constitución icónica de la memoria (RICOVER, 2007) a partir del uso de pinturas, dibujos, fotos y vídeos para comprobar, mitificar, ejemplificar, traducir y traer al sentido una idea de lo que es el pasado, esto es, de una forma de entenderlo. Las imágenes cinematográficas traen una diferencia fundamental en relación a las otras artes imagéticas. El cine es tecnología y desde su surgimiento ha alterado el modo como el arte es reproducido y

---

5 - La relación entre autor/lector (o /espectador) también fue cuestionada por Bakhtin, a partir del concepto de autor-creador. Según él, el autor es el responsable por lo estético, pero el texto se presenta como algo mutable y es realizado a partir de diversas referencias. El autor-creador pasa a trabajar con os diversos discursos que se relacionan en el interior de la obra, noción que Bakhtin ha llamado de plurilingüismo, que también cabe en la análisis fílmica. Además, la función autor trabajada por Foucault también evoca significados semejantes a la noción de autor-creador bakhtiniana.

consumido. Walter Benjamin postuló en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) sobre los cambios que las técnicas de reproducción mecánica trajeron para las artes. En su análisis, ha demostrado que el arte ha perdido a su *aura*, su particular singularidad de creación y exclusividad por un autor, y empezó a hacer parte de un sistema de reproducción sometido al mercado. Así, ha cambiado los medios con los que el público se relaciona con el arte, incluyendo el modo como el arte es percibida y juzgada.

La memoria sobre importantes acontecimientos y las diferentes formas de cómo es representada pueden ser acompañadas por las producciones cinematográficas del período o de años posteriores, pero recuerdo que ambas son consideradas relecturas posteriores, pues, como añade Menezes (1996), la imagen solicita un pasado. Como ejemplo, destaco el cine ruso y los ideales socialistas a partir da década de 1920, como la película *La Huelga* (1925), de Sergei Eisenstein, que es influenciada por la revolución rusa de 1917 y también influencia a las revoluciones siguientes; o las películas de protesta europeas, principalmente en el neorrealismo italiano, como la película *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rosselline, que ya presenta cuestiones de las revoluciones que se seguirán en los próximos años. Muchos momentos de la historia contemporánea tienen representaciones fílmicas que auxilian en el entendimiento sobre cuál es la memoria del período que se buscó producir, siempre existiendo aquellas de más circulación y aquellas que ocupan un pequeño espacio en el universo mediático.

Las narrativas producidas a partir de memorias individuales son utilizadas para reformulación de la memoria social. Para Halbwachs cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva (HALBWACHS, 1990, p. 51) y estas memorias tienen la posibilidad de reformular las historias y de ayudar a la sociedad no proceso de elaboración de la forma como se entiende el pasado (como también el presente) y comparte la idea sobre la nación.

Cuando se trata de traer cuestiones relacionadas a la memoria de la dictadura civil-militar<sup>6</sup> son connotados sentimientos que abarcan silencio, olvido, resentimiento y perdón, que están también relacionados con la forma con la

---

6 - En los casos de las dictaduras militares que ocurrieran en otros países de la América Latina, el cine también ha participado de los procesos de reelaboración del pasado. Así como en Brasil, datos oficiales se contraponen con los datos de aquellos que tuvieron alguna persona próxima desaparecida o víctima de agresión que no son contabilizado en el número divulgado por el Estado. Las películas argentinas *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo; *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera y *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro; y las películas chilenas *Llove sobre Santiago* (1976), de Helvio Soto y *Machuca* (2004), de Andrés Wood son algunos ejemplos de obras que buscan retratar el período.

cual el Brasil ha cambiado de gobierno autoritario para un gobierno “democrático”, sin sanciones, y con la imposición de versiones que minimizaran las atrocidades y las diversas violencias que fueran cometidas en ese período<sup>7</sup>. El testimonio es utilizado como una forma de representación del pasado por narrativas, artificios retóricos, colocación en imagen (RICOVER, 2007, p. 170), que activa una memoria con el objetivo de no olvidar, de no silenciar. Normalmente, este testimonio está relacionado con la propia memoria del autor —en que las películas pueden hacer referencia a su experiencia o a la de alguien próximo. Se trata de una memoria traumática, por un lado, para las personas que han sufrido violencias y para sus familiares y, por otro lado, para el Estado que ha permitido ese tipo de violación (CANABARRO, 2014).

En general, no es posible clasificar las películas brasileñas contemporáneas sobre esa temática en una corriente estética única. Existen, por ejemplo, películas con carácter de denuncia, películas de acción, películas biográficas y, más actualmente, películas que buscan hacer una relectura del pasado, a partir del presente, cuando son trabajados temas como los traumas, la venganza y la memoria, como *Corpo* (ROSSANA FOGLIA, RUBENS REWALD, 2007) y *Hoje* (TATA AMARAL, 2011). Las historias pueden ser basadas en personajes reales, como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro* (SILVIO TENDLER, 1999) y *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), en acontecimientos reales, como *Araguaya - a conspiração do silêncio* (RONALDO DUQUE, 2004), *Hércules 56* (SILVIO DA-RIM, 2006) y *Condor* (ROBERTO MADER, 2007) o en historias de ficción formuladas sobre un “período” real a partir de la forma como el autor entiende el pasado, como *Ação entre amigos* (BETO BRANT, 1998), *O ano em que meus pais saíram de férias* (CAO HAMBURGER, 2006) y *Sonhos e Desejos* (MARCELO SANTIAGO, 2006). Por lo tanto, es posible unificarlos, al menos, como películas políticas, por características que están presentes en sus discursos.

El cine posibilita que sean rememorados en imagen los acontecimientos del pasado para un público actual. La imagen gana, en este sentido, una fuerza aún más grande, pues hay la posibilidad de poner ante los ojos lo que se pretende representar. Como demuestra Louis Marin (*apud* RICOVER, 2007, p. 278), el efecto-poder de la representación es la propia representación, ya que la imagen tiene el poder de substituir algo presente en un determinado lugar en otro lugar, que remete a las discusiones sobre tiempo y espacio en

---

7 - Hay relatos de torturas físicas y psicológicas, secuestros y desaparecimientos forzados cometidos durante el régimen por el gobierno. Según el Informe Final de la Comissão Nacional da Verdade, hubieron 434 muertos o desaparecidos durante la dictadura.

las narrativas cinematográficas. La narrativa imagética busca envolver al espectador en sus ideologías. Ricouer defiende que el imaginario no designa sólo la visibilidad del ícono que está bajo los ojos, pero también una potencia discursiva (RICOUER, 2007, pág. 283), en que diferentes versiones reivindican el derecho de hablar la “verdad”. De hecho, las representaciones son resultado de relecturas y buscan formular un imaginario sobre la sociedad, que en ese caso, también puede ser sobre la nación.

### 3. (RE)FORMULACIONES DEL DISCURSO SOBRE LA NACIÓN

El modo como la nación es entendida en los días de hoy también hace parte de un campo de disputas, que está en constante tensión. Benedict Anderson (1983) considera las naciones, y los diferentes significados que esta palabra connota, como “artefactos culturales peculiares”, que para que podamos comprender correctamente “é preciso que consideremos con cuidado como se tornaram entidades históricas, de que modo seus significados se alteraram no correr do tempo, e por que, hoje em dia, inspiraram uma legitimidade emocional tão profunda” (ANDERSON, 1983, p. 12). Para el autor, la nación es una comunidad política imaginada<sup>8</sup> – e imaginada implícitamente como limitada y soberana (ANDERSON, 1983, p. 14).

La construcción de la nación es una idea casi unánime –mismo que no sea imaginada por todos de la misma forma. Para Anderson (1983), la conciencia nacional tiene origen en el lenguaje común de un “grupo” –que lo diferencia de aquellos que hablan otro idioma– y no éxito del capitalismo editorial, resultado del desarrollo de la “prensa-como-mercancía” y de la era de la “reproductibilidad técnica” (BENJAMIN, 1936). El desarrollo de un sistema de producción y de su mercado, de la tecnología, añadidos a la diversidad de idiomas en el mundo, ha posibilitado idiomas impresos mecánicamente reproducidos, pasibles de diseminación por el mercado (ANDERSON, 1983, p. 53), capaces de producir y reproducir como la nación es imaginada por aquellos que discurren sobre el tema.

---

8 - Según Anderson, la nación es imaginada porque no hay la posibilidad de conocernos todos que hacen parte de ella, pero hay un sentimiento de comunión. Ella es imaginada como limitada porque todas tienen fronteras finitas. Es imaginada como soberana por el contexto histórico en que la idea fue construida, que permite el deseo de libertad nacional. Y, por último, la nación es imaginada como comunidad porque mismo con tanta desigualdad, la nación es entendida como un compañerismo profundo y horizontal (ANDERSON, 1982, pp. 14-16).

Lo que antes era reproducido por los periódicos, libros y, posteriormente, por el radio, empezó también a ser realizado por la imagen en movimiento, a través de la televisión y del cine. Actualmente, los productos culturales del nacionalismo, como la poesía, la música y también el cine (ANDERSON, 1983, p. 154), son utilizados para demostrar una modalidad de amor a la patria y legitimar (o transformar) la manera de imaginar la nación y, así, actuar en la memoria social, a partir de los grupos que detén el control de los medios de producción y reproducción.

A partir de las sugerencias de Anderson (1983), pienso la nación como un “espacio” en que las personas comparten cosas comunes, mismo que existan extrañamientos y no sea posible tener la noción de la totalidad de lo que es la nación. La nación es constituida por sentimientos construidos, a partir de diversas narrativas que buscan crear algunos vínculos entre próximos, pero también entre aquellos que están distantes, e influyen en la formulación de identidades. Pienso la identidad a partir de la sugerencia de Marcon (2005, p. 51), como retórica de identificación y diferencia, como un proceso de negociación y que se narra. Por lo tanto, pensar en el pasado de la nación es comprender que distintos grupos se apropian de diferentes ideas sobre ese pasado, que no es homogéneo (BHABHA, 1998), y encuentran en las diferentes formas de producir narrativas, medios de aparecer e intentar sobreponerse a las otras versiones.

El ejemplo del cine, la posibilidad de reproducción de material, a nivel mundial —retomando aquí el texto de Benjamin (1936)— altera la manera como el lenguaje filmico actuó en la sociedad, ya que es posible el contacto con discursos de otros lugares del mundo. Sobre todo con el rápido proceso de digitalización de las salas de cine en todo el planeta, que transforma la distribución más rápida y barata —porque no hay la necesidad de producir y transportar copias en película— el cine puede ser usado como “propaganda” ideológica principalmente por aquellos que tienen más “poder” en los medios de reproducción (sea él económico, político, cultural o simbólico), y así, más posibilidad de adecuarse a las nuevas tecnologías y de reproducir a su contenido. La “era digital” trae una nueva visión para la pérdida del *aura* de la obra de arte, y altera aún más la forma como las personas se implican y consumen el cine.

Actualmente, al hacer un análisis sobre la recepción ya no es posible pensar sólo en la idea de la individualidad que el espectador tiene con la obra a través de su relación con la pantalla oscura. Hoy, la experiencia de mirar una película alcanza las más diversas proporciones, ya que las obras son exhibidas en la televisión, en el ordenador o en el celular. La experiencia que antes

era individual puede ser compartida, sea con personas, con la presencia de una segunda pantalla en las manos o dividiendo espacio con otra actividad. La búsqueda de medios alternativos también es un reflejo del monopolio de las grandes redes de exhibición que existen en Brasil —y en gran parte del mundo—, que acaban seleccionando apenas un determinado estilo de películas para que sean exhibidos, y ha transformado el cine en una diversión elitista, por el precio del ingreso y por las regiones donde están concentradas las salas de cine.

En 2013, Brasil (un país con más de 200 millones de habitantes<sup>9</sup>) tenía 2678<sup>10</sup> salas de cine, ubicadas en sólo 7% de los municipios del país. Además, 87% de los cines están en *shoppings-centers*, lo que agrega más valor al ingreso del cine, ya que en gran parte de los Estados brasileños tienes que pagar, por ejemplo, el aparcamiento. En resumen, esos datos demuestran dos consecuencias fundamentales: 1) sólo un pequeño porcentaje de la población tiene acceso a las películas en las salas de cine, y en general, se quedan a merced de la programación de la televisión abierta (y en algunos casos, de la televisión por cable); y 2) pocas películas brasileñas —en 2014 estrenaron 114 películas brasileñas en los cines del país— tienen acceso al público, mismo cuando llegan a las salas de cine, principalmente por la competencia de las películas estadounidenses<sup>11</sup>, que en 2014 fueron responsables por 19 títulos de las 20 mayores taquillas del país. En ese año, las películas brasileñas alcanzaron sólo 12,2% del público que compareció a los cines. La disputa también acontece dentro de la producción nacional. Del poco espacio que los títulos brasileños tienen, gran parte es ocupado por un pequeño grupo, en cuanto la mayoría tiene que competir por espacio también en los medios alternativos de reproducción, lo que remete nuevamente a las disputas por la hegemonía.

En esta perspectiva, el modo con que el cine estimula y propicia la reformulación de discursos, inclusive sobre cómo es imaginada la nación, está íntimamente relacionada con la forma como funciona el circuito cinematográfico y con las elecciones hechas por aquellos que dominan los medios cultura-

---

9 - Según el Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE. Dirección: <http://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/index.html> (Última consulta: 26 de febrero de 2015).

10 - Datos de la Agência Nacional do Cinema – Ancine. Dirección: [http://oca.ancine.gov.br/rel\\_salasexibicao.htm](http://oca.ancine.gov.br/rel_salasexibicao.htm) (Última consulta: 26 de febrero de 2015).

11 - Sobre ese tema, ver CANCLINI, 2001, pp. 179 – 224.

les y de comunicación. También es importante añadir que una película no actúa sólo cuando es exhibida en los cines, sino durante toda su carrera en cuanto producto cultural —como entrevistas, reportajes, propagandas, director, actores, premios— que aproximan el tema de la obra con las personas y pueden ser considerados como medios de influenciar la opinión pública. Además, en el caso de las películas sobre la dictadura, es posible reflexionar sobre el hecho de que muchas personas no tienen intereses en la temática. En la película brasileña que mezcla ficción y documental *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, uno de los entrevistados —amigo de una torturada— cuenta que se cuestionó sobre quien es que tiene interés en mirar una obra sobre tortura. Esta cuestión remete nuevamente a las formas culturales y hegemónicas de lenguajes que forman al espectador y lo hacen seleccionar el tipo de arte e información que desea consumir.

Pensar como la nación es entendida, llevando en consideración este período, incluye traer a la luz para el discurso nacional representaciones sobre las luchas, los miedos, los traumas, los sentimientos y los resentimientos de la sociedad y, también, de personas comunes, que pueden transformarse en tipos de héroes nacionales, en símbolos-mitos. Gran parte de los autores que representan la dictadura civil-militar busca retirar de la margen las diversas experiencias traumáticas que fueron silenciadas en los documentos oficiales, presentando una nueva versión e intentando hacer el papel de documento, es decir, de archivo, como postula Ricouer (2007). Los recuerdos de determinado tiempo y espacio, compartidos con determinado número de personas, pueden cambiar de memoria compartida para memoria social, a partir de la reaparición de ambientes, fechas y personajes comunes a la sociedad (RICOUER, 2007).

Las memorias hegemónicas de la dictadura civil-militar brasileña fueron inicialmente organizadas a partir de la represión, aún la dictadura, con el uso de la censura e da Ley de Amnistía, que perdona todos los crímenes políticos o conexos cometidos entre 1961 y 1979, lo que propició al tema diversas cuestiones traumáticas —que todavía no han sido resueltas— y encontrarán en la arte (y ahora con el informe de la comisión de la verdad) una posibilidad de hablar. La amnistía fue una tentativa de comandar el silencio y favorecer determinadas versiones de los hechos, para que sanciones no fuesen aplicadas, ya que a partir de la idea de perdón, provocada por la amnistía, se entiende que todo es pasado y no importa más:

A fronteira entre esquecimento e perdão é insidiosamente  
ultrapassada na medida em que essas duas disposições lidam

com processos judiciais e com imposição da pena; ora, a questão do perdão se coloca onde há acusação, condenação e castigo; por outro lado, as leis que tratam da anistia a designam como um tipo de perdão (RICOVER, 2007, p. 459).

La reconciliación y el perdón propuestos por la amnistía son unilaterales, visto que una parte de la sociedad lucha para quitar a su memoria del margen y cobra diversas actitudes oficiales de sanción moral y política para aquellos responsables por los crímenes de la dictadura y por la memoria que se busca evidenciar. La falta de perdón, de no haber confesión ni sanción de los “culpables”, son cuestiones fundamentales para entender el embate existente en torno del tema y el motivo por el cual todavía es tan revisado. A partir de las consideraciones de Ricouer (2007) sobre perdón, entiendo que es solamente después de la reconciliación que será posible seguir con menos vínculo a ese pasado, ya que las memorias silenciadas encontrarán espacio y serán socialmente compartidas, lo que remete a rememoración, eso es, saber y no olvidar, pero siguiendo ahora mirando para el presente y el futuro.

El tema incluye en su escenario diversas tensiones que reivindican las representaciones sobre silencio, olvido y verdad —que se tornaran categorías políticas y de disputa. Percibo que la construcción de la memoria social sobre el período no es consensual, ya que tuvo una tentativa de olvido por la dictadura, la disolución de los acontecimientos en la memoria o en el propio flujo del tiempo (CARDOSO, 2008) y memorias silenciadas disputan ese espacio más evidenciado y disputa por la verdad sobre el período. Entiendo la verdad como un campo político tenso, que se encuentra en constante movimiento y que no puede ser entendida como algo del pasado que aguarda para ser rescatado, sino algo que está en constante construcción y que cambia conforme el narrador es alterado o hasta el mismo día en que fue narrada.

La idea de verdad está presente en gran parte de los discursos sobre la época, como en las películas que buscan proporcionar a la sociedad un camino para la comprensión del tema y para la formulación de su opinión. La reivindicación existente en torno de la “verdad” sobre el período es resultado de la tensión política que permea la construcción del pasado, por lo tanto, evocar algún sentido para la verdad es connotar que otras versiones son falsas, transparentando la oposición entre verdad y mentira.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

La construcción de la memoria social sobre la dictadura civil-militar brasileña, en constante movimiento y negociación, es comprendida por distintos agentes sociales de variadas formas. El cine, uno de los medios posibles de elaborar versiones sobre ese pasado, es sólo un lugar social más en el que se reivindica un espacio para la divulgación de puntos de vistas sobre ese período. En ese sentido, elegir ese tema significa hacer parte de esta tensión que busca (re)significarla para un público presente. Entiendo que la rememoración también es un acto político.

El cine y las características propias de su lenguaje ofrecen al autor y, posteriormente, al espectador, diversas posibilidades narrativas, que auxilian la codificación y decodificación (HALL, 2004) de mensajes. Así, los autores utilizan lenguajes cargados de ideología (FOUCAULT, 2001), que visan llevar al público durante el tiempo da proyección para el tiempo de la acción narrada, a partir de referencias que son fácilmente percibidas hoy. La naturalización de la imagen cinematográfica (BARTHES, 2004), que esconde lo que en ella fue construido, y su efecto de real (BARTHES, 2004) busca crear una aproximación con el público, con el objetivo de llevarlo para que haga parte de la historia narrada, y así pues, comparta la misma memoria que el autor buscó construir.

Entretanto, la aproximación con el espectador, que el autor alcanza a través de su obra, divide el espacio con el distanciamiento, ya que el público es el responsable por la interpretación de lo que ve en la pantalla, y así, es aquel que “finaliza” la narrativa (BAKHTIN, 2002). Una misma obra es abierta (ECO, 1991) a diferentes formas de entenderla, principalmente cuando se piensa en relación a los cambios temporales, políticos y culturales.

Si la imagen cinematográfica es representación, a partir de la ilusión de una realidad pasada, al aproximarse de un momento histórico, los autores buscan disipar la ficción, naturalizando la representación, para evidenciar opiniones sobre el tema, partiendo de la idea que su punto de vista trae la verdad. Esa cuestión puede ser percibida en gran parte de las películas sobre la dictadura en Brasil, es decir, en las obras está la pretensión histórica de ser como un documento (RICOUER, 2007), como un archivo, que registra y comparte lo que pasó en el momento narrado. Por otra parte, la imagen continúa siendo una representación de sólo una de las posibles maneras de entender ese pasado. Es posible concluir que, mismo cuando se trata de algo basado en temas biográficos, memoria es representación, retomando aquí la idea de representancia (RICOUER, 2007).

Detrás de la representación y las das disputas por la memoria del período

están los conceptos que hacen parte de todo ese escenario tenso, en que hay una disputa por los significados de las palabras **verdad** y **silenciamiento**. En ese sentido, es la forma como las personas de la nación comprenden el significado de esas palabras que está en disputa, pues esos temas están envueltos a todos los discursos sobre la dictadura y ya hacen parte del imaginario sobre el período. Lo que se busca es indicar el modo como la sociedad entiende y comparte el pasado, a partir de la relación entre imaginario y memoria. Creo que esta cuestión está muy vinculada a la idea de reconciliación, en que el perdón aún está siendo negociado, y la conciliación social está en curso.

## 5. FILMOGRAFÍA (TÍTULOS ORIGINALES)

Ação entre Amigos (1998). Director: Beto Brant. São Paulo: Dezenove Som e Imagem Produções.

O Ano em que meus Pais Saíram de Férias (2006). Director: Cao Hamburger. São Paulo: Caos Produções Cinematográficas.

Araguaya – a conspiração do silêncio (2004). Director: Ronaldo Duque. Distrito Federal: Ronaldo Duque e Associados.

Batismo de Sangue (2006). Director: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes.

Cabra Cega (2005). Director: Toni Venturi. São Paulo: Olhar Imaginário.

Cidadão Boilisen (2009). Director: Chaim Litewski. Rio de Janeiro: Palmares produções e jornalismo.

Condor (2007). Director: Roberto Mader. Rio de Janeiro: Tabu Filmes Produções Audio Visual / Focus Films.

Corpo (2007). Directores: Rosana Foglia y Rubens Rewald. São Paulo: Glaz Entretenimento.

La historia oficial (1985). Director: Luiz Puenzo. Argentina: S.p.

La Huelga (1925). Director: Serguei Eisenstein. União Soviética: Goskino e Proletkult.

Hoje (2011). Directora: Tata Amaral. São Paulo: Primo Filmes.

Kamchatka (2002). Director: Marcelo Piñeyro. Argentina y España: Alquimia Cinema S.A., Oscar Kramer S.A., Patagonik Film Group, Televisión Española, Vía Digital.

Lamarca (1994). Director: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: S.p.

Llove sobre Santiago (1976). Director: Helvio Soto. França/Bulgária: S.p.

Machuca (2004). Director: Andrés Wood. Chile, Espanha e Inglaterra: S.p.

Marighella – Retrato falado de um guerrilheiro (1999). Director: Silvio

- Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas.
- La noche de los lápices (1986). Director: Héctor Oliveira. Argentina: Aries Cinematográfica.
- Quase dois irmãos (2004). Directora: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes.
- Que bom te ver viva (1989). Directora: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes.
- O que é isso, Companheiro? (1997). Director: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador.
- Roma, ciudad abierta (1945). Director: Roberto Rosselline. Itália: Excelsa Film.
- Sonhos e desejos (2006). Director: Marcelo Santiago. Rio de Janeiro: Filmes do Equador.
- Zuzu Angel (2006). Director: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual Ltda.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict (1989). *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática.
- BAKHTIN, Mikhail (2002). *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Unesp.
- BARTHES, Roland (2004). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (1986). *Lo Obvio y lo obtuso*. Barcelona: Padiós Comunicación.
- BENJAMIN, Walter (1936). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Paris.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985). *O que é cinema?* São Paulo: Nova cultural brasileira.
- BHABHA, Homi (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CANABARRO, Ivo. (2014). Caminhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV): Memórias em construção. Seqüência, número 69, Florianópolis, pp.215-234.
- CANCLINI, Néstor G. (2001). *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- CANEVACCI, Massimo (1984). *Antropologia do cinema*. São Paulo: Editora brasileira.
- CARDOSO, Irene (2008). “*Há uma herança de 1968 no Brasil?*” en GARCIA, Marco Aurelio et al. (de.), *Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e*

- Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo.
- DE NORONHA, Danielle. (2013). “Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações das juventudes em *O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue*”. Tesina de máster. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe.
- ECO, Umberto (1991). *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática.
- FERNANDEZ, A. (2012), “*El cine y la investigación en ciencias sociales*”. In A. Colombres (ed.). “La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual”. *La Habana*: Ediciones Icaic, pp. 249-279.
- FOUCAULT (2001). Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forence Universitária.
- HALBWACHS, Maurice (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- HALL, Stuart (2003). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- HALL, Stuart (1980). “*Codificar/Decodificar*”. en *Culture, Media y Lenguaje*. London: Hutchinson. Dirección: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m4/hall.pdf> (Última consulta en 26 de febrero de 2015).
- MARCON, Frank Nilton (2005). *Diálogos transatlânticos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- MARTINS, A. F.; MACHADO, P (2014). *Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura*. Galaxia, numero 28, São Paulo, pp. 70-82.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de (1996). “*Cinema: imagem e interpretação*”. *Tempo Social*, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 83-104.
- RICOEUR, Paul (2007). *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

## ANEXO

### **ANEXO A – Lista con algunas películas sobre la dictadura civil-militar brasileña (títulos originales).**

*O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1964);  
*Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967);  
*A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967);  
*Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1968);  
*Você também pode virar um presunto legal* (Sérgio Muniz, 1971/2006);  
*Brazil: a report on torture* (Saul Landau & Haskell Wexler, 1971);  
*Estado de sítio* (Costa-Gravas, 1972);  
*Blabláblá* (Andrea Tonacci, 1975);  
*O Bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1979);  
*Pra frente, Brasil* (Roberto Faria, 1982);  
*Frei Tito* (Marlene França, 1983);  
*Jango* (Silvio Tendler, 1984);  
*Em nome da segurança nacional* (Roberto Carminati, 1984);  
*Cabra marcado pra morrer* (Eduardo Coutinho, 1985);  
*Feliz ano velho* (Marcelo Rubens Paiva, 1985);  
*Nada será como antes. Nada?* (Renato Tapajós, 1985);  
*Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989);  
*Muito além do Cidadão Kane* (Simon Hartog, 1993);  
*Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994);  
*O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997);  
*Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998);  
*Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro* (Silvio Tendler, 1999);  
*Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999);  
*Golpe de 64: a procissão está nas ruas* (Mauro Lima, 2000);  
*Barra 68 - Sem perder a ternura* (Vladimir Carvalho, 2001);  
*Araguaya - a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004);  
*Cabra-cega* (Toni Ventura, 2004);  
*Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004);  
*Hoje* (Tata Amaral, 2011).