

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC SÃO PAULO

MARCELLO DE OLIVEIRA BECREI

NO PAÍS DO NÃO ME LEMBRO, DOU TRÊS PASSOS E ME ESQUEÇO:
AS REPRESENTAÇÕES DO TERRORISMO DE ESTADO NO CINEMA
ARGENTINO

SÃO PAULO

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC SÃO PAULO

MARCELLO DE OLIVEIRA BECREI

NO PAÍS DO NÃO ME LEMBRO, DOU TRÊS PASSOS E ME ESQUEÇO:
AS REPRESENTAÇÕES DO TERRORISMO DE ESTADO NO CINEMA
ARGENTINO

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Curso de especialização
em Semiótica Psicanalítica – Clínica da
Cultura, do programa de pós-graduação
lato-sensu da COGEAE (PUC-SP)
Orientador: Prof. Dr. João Ângelo Fantini

SÃO PAULO

2021

SUMÁRIO

1. Escolha do tema...	4
2. Problematização...	4
3. Justificativa...	4
4. Ojetivos Gerais...	5
5. Objetivos Específicos...	5
6. Fundamentação teórica...	6
7. Metodologia de pesquisa...	6
8. Introdução...	7
9. Primeiro passo: História, memória e psicanálise...	11
11. Segundo passo: Processo de Reorganização Nacional (1976-1983)...	44
11. Terceiro passo: Cinema sobre terrorismo de Estado...	63
12. Um passo a mais...	116
Referências bibliográficas...	118

1. Tema

As representações do terrorismo de Estado do Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) no cinema argentino após a retomada democrática a partir de uma interpretação Semiótica Psicanalítica, entendendo, estes filmes como sintomas da cultura.

2. Problematização

Tendo em vista a potencialidade do cinema como um mecanismo de produção de memória social e a dependência do cinema argentino das políticas de fomento e distribuição, como podemos pensar o cinema como uma forma da sociedade lidar com o trauma social? Os filmes aqui trabalhados, como sintomas de uma cultura ávida pelos testemunhos, representaram de maneiras análogas eventos e personagens? A escolha das personagens e eventos históricos, assim como as maneiras díspares de representá-los, feita nestes três filmes podem ser analisadas em relação à experiência dos seus realizadores durante o período que retratam? Quais os limites ao se representar o testemunho dos sobreviventes? Tendo em vista que o tipo de recalque de cada sociedade é historicamente determinado, como ler o que esse cinema diz, ou não diz, ao longo dos quase quarenta anos de escopo aqui trabalhados?

3. Justificativa

É comum vermos análises que afirmam o cinema feito durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) como um cinema ingênuo e vazio. Essas análises geralmente esvaziam a centralidade que o regime deu a produção cinematográfica como um meio de produção de um discurso unidimensional e a produção de uma “Interpretação”, ou seja, uma única forma de interpretar o presente e o passado, como afirma Beatriz Sarlo (in. AVELLANEDA et. al., 1986) Ao fim da ditadura, o governo de Raul Alfonsín propõe uma série de políticas de conciliação. Em sua assumpção, instaura o julgamento da violência dos “dois lados” (BAUER, 2012; CALVEIRO, 2013), o que, posteriormente, seria conhecido como a “teoria dos dois demônios” (VEZZETTI, 2002). A sociedade argentina, enquanto vítima desses “dois demônios”, era afirmada em sua inocência, assim, reafirmava o slogan: “tem que esquecer, não saber” (SARLO in. AVELLANEDA et. al., 2004).

O cinema da retomada democrática, amiúde, se viu confrontado com a necessidade de representar – em outras palavras, imaginar – os testemunhos das vítimas do terrorismo de Estado. A passagem do imperativo a não saber para a vontade saber o

que ocorreu se deu em meio ao recrudescimento do consumo dos testemunhos em suas diferentes formas. A transmissão dos Juízos das Juntas, em 1985, e o sucesso de vendas do relatório *Nunca Más*, produzido pela Comissão de Desaparecidos Políticos (CONADEP), eram uma expressão deste desejo de ouvir os que haviam sido silenciados. O cinema logo se torna uma ferramenta de expressão desses discursos. A “sedução das imagens”, como nos afirma Godard (1989), toma de assalto este espaço e, em meio a proliferação de testemunhos e denúncias, passa a ser consumido e experienciado através dos filmes.

Pensar as formas com que o cinema se propõe a representar a tortura, do desaparecimento e do exílio é fundamental em tempos em que o consumo das imagens atinge proporções impensáveis. Daí nosso intento de analisar os filmes aumentando o escopo temporal. Como diferentes em diferentes tempos, com diferentes influências e diferentes gerações, o cinema sobre o terrorismo de Estado foi construído. Cabe salientar, de antemão, que pensamos o cinema como um produto cultural que envolve diferentes forças – mercado, produtores, diretores, assistentes, entre outros, e, sobretudo, o Estado.

Jean-Claude Carrière (2006) nos provoca ao afirmar que se fecharmos os olhos e pensarmos em Emiliano Zapata veremos o rosto de Marlon Brando e o mesmo se dará se imaginarmos Júlio César. Se pensarmos nas *Madres de la Plaza de Mayo* ou a tortura com a *parrila* o que imaginaremos? Em tempos que o negacionismo das ditaduras latino-americanas se faz forte e que o elogio a ditadores e torturadores vai se tornando recorrente, cabe a nós pensarmos os usos das imagens, sobretudo, o do cinema, nas formas de pensar este passado traumático.

4. Objetivo Geral:

- A representação do terrorismo de Estado através de filmes populares durante após a retomada democrática.

5. Objetivos Específicos:

- A partir da noção de recálque social discutir como as formas de representação do terrorismo de Estado adotaram diferentes visões e método para representar eventos traumáticos.

- Analisar as formas como atores e eventos históricos são representados e se estas representações dialogam com as experiências relatadas pelos realizadores;

- Discutir o conceito de trauma social e da representação do “irrepresentável”;

- Pensar a noção do “realismo” como uma forma de argumento de autoridade do filme;
- Discorrer sobre a demanda do público por filmes que representassem o que lhes chegava enquanto testemunho.

6. Fundamentação teórica

Trabalharemos, sobretudo, a partir das contribuições teóricas de Ismail Xavier (2003; 2019), Edgar Morin (2014), Jean-Claude Carrierè (2006), Giovanna Bartucci et. al. (2004), Lúcia Santaella (2007; 2011), Tânia Rivera (2008), Susan Sontag (2003), Márcio Seligmann-Silva (2008), Adriano Messias (2016, 2019), João Angelo Fantini (2009), Eugênio Bucci (2021), Oscar Cesarotto (2003, 2008, 2015, 2019), Arlindo Machado (2007), Todd McGowan (2007) e Slavoj Žizek (1992, 1994a, 1994b, 2000, 2002, 2003, 2010, 2020) sobre a teoria da imagem e do cinema. A partir deles, partimos para as discussões sobre o cinema argentino dialogando com Andreas Avellanada (et. al.) (2004), Beatriz Sarlo (2004), Jorge Abel Martín (1985), Wolf (1994), Vilapriño (2013), Varela (2001), Abel Posadas (1983; 2004), Ana Laura Lusnich (2011), Raúl Manrupe & María Alejandra Portela (2005) e sobre a política argentina com Caroline Bauer (2012), Pilar Calveiro (2013), Federico Finchelstein (2016, 2017), Hugo Vezzetti (1985; 2002), Luís Alberto Romero (2006), David Rock (1985), Elizabeth Jelin (2012, 2017) e Marcos Novaro & Vicente Palermo (2007).

Nosso estudo parte das discussões sobre a representação dos testemunhos, dos desaparecidos e de outras formas de violência do terrorismo de Estado. A partir dos autores que trabalharemos, questionamos a ideia do filme como um acesso ao real, ou seja, do que escapa a simbolização, para, no entanto, afirmar o cinema como um espaço onde os sintomas da cultura, ou seja, suas contradições, se manifestam. Esta discussão nos permite a tratar a noção de sintoma e trauma social, e, assim, trabalhar as formas como o cinema argentino selecionou, entendendo que cada escolha é o silenciamento de uma outra abordagem possível, atores, eventos e formas fílmicas em detrimento de outros, assim como retratou personagens relevantes daquele momento histórico de maneiras díspares entre os filmes aqui analisados. Cabe precisar aqui que o que nos interessa, a partir da Semiótica Psicanalítica, é um estudo da forma do filme, entendendo o conteúdo do filme como algo auxiliar e nunca o centro de nossa análise.

7. Metodologia de pesquisa

Entendemos o filme, assim como o faz Marc Ferro (2012), como um documento

histórico. Ainda que nos afastemos de sua concepção de que o filme, sobretudo a partir de uma leitura a contrapelo, sirva como um auxiliar da historiografia, partilhamos com Ferro (2012) a ideia de que os filmes de ficção falem, sobretudo, do presente a que são feitos. Assim, propomos uma análise dos filmes escolhidos por sua relevância no debate público da época assim como sua repercussão internacional. Todavia, partimos da premissa que apenas a análise do filme limitaria nossa interpretação e, de tal modo, propomos o estudo de fontes primárias, sobretudo, de dicionários de cinema argentino, manuais escritos na época, entrevistas e artigos de jornais.

Trabalharemos com uma extensa bibliografia para dar suporte ao nosso intento. Este trabalho será dividido em três movimentos: o estudo da história argentina, o estudo das teorias da imagem e do cinema, o estudo do cinema argentino em específico. A partir disso, entendemos ser possível adentrar as discussões propostas pelos filmes, assim como discutir aspectos da indústria cinematográfica do país. Com este instrumental, partiremos para a discussão sobre as formas de representação do trauma e aí estabelecer paralelos entre os filmes a partir de categorias específicas nos parece um instrumento possível para que coloquemos em diálogo filmes realizados em épocas distintas que abordem assuntos similares. Assim, entendemos ser possível discutir as formas como a sociedade representa o seu passado violento, assim questões sobre o que se seleciona e como se representa no cinema argentino nos parecem interessantes para discutirmos os sintomas da cultura.

8. Introdução

“Numa charada cujo tema é o xadrez, qual seria a única palavra proibida? Pensei um momento e repliquei: a palavra xadrez”. Assim, Stephen Albert se propõe em elucidar à angustiante busca de Yu Tsun, neto do grande Tse Pen, por uma resposta. O labirinto infinito, de símbolos, está guardado na estante de Albert. Um labirinto de tempo afirma o sinólogo. Yu Tsun, espião chinês à serviço do Reino Unido, convive com seus ancestrais que pululam a sua volta. Albert afirma a Yu Tsun que o enigma de seu avô, o maior labirinto já construído, é um labirinto cujo tema é o tempo, a palavra tempo não aparece, mas como nos diz Albert ela está lá, metaforizado, circundada. A explicação é óbvia, como nos diz o estudioso da obra do grande Tse Pen, “o jardim de caminhos que bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa do universo tal como concebia Tse Pen”. Se por um momento pudéssemos olhar para nosso objeto de estudo, o cinema argentino sobre a última ditadura militar, com os olhos de Stephen Albert diríamos que a palavra que recobre nosso enigma, o nosso labirinto de símbolos, é ausência.

O *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) foi uma das experiências mais violentas dentre as ditaduras latino-americanas. O terrorismo de Estado, como definiu Eduardo Duhalde (2015), era forma máxima da violência política na Argentina. Por meio da articulação de ações legais e ilegais, os militares espalharam o medo e o silêncio e o cinema não escapou de tal projeto. A última ditadura argentina atuou, ainda que de forma indireta, na produção de, aproximadamente, duzentos filmes nacionais. Entre 1976 e 1982 pouco escapou às leis de censura, fomento e distribuição. Este cinema atravessado, como entendido neste trabalho, foi instrumento pedagógico de dispersão de terror, de amplificação de discursos moralizantes e dispositivo de memória. Com a reabertura democrática e o arrefecimento da censura, não só o cinema se pôs a narrar a memória traumática daquele passado recente como teve, em seus anos iniciais, um recrudescimento da produção cinematográfica no país¹. Essa produção é parte de um processo que, com a reabertura democrática, coloca diversas questões sobre como representar o passado traumático. Devemos ter em mente o que o historiador Dominick LaCapra (2009, p.21-22) define como trauma social:

[...] está a importância do trauma, incluindo, sobretudo, a demora no reconhecimento da significação da série traumática de acontecimentos da história recente, acontecimentos que preferimos esquecer. O evento traumático tem seu efeito maior e mais claro sobre a vítima, mas de maneiras diferentes afeta também a qualquer que entre em contato com ele: perpetrador, colaboracionistas, testemunha, resistente, os nascidos a posteriori.

Assim, com psicanalista Oscar Cesarotto (2008, p.128), entendemos que na abordagem psicanalítica a “[...] noção de *trauma* pode ser usada de maneira singular, em se tratando do psiquismo de um sujeito em particular, ou coletivamente, quando são muitos os atingidos pela mesma fatalidade”. O que postulamos aqui não é, de forma alguma, uma equiparação de sofrimentos. Seria ingênuo de nossa parte afirmar que um país, enquanto todo, sofre, ou que diferentes grupos sofrem da mesma maneira. Falamos de uma Argentina que tem suas feridas expostas. Que se debate com a necessidade de construir formas de restituição simbólica dos desaparecidos, que ainda se depara com crianças apropriadas durante o regime, hoje todas com mais de quarenta anos. Todavia, o próprio trabalho de “narrar o trauma” envolve um trabalho coletivo. Primo Levi (1988, p.85), sobrevivente de Auschwitz, apresenta essa questão ao narrar um sonho recorrente:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história de nossa fome, e do controle de piolhos, do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse

¹ Couselo, 1994.

porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que elas não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio.

Assim, com Marcio Seligmann-Silva (2008, p.67) que o próprio ato de narrar pressupõe a necessidade de uma escuta. Seligmann-Silva (2014, p.103), a partir de Walter Benjamin, afirma que o testemunho, enquanto exercício de narrar e elaborar traumas², é “uma tentativa de escovar a história a contrapelo”, isto é, de abrir espaço para “aquilo que normalmente permanece esquecido, recalcado e legado a um segundo (ou último) plano”. Todavia, o trauma – “[...] caracterizado por ser uma memória que não passa [...]” – impõe uma série de entraves na sua elaboração, ou seja, na sua entrada no Simbólico. Aqui, o autor afirma que a “imaginação apresenta-se [...] como o meio para enfrentar a crise do testemunho”, ou seja, “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do Simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma³”.

Por isso, partilhamos com a historiadora e socióloga Elisabeth Jelin (2012, p.9-10) a noção de que a expressão “passado recente”, muito utilizada para falar sobre a última ditadura argentina, é um eufemismo “[...] frente à dificuldade de nomear as ditaduras, as violências políticas, as situações limítrofes a que foram submetidos amplos setores de nossas sociedades. ‘*Passado recente*’ porque era um passado muito presente”. O que nos interessa aqui é afirmar que “o trauma e suas sequelas sintomáticas colocam problemas urgentes para a representação e compreensão da história⁴”. De acordo com Jaime Ginzburg (2000, p.45), à medida em “[...] percebemos como a História é violenta [...] ficamos perplexos porque [...] pesa sobre nós como um trauma, difícil de assimilar, de compreender, e representá-la, considerando sua complexidade, exige uma atitude de renovação, perante as limitações dos recursos de linguagem [...]”. Assim, entendemos com LaCapra (2005, p.17) que “o trauma e suas sequelas sintomáticas colocam problemas urgentes para a representação e compreensão da história” e de sua representação.

Desta feita, tomaremos, a partir de Kracauer (1988, p.89), a concepção filme enquanto sintoma. Trabalharemos, a partir de Tania Rivera (2008, p.10), com a afirmação do cinema como um lócus privilegiado na cultura para se refletir sobre o sujeito, assim como a noção de que “o cinema [...] deflagra o que culturalmente segue recalcado em nós

² O trauma, como define Seligmann-Silva (2008, p.69) a partir da psicanálise freudiana, é caracterizado por ser um passado que não passa.

³ Seligmann-Silva, 2008, p.70.

⁴ LaCapra, 2005, p.17.

mesmos”, como afirma Adriano Messias (2019). O que se propõe aqui não é uma propedêutica do cinema ou, ao menos, uma catalogação do cinema argentino. Trabalharemos com conceitos específicos que, em nosso entendimento, estão no cerne das discussões que serão postas pelo cinema argentino após o fim da última ditadura militar. Ademais, desta discussão nos reteremos a questões sobre a representação da violência que, no mais das vezes, no cinema argentino foram apresentadas sob o signo da “verdade” do cinema⁵ e da afirmação de o que o espectador assiste algo “baseado em fatos reais”.

Nossa questão, portanto, assim como Adriano Messias (2016, p.301) faz em *Todos os monstros da terra*, não é de fazer “[...] uma associação direta e simplista dos contextos socio-históricos e sua repercussão nas produções fílmicas”, mas de através do cinema, “[...] localizar sintomas da cultura”, o que consideramos, com Messias (ibid., p.301), uma abordagem “[...] mais complexa do que aquela que busca apenas uma relação de “causa social” e “efeito cinematográfico””. É essa discussão sobre as dificuldades de representar eventos-limite – “Quando o simbólico [...] já não dá conta do campo de representações⁶” – e as formas de lidar com as lacunas que o trauma social deixa nas formas do cinema que nos interessa neste trabalho.

Assim posto, dividiremos nosso trabalho em quatro movimentos: no primeiro, apresentaremos discussões teóricas sobre teoria da história, memória, psicanálise e cinema. Em um segundo movimento, trabalharemos com a história da última ditadura argentina e a produção cinematográfica deste período. No terceiro, o centro de nosso esforço, analisaremos os filmes do-pós ditadura que trabalham direta ou indiretamente com o terrorismo de Estado, aqui, separemos em dois grupos maiores: os filmes da retomada democrática (1984-1990) e os filmes do-pós “giro intimista” (1991), o que incluirá o *Nuevo Cine Argentino*, até 2019, data do filme mais recente aqui analisado. Por fim, uma breve conclusão amarrando algumas pontas levantadas durante o trabalho.

Capítulo 1: Primeiro passo.

⁵ CHALUB (2009, P.2-3): o efeito receptivo no espectador de repertório médio – aquele que possui não só a crença na “Verdade” do cinema, como também oferece comportamento atento a esse hábito de fé, ou seja, aquele que não duvida e, portanto, está distraído às confecções de ambiguidade que, porventura, o filme possa indicar, é, exatamente, o efeito de verdade do todo

⁶ Pereira, 2004, p.42-43 apud. Messias, 2016, p.362.

1.1. História, memória e psicanálise

O historiador argentino Bruno Groppo (2001) escreve que “qualquer sociedade confrontada com um passado trágico e difícil de assumir desenvolve mecanismos de inibição, esforçando-se para esquecer os acontecimentos e experiência cuja evocação provoca sofrimento [...]”, e assim, “[...] voluntária ou involuntariamente, intenta arrancá-los de sua memória⁷”. A memória social, como resultado do trabalho ativo sobre aquilo que ocorreu e o sobre o que é rememorado⁸, torna-se imperativo na retomada democrática na Argentina⁹. A professora Alicia, a protagonista de *La historia oficial* (dir. Luis Puenzo), inicia sua aula de história afirmando: “a história é a memória de um povo”. Não poderíamos discordar mais. A não ser que pensemos a história como um catálogo da memória ou o historiador como um Funes, o memorioso de Borges (2020, p.108): “tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português e o latim. Suspeito, contudo, que não fosse capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos”.

Como afirma o historiador Yosef Hayim Yerushalmi (2017, p.25), “para o historiador, Deus habita nos detalhes. Todavia, a memória se insurge, denunciando que os detalhes se tornaram deuses”. De todo modo, afirmar uma superioridade da história sobre a memória seria uma ingenuidade comparável a da frase de Alicia. O historiador escreve a partir de um presente e está imbricado na memória social¹⁰, ademais, como afirma Michel de Certeau (1989), a própria escrita do historiador é um sintoma de seu lugar de produção. Aqui, o que queremos afirmar que a própria relação do presente com passado, assim como o que entendemos por história e memória, é historicizável¹¹. Não escrevemos a história – a produção historiográfica – como Cícero ou como Michelet, mas também não lidamos com a memória como nossos antepassados. O que seria o aumento crescente de manuais de história sobre a memória senão um indício da mudança de nossa relação com o passado?

Se no clássico ensaio *Seduzidos pela memória*, Andreas Huyssen (2004, p.16) sustenta que “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” e Beatriz Sarlo (2005, p.150) relaciona este “passado que está na moda” a um desejo de “mostrar tudo, de se dizer tudo”, de tornar a história

⁷ Groppo, 2003, p.31.

⁸ Vezzetti, 1985, p.3.

⁹ Vezzetti, 2001, p.12.

¹⁰ Yerushalmi, 2017, p.23.

¹¹ Gagbenin, 2018, p.39.

“exuberante, não de sentido, mas de detalhes” como poderíamos pensar nossa relação com o passado em eventos traumáticos? O que seria esse aumento do consumo do passado, sobretudo na forma de uma “obsessão pela memória” senão um sintoma do nosso medo de esquecer? Mas o esquecimento não é parte necessária para que lembremos? Aqui cabe que os eventos traumáticos do século XX não alteram apenas nossa relação enquanto consumidores do passado, mas a própria produção do passado se alterou:

Aqui ainda a situação é inversa da que nós conhecemos há uns 30 anos, pois que a resposta às catástrofes do século, certamente de uma natureza totalmente diferente, tomou a forma de uma presença obsessiva pelo passado e o recurso compulsivo a uma memória que deve ser onipresente e que os historiadores, especialmente os do tempo presente, devem manter: eis aí uma resposta traumática aos choques originais, revelando-se que o passado não pode ser ultrapassado nem superado¹².

A produção historiográfica sobre o século, sobretudo, a produção que tome por objeto as catástrofes do século XX não pode se apartar dos relatos testemunhais e das memórias. Esta necessidade se dá inclusive pela tentativa de produção do que Yerushalmi (2017, p.17) chama de “esquecimento coletivo”, ou seja, de impossibilitar a transmissão da experiência de uma geração a outra. Então como trabalhar com história e memória em situações-limite? Beatriz Sarlo (2007, p.22) nos dá um caminho ao afirmar, a partir de uma leitura de Susan Sontag, que “[...] é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar”. Assim entendido, podemos partilhar da concepção do historiador Peter Gay (1985, p.166) ao afirmar que a teoria psicanalista, se não entendida pelo historiador como um “livro de receitas, mas um estilo de ver o passado”, pode ser uma importante contribuição para a escrita sobre o passado. A questão para Gay (ibid, p.166) não é a de que o historiador que “[...] persiste em enfatizar o impacto causal dos motivos econômicos, das inovações tecnológicas, ou das lutas de classes [...]” deva abandonar sua metodologia e deixar de reconhecer “[...] as influências objetivas [...]”, afinal, a vida, como estuda pelo historiador, seja no indivíduo, grupo ou evento “[...] é uma série de compromissos que as pulsões irrecalcáveis, os sinais indicativos de ansiedade, os estratagemas defensivo, as perseguições do superego, todos desempenham um papel de liderança sem serem exclusivos”, mas de ver que a história e psicanálise, como defende o autor, na conclusão do livro *Freud para historiadores* (1985, p.167), podem se auxiliar na compreensão da memória social em eventos traumáticos:

O historiador, escrevi em 1976, ‘coleta e no máximo corrige a memória pública’. Nesta tarefa assustadora, a psicanálise pode prestar uma ajuda

¹² Rouso, 2016, p.95.

monumental, pois não apenas analisa o que as pessoas escolhem para recordar, mas revela o que elas foram compelidas a distorcer, a esquecer. [...] Tanto a história como a psicanálise parecem, assim, destinadas a contribuir em uma pesquisa fraternal pela verdade no passado. Ainda assim, fraternidade, é necessário insistir, não é identidade.

1.2. “Recordar para não repetir”

Não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas o fica o corpo, como lixo. Um dos problemas desta civilização: o que fazer com o próprio lixo. As carcaças de automóveis, as latas de cerveja, os restos de matanças. O corpo boia. O corpo vai dar na praia. O corpo brota da terra, como na Argentina. O que fazer com ele: O corpo é o como lixo atômico. Fica vivo. [...] A carne apodrece e ficam os ossos. Forno crematório não resolve. Ficam os dentes, ficam as cinzas. Fica a memória, ficam os parentes. Ficam as mães. Como na Argentina. [...] A terra não aceita cadáver sem documento. Os corpos são devolvidos, mais cedo ou mais tarde. A terra é protocolar, não quer ninguém antes do tempo. A terra não quer ser cúmplice. Tapar os corpos com escombros não adianta. Sempre sobra um pé, uma mãe. [...] Sempre sobra um dedo acusando. O corpo é como nosso passado, não existe mais e não vai embora. Tentaram largar o corpo no meio do mar e não deu certo. O corpo boia. O corpo volta. Tentaram forjar o protocolo – foi suicídio, estava fugindo – e o corpo desmentia tudo. O corpo incomoda. O corpo faz muito silêncio. Consciência não é biodegradável. Memória não apodrece. Ficam os dentes. [...] Os meios de acabar com a vida sofisticam-se. Mais ainda não resolveram como acabar com o lixo. Os corpos brotam da terra, como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os corpos brotam da terra, como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os mortos brotam da terra¹³.

O psicanalista Oscar Cesarotto (2018, p.18) afirma que “a história de República Argentina está longe de ter cicatrizado, com a dor eternizada pelos mortos sem sepultura, e seu algozes alforriados”. O historiador francês Michel de Certeau (1982; 2016) bem esta coloca ao afirmar a dimensão da escrita da história como um “ritual de sepultamento”. De acordo com Certeau (1982, p.XVI) a historiografia, o produto do historiador, é “[...] o discurso do morto¹⁴”, o qual, todavia, não “ressuscita”¹⁵, mas, aos mortos que ocupam o presente oferece “[...] túmulos escriturários” (CERTEAU, 1982, p.XVI). A escrita da história para Certeau (1982, p.107), portanto, “[...] exorciza a morte introduzindo-a no discurso. [...] tem a função *simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: ‘marcar’ um passado significa também dar lugar ao morto [...]”, e, por conseguinte “[...] utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos”.

O psicanalista Leopoldo Nosek (2017, p.178) nos lembra que *Ilíada*, de Homero, termina não com o triunfo a celebração de Aquiles, mas no “[...] êxito dos cerimoniais de reverência e dor que acompanham um luto exercido”. Nosek (ibid., p.181) destaca esta

¹³ Luís Fernando Veríssimo, Como na Argentina (1982). In. Bauer, 2012, n.p.

¹⁴ Certeau, 1982, p.55.

¹⁵ Certeau, 1982, p.55.

passagem do texto de Homero para pensar o tema dos desaparecidos a partir da ideia de “[...] respeito pela morte e a necessidade da presença concreta do corpo do morto”. O filósofo Slavoj Žižek (2000, p.48) afirma o rito funerário como a simbolização em sua forma mais pura, dado que, “[...] através dele, o morto é inscrito no texto da tradição simbólica, lhe assegura que, apesar da morte, ‘seguirá vivo’ na memória da comunidade”. Para Žižek (ibid., p.48), essas vítimas que tiveram seu rito funerário negado nos grandes acontecimentos traumáticos do século XX aparecem como sombras que continuam nos “[...] perseguindo como ‘mortos-vivos’ até que lhe dêmos um enterro decente, até que integremos o trauma de sua morte em nossa memória histórica”. Como dar um rito funerário em um cenário como o argentino em que “[...] entre 15 e 20 mil pessoas passaram pelos campos [de concentração], sendo que 90% delas desapareceram sem deixar vestígio¹⁶”. Sobrevivente de um desses campos – o da *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) – a antropóloga Pilar Calveiro (2013, p.25) afirma o “poder desaparecedor” como uma das partes do terrorismo de Estado:

[...] para que o dispositivo desaparecedor funcionasse, deviam ser segredos altissonantes; para disseminar o terror, era precisa que se soubesse. A nuvem de silêncio ocultava os nomes, as razões específicas, mas todos sabiam que levavam aqueles que “estavam metidos em alguma coisa”, que as pessoas “desapareciam”, que os carros que transportavam pessoas armadas pertenciam às forças de segurança, que aqueles que eram levados não voltavam mais, que existiam os campos de concentração. Em suma, um segredo com publicidade incluída; mensagens contraditórias e ambivalentes. Segredos que devem ser conhecidos; aquilo que deve ser dito sem se dizer, mas que todos conhecem¹⁷.

Durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) o desaparecimento de pessoas não era uma atividade desconhecida. Líder da 1ª Junta Militar e presidente *de facto*, o general Rafael Videla afirma a irrealidade dos desaparecidos: “Os desaparecidos são isso, desaparecidos; não estão vivos nem mortos; estão desaparecidos”. A negação do luto, que segundo Gagnebin (2019, p.256), impede que “a questão do passado [...]” se torne “[...] uma herança dolorosa a ser elaborada em conjunto por todo o corpo social”, aparece para os perpetradores como uma manutenção do poder sobre o desaparecido:

Se para a família da vítima averiguar onde estava enterrado seu familiar desaparecido era um passo importante para a elaboração do trauma, para o perpetrador a desapareição da vítima tinha de significar um trauma constante, e, portanto, o perpetrador identificava o pai que encontrava a tumba do filho com a morte do pai. Na realidade, a mensagem implica uma projeção do desejo do assassino. Não é o pai da vítima, mas o perpetrador que se degrada se o local da tumba é encontrado¹⁸.

¹⁶ Janaina Teles in. Calveiro, 2013, p.8.

¹⁷ Calveiro, 2013, p.81.

¹⁸ Finchelstein, 2016, n.p.

O desaparecido, portanto, é “[...] um vazio, um oco, um buraco no espírito, um espaço morto que com um buraco negro atrairá para si tudo o que é vivo¹⁹”. Frente a esta tentativa de interditar a sociedade argentina, é compreensível que na retomada democrática, em meio a tantas feridas abertas, o lema “recordar para não repetir” tenha se tornado um componente ético deste conhecimento construído sobre o “passado recente”, e que esse tenha se feito, sobretudo, a partir dos testemunhos das vítimas. Todavia, como bem lembra o historiador e psicanalista Hugo Vezzetti (2002, p. 35), o lema “recordar para não repetir” se sustentava na psicanálise freudiana sem, no entanto, perceber que a proposição de Freud²⁰ “[...] se referia a um trabalho de rememoração e elaboração em condições particulares e não sobre diferentes formas de reviver o passado” e não uma repetição constante das imagens e relatos de violência. É o que afirma o renomado historiador Tulio Halperín Donghi (in. Novaro & Palermo, 2007, p.18-19):

Pesa mais o fato de nos anos do Processo ter-se aberto uma ferida que ainda não cicatrizou, tornando-se difícil atravessar a invisível fronteira que separa o domínio da memória dos fatos da história, com consequências que vão além das postuladas por quem supõe que apenas separando no tempo o historiador do seu objeto de estudo aquele poderá aproximar-se com a serenidade necessária para alcançar do objeto uma imagem – como se diz – objetiva. O perigo consiste em que, quando a memória, sempre e necessariamente seletiva, se inclina para uma etapa que deixou de herança uma ferida como essa, ela se concentra nessa ferida marginalizando quase todo o resto. Para dizer de outro modo, se não há razão alguma para que não façamos nossa narrativa do horror tal como registraram o *Nunca más* e o *Diario del Juicio*, é simultaneamente necessário que não vejamos nessa narrativa toda a história do Processo. [...] É necessário, no entanto, ainda algo mais: integrar essa narrativa na complexa história desses sete anos, nos quais não apenas a instauração do Estado terrorista nos deixaria marcas duradouras tanto no corpo como na alma da nação.

Afirmamos com Certeau (1982) que a história é “um jogo de vida e da morte [que] prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente²¹”. Agora, como construir a escrita da história quando os vestígios são, literalmente, corpos de desaparecidos, enterrados com N.N. – tumbas de desconhecidos – que surgiam em cemitérios clandestinos e no litoral argentino²²? O testemunho passa a ser uma fonte indispensável para a escrita da história. Uma série de questões se abre sobre os limites do

¹⁹ Nosek, 2017, p.185.

²⁰ A psicanálise era entendida pelo nacionalismo argentino como parte de uma conspiração freudiano-marxista-judia, que nas palavras do almirante Massera era assim definida: “No século XIX, Marx publicou três volumes de *O Capital* e com isso pôs em dúvida a sanidade da propriedade privada; no início do século XX, a sagrada esfera íntima do ser humano foi atacada por Freud em *A Interpretação dos sonhos*. E como se isso não fosse suficiente para questionar os valores positivos da sociedade, Einstein, em 1905, publicou sua teoria da relatividade, que põe em crise a natureza estática da matéria” (FINCHELSTEIN, 2016, n.p.)

²¹ Certeau, 1982, p.55.

²² Jelin, 2017, p.119-124; Novaro & Palermo, 2007, p.638.

uso destas fontes. Ocorre um processo na década de 1970 que Beatriz Sarlo (2007, p.45-46) define por “guinada subjetiva”. Um caso deste período pode nos ser ilustrativo.

Quando do lançamento da série de televisão norte-americana *Holocausto*, uma série de críticas são feitas a trama por adaptar a *Shoah* como um melodrama. A série, sem dúvidas, tem problemas quanto ao tom empregado, mas ela também serviu para reaquecer a vontade dos sobreviventes da *Shoah* em testemunhar, no caso, em oposição à série norte-americana²³. Todavia, como destaca o historiador Antoine Prost (2008, p.267), a “reviravolta memorial” fez com que a escrita da história fosse colocada “[...] a serviço da memória como é perfeitamente traduzido pela imposição aos historiadores de “dever” de memória [...]”. Para Prost (2008), este “desencanto cético²⁴” da história e o privilégio da narrativa memorialística é parte de um movimento de “[...] transformação do testemunho em ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado²⁵”.

Então, como conciliar a necessidade de trabalhar o testemunho como uma fonte histórica? Ou, para voltarmos a Huyssen (2004), como fazer com que esse “aumento explosivo de memória” não se torne, inevitavelmente, “aumento explosivo de esquecimento²⁶”. O primeiro a se fazer, é entender que no caso argentino, o memorialismo foi tomado como política de Estado e que o esquecimento das experiências narradas – das informações candentes sobre as atrocidades cometidas durante a última ditadura – à repetição inevitável deste passado traumático²⁷. Essa admissão abre a questão em diversas frentes. Partamos de que memória pressupõe a seleção e, portanto, o esquecimento²⁸. Lembrar é escolher esquecer algo. Por outro lado, podemos afirmar que a narração, por mais fragmentada que fosse, das experiências traumáticas na Argentina foi de encontro a políticas de silenciamento e de esquecimento sistemáticos do regime²⁹ e que encontrava entraves mesmo na retomada democrática. Ou seja, há sempre uma escolha de quem pode lembrar e onde pode se falar do que lembra³⁰. Ademais, na própria construção social dessa narrativa e da seleção e depuração dos testemunhos, o

²³ Wieviorka, 2006.

²⁴ PROST, 2008, p.256. O autor afirma a década de 1970 como período em que a história “[...] perdeu suas certezas e se questiona sobre sua própria história” (Ibid., p.266). Cabe salientar, através de Prost, que este processo de fragmentação da história esteve relacionado ao declínio das grandes explicações globais (ibid., p.206) ou sistemas teóricos – caso do marxismo (ibid., 201). Sarlo (2007) destaca o papel da história social – ao deslocar “seu estudo para as margens da sociedade moderna” (ibid., p.10) e inserir novos sujeitos, até então marginalizados, nas narrações do passado (ibid., p.17) – a influência do mercado na ampliação do recurso ao testemunho na história tanto acadêmica quanto não acadêmica (ibid., p.13-15).

²⁵ Sarlo, 2007, p.19.

²⁶ Huyssen, 2000, p.18.

²⁷ Jelin, 2017, p.40.

²⁸ Gomes, 2015, p.33.

²⁹ Sarlo in. Avellaneda (et. al.), 2014, p.56-57.

³⁰ Jelin, 2017, p.15.

esquecimento desse passado dialoga com o que o historiador Dominick LaCapra (2008, p.39) definiu por “canonização” do acontecimento traumático, que, em suas palavras: “[...] implica em mitigar ou ocultar as feridas, e criar a impressão que nada de disruptivo havia ocorrido”, e, desta feita: “[...] fecha as possibilidades de luto e se faz a impossibilidade de uma relação crítica com o passado e, assim, impede o reconhecimento dos problemas (incluindo o retorno do recalcado)”.

A professora e pesquisadora Ecléa Bosi (2003, p.18), no âmbito da história oral de eventos relacionados a questões traumáticas, afirma que “esquecimentos, omissões, os trechos desfiados de narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no cotidiano das pessoas”, e assim, são significativos para a percepção de “traços que deixou na sensibilidade popular daquela época”. LaCapra (2005, p.17), por sua vez, afirma que “o trauma e suas sequelas sintomáticas colocam problemas urgentes para a representação e compreensão da história”. Assim, ao mesmo tempo que a tentativa de narrar e de fazer uma historiografia desse é barrado pela quantidade de lacunas – nos documentos ou nos testemunhos – o trauma coloca outra situação: ele é, segundo Seligmann-Silva (2008, p.68), “[...] uma memória de um passado que não passa”. Umberto Eco (apud. Seligmann-Silva, 2014, p.110) bem coloca essa questão a afirmar que arte da memória como uma semiótica “capaz de tornar presente algo ausente”. Certa feita, é o que Michel de Certeau (1982, p.55-56) diz ao definir que o discurso do historiador consiste “[...] em criar ausentes, em fazer, de signos dispersos na superfície de uma atualidade, vestígios de realidade “históricas ausentes” porque outras” à medida que “[...] o ausente é também a forma presente”.

O historiador alemão Ernst Nolte (1989), em seu artigo *O passado que não passa*, que deu início a *Historikerstreit* (“Querela dos historiadores”), afirma que a história e a memória social do passado recente alemão buscavam presentificar o que o povo quer esquecer, e, assim, acabava por reiterar e imobilizar a sociedade alemã em seu passado. A presentificação do passado abre uma série de discussões. Certeau (1982), por exemplo, afirma que esta não se baseia na reprodução de um passado pelo discurso historiográfico, mas sim, em uma relação de poderes e de lugares de saber por meio do qual se produzem esses saberes sobre o passado. Assim, o historiador francês afirma:

[...] o passado é, inicialmente, o meio de *representar uma diferença*. A operação histórica consiste em recortar o dado segundo uma lei presente, que se distingue do seu “outro” (passado), distanciando-se com relação a uma situação adquirida e marcando, assim, por um discurso, a mudança efetiva que permitiu este distanciamento. [...] Assim, a operação histórica tem um efeito duplo. Por um lado, *historiciza* o atual. Falando mais propriamente, ela

presentifica uma situação vivida. Obriga a explicitar a relação da razão reinante com um *lugar* próprio que, por oposição a um “passado” se toma o presente. [...] Mas por outro lado, a imagem do passado mantém o seu valor primeiro de representar *aquilo que falta*³¹.

Um outro aspecto que se deve ter em consideração é que a memória social é uma construção entre dois polos, coletivo e individual, que se comunicam que interagem e se influenciam³², e se dá em meio a uma série de disputas e negociações entre diferentes atores e em diferentes esferas de poder e em diferentes níveis de subjetividade. Todavia, como bem aponta Régine Robin (2015, p.31), está não é uma especificidade da memória: “O passado não é livre. Nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Quer seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão do presente”. Com Pierre Nora (1993, p.1) podemos sustentar que a memória “[...] sempre está em constante evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações”. Já com historiador francês Jacques Le Goff (2016, p.390), podemos afirmar que a memória social:

[...] foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam e dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Essa negociação com o passado, como posto por Beatriz Sarlo (2007, p.49), se dá mesmo no próprio ato de narrar já que este faz a partir do presente e deste carrega marcas³³. Portanto, entendendo que as “[...] memórias são processos subjetivos e intersubjetivos, ancorado em experiências, em “marcas” materiais e simbólicas e em marcos institucionais³⁴”, é inescapável a dimensão política “[...] das disputas pelos sentidos do passado na esfera pública³⁵”, ou seja, como afirma Ricard Vinyes (in. JELIN & VINYES, 2021, p.17-18) da disputa a partir do entendimento que “[...] a memória é um espaço de poder, um instrumento de aquisição de sentido e legitimidade [...]” e, portanto, que “[...] a questão sobre poder é crucial para compreender os processos sociais nos quais se constroem as imagens contemporâneas do passado, a que chamamos memória”. Desta feita, as disputas da, e sobre, a memória trazem duas implicações

³¹ Certeau, 1982, p.91-92.

³² Passerini, 2011, p.7.

³³ A perspectiva proposta do Sarlo dialoga com a visão triangular do passado na obra do historiador Reinhart Koseleck (2007): genealogia do tempo presente; perspectiva do sistema social em que vive; escolha entre projetos políticos de percepção de um futuro.

³⁴ Jelin & Vinyes, 2021, p.18.

³⁵ Jelin & Vinyes, 2021, p.17.

fundamentais: a primeira, é que as memórias são construídas a partir de um momento específico e, assim sendo, temos de ter em vista que “cada presente lança nova luz e novos olhares para encerrar esse passado³⁶” e, a segunda, de que cada presente desperta passados que estavam silenciados ou esquecidos, e que, dado os aspectos dinâmicos da memória, podemos ver o que foi “[...] silenciado em determinada época [...] emergir com voz mais forte depois” (JELIN, 2017, p.8). Como bem aponta Jelin (2017) a “memória contra o esquecimento” ou “contra o silêncio” esconde que na realidade ela é uma oposição entre distintas memórias rivais (cada uma delas com seus próprios esquecimentos)”, ou seja, é “[...] *“memória contra memória”*”.

1.3. Narrar contra o esquecimento

Em *Utopia de um homem que está cansado*, Jorge Luis Borges trabalha um diálogo entre Eudoro Acevedo, um argentino de 60 anos e professor de literatura inglesa, e um homem de mais de quatro séculos. A atração deste texto, além da escrita de Borges, está no fato que o homem nos apresenta um futuro em que “[...] a história e a cronologia foram esquecidas³⁷”, restando apenas os monumentos e imagens míticas do passado. Na passagem final do texto, ao longo da caminhada dos protagonistas, o homem ao ser questionado por Eudoro sobre alguns muros que avistavam, diz: “É o crematório – disse alguém. Dentro está a câmara letal. Dizem que quem a inventou foi um filantropo cujo nome, creio eu, era Adolf Hitler”.

Essa perda de referencial do passado é um tema constantemente trabalhado por Walter Benjamin. Pensemos nas implicações dos acontecimentos-limite no ato de narrar o próprio passado, ou seja, da transmissão do que se acumula do vívido ou nos termos de Walter Benjamin (2012), a experiência. Assim nos defrontamos com algo que Benjamin postulava a partir da observação dos soldados do pós-1ª Guerra Mundial:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu umas das mais terríveis experiências da história [...] Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca.

A questão posta por Borges, portanto, é a de como a narrativa responde a complexidade múltipla e caótica do mundo moderno. Benjamin (2012) salienta que “[...] nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizadora [...]” que a da guerra de trincheiras, da inflação e da fome, e o vivido por uma geração que “[...] ainda fora à escola

³⁶ Jelin, 2017, p.8.

³⁷ Finchelstein, 2017, p.27.

num bonde puxado por cavalos” e, no início do século XX, “[...] viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo”. O desenvolvimento da técnica, desta feita, fez possível um novo tipo de miséria, em que a riqueza de ideias se difundiu “sobre as pessoas”. A esse processo, em que o patrimônio cultural perde seu valor dado que a “experiência não mais o vincula a nós [...]”, Benjamin (ibid.) afirmou como “pobreza de experiência”. O acesso de caminhos de transmissão não conduziu a um avanço da transmissão da experiência entre pessoas, mas, pelo contrário, a destruição efetiva, porém, não efetuada, inacabada, da experiência³⁸. As ações estão em baixa, ou seja, “estão lá, até para mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência³⁹”.

Georges Didi-Huberman (2011, p.25) remete esta questão ao diretor italiano Pier Paolo Pasolini e sua tese do desaparecimento dos vagalumes. Em fevereiro de 1975, Pasolini publicava um artigo, ou melhor, um “lamento fúnebre⁴⁰”, sobre a situação política italiana, momento em que “os vagalumes desapareceram, esses sinais humanos de inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo triunfante⁴¹”. A partir desta carta de Pasolini, Didi-Huberman (2011) afirma que “os vagalumes desapareceram, isto quer dizer: a *cultura*, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática [...] de resistência tornou-se ela própria um instrumento de *barbárie* totalitária⁴²” e que este desaparecimento, de acordo com Pasolini, se deu, sobretudo, por meio “[...] da ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (Didi-Huberman, 2011, p.30). A filósofa Marie-José Mondzain (2016, p.7-8), em diálogo com Didi-Huberman (2011), afirma que a “aceleração intempestiva dos ritmos de informação e entretenimento”, ao invés de gerar uma temporalidade que não cessaria de nos transformar e de transformar o mundo, produz “[...] instabilidade contínua dos fluxos que gera uma apneia do olhar e do pensamento, uma paralisia, uma atonia dos gestos, uma passividade sonolenta dos corpos [...]”, que a autora relaciona com Alice, personagem de Lewis Carroll, correndo a toda velocidade sobre um tabuleiro de xadrez que corre sob seus pés: “‘Aqui tudo acontece tão rápido’, explica a rainha, ‘que você precisa correr o mais rápido que puder para permanecer no lugar’. Então Alice corre até perder o fôlego”.

³⁸ Didi-Huberman, 2011, p.119-121.

³⁹ Didi-Huberman, 2011, p.121.

⁴⁰ Didi-Huberman, 2011, p.25.

⁴¹ Didi-Huberman, 2011, p.25-26.

⁴² Didi-Huberman, 2011, p.41.

Diria Benjamin (2000, p.174): “Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe”. Ainda assim, como defende Didi-Huberman (2011, p.126), “O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado”. De ver, *apesar de tudo*, a sobrevivência dos vagalumes:

Ora, a própria experiência da guerra nos ensina – no que ela terá encontrado as condições, por mais frágeis que sejam, de sua narração e de sua transmissão – que o pessimismo foi, às vezes, “organizado” até produzir, em seu próprio exercício, o lampejo e a esperança intermitentes dos vagalumes. Lampejo para fazer livremente *aparecerem palavras* quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída

Há assim uma nova dimensão da transmissão do testemunho a ser analisada. A partir da obra de Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva (2014, p.103) afirma que o testemunho, enquanto exercício de narrar e elaborar traumas⁴³, é “uma tentativa de escovar a história a contrapelo”, isto é, de abrir espaço para “aquilo que normalmente permanece esquecido, recalcado e legado a um segundo (ou último) plano”. De antemão, cabe destacar que o próprio testemunho se relaciona com o seu local de produção:

O testemunho pessoal das vítimas de prisão e exílio, dos sobreviventes de campos clandestinos, dos familiares e testemunhas, é fundamental para saber o que ocorreu. Diante de comissões de investigação que registram e denunciam ou em juízos que requerem o testemunho em sedes judiciais, com declarações necessárias para políticas de reparação econômica, registros em arquivos de história oral ou expressões públicas em entrevistas, filmes documentais ou outros suportes, a voz em primeira pessoa tem ganhado um lugar muito especial nas expressões públicas das memórias do terror (JELIN, 2017, p.206)

Como relacionar este “algo inabordável do passado”, aquilo que continua “[...] espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar⁴⁴” com a ideia de que o “passado está na moda” na Argentina, como afirma por Beatriz Sarlo (2017)? Uma primeira abordagem é a partir da noção de que a memória traumática é sempre própria do presente de que se narra⁴⁵ e a centralidade dos testemunhos e da memória na Argentina após a última ditadura, como afirma Sarlo (2007, p.15), responde “[...] à insegurança perturbadora causada pelo passado na ausência de um princípio explicativo forte e com capacidade inclusiva”. Desta feita, os testemunhos, como atos de memória, foram “uma peça central da transição democrática⁴⁶”, indo além de sua função como dispositivo de memória para se tornar um instrumento jurídico na condenação do

⁴³ O trauma, como define Seligmann-Silva (2008, p.69) a partir da psicanálise freudiana, é caracterizado por ser um passado que não passa.

⁴⁴ Sarlo,, 2007, p.9.

⁴⁵ Sarlo, 2007, p.49; nas palavras de Seligman-Silva (2008, p.69), “na cena testemunhal, o tempo passado é sempre tempo presente”

⁴⁶ Sarlo, 2007, p.20.

terrorismo de Estado. O historiador alemão Jörn Rusen (2011, p.259-260) essa busca incessante por novas interpretações do passado com nosso desejo de completude:

O que aconteceu está naturalmente acontecido, mas ainda não nos damos por satisfeitos. Incessantemente, pomos-nos a rememorar o passado, a interpretá-lo e reinterpretá-lo. Constantemente, apropriamo-nos do passado ou repudiamos-lo; aproximamo-nos dele ou colocamo-lo à distância; divinizamos-lo e demonizamos-lo; solidificamo-lo e fluidificamo-lo. Ainda que o esqueçamos, o passado permanece sempre um fator de inquietação. Com frequência, presentifica-se até mesmo contra a nossa vontade (por exemplo, quando recalamos algo, cujos efeitos ainda não cessaram). O passado pode ainda permanecer como um fardo sobre os nossos ombros, um fardo do qual gostaríamos de nos livrar. Mas é impossível fazê-lo, porque o passado é um pedaço de nós próprios.

Há, no entanto, uma dimensão ainda mais interessante desta discussão. É o que defende José Luiz Aida Prado⁴⁷ ao afirmar que “não podemos recuperar o passado histórico como tal. Sempre narramos a história do ponto de vista do presente”, e, de tal maneira, como afirma, “nossas narrações históricas funcionam de modo fantasmático”. Assim sendo, estas narrativas:

[...] apoiam a estrutura ideológica corrente ao oferecer uma justificação histórica para sua estrutura particularmente verdadeira em relação a um evento traumático como o Holocausto ou a Ditadura⁴⁸.

Os testemunhos, na retomada democrática, foram assim, também, uma maneira de expiação daquele passado traumático. A acolhida daquelas denúncias pelo Estado rompia com a negação ou a indiferença desta quanto ao terrorismo de Estado⁴⁹ - processo similar ao que ocorreu no âmbito familiar das vítimas⁵⁰. Todavia estes iam de encontro com a tentativa de construção, a partir de políticas do Estado, de uma reconciliação por meio do esquecimento. Seligmann-Silva (2014, p.113) destaca a importância das vítimas narrarem os ocorridos como uma forma de elaboração do trauma, e desta feita, as políticas sobre as memórias traumáticas deveriam se orientar aos seus reparos e não ao seu esquecimento. Como afirma, “narrar o trauma [...] tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer⁵¹”, o que só seria possível mediante um processo feito por meio de um compromisso entre a memória individual e os trabalhos construídos socialmente sobre estas memórias. A pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (2016, p.33), por sua vez, escreve:

A pretensão dos militares, virar a página já escrita da história, pode ser acatada em certas instâncias. Mas não em outras: as palavras são, de fato, testemunhas

⁴⁷ Dunker; Rodrigues, 2015b, p.72

⁴⁸ McGowan, 2009 *apud*. Dunker; Rodrigues (orgs.), 2015b, p.73.

⁴⁹ Crenzel, 2014, p.230.

⁵⁰ Crenzel (2014, p.230-231) afirma que os testemunhos foram, em sua maioria, recachados pelos familiares e por organizações de Direitos Humanos nos primeiros anos da ditadura.

⁵¹ Seligman-Silva, 2008, p.66.

informantes. Já se provou, na Argentina, que sua circulação pode ser interrompida, mas também que, tenazes, elas voltam a se fazer ouvir. Fedem, mas não apodrecem, não se desintegram. As palavras, contra toda crença do senso comum, são mais pertinazes do que os corpos. Estes podem desaparecer, ser jogados ao mar [...], mas os textos que lembram essa desapareição, os poemas nos quais há dedos que ‘parecem corvos... agitando-se sobre a água’, voltam, aberta a caixa de Pandora, para dizer exatamente o que dizem.

Aqui reside um traço fundamental da história enquanto disciplina⁵². O historiador alemão Jörn Rusen (2011, p.259) assim a traduz: “O passado é bastante singular: já passou e, no entanto, ainda está presente”. Uma leitura atenta desta definição abre um leque de novas questões. Rusen (2011), por mais que não o cite diretamente, busca em “Notas sobre um caso de neurose obsessiva” (1909), de Sigmund Freud, a aproximação do que chama do que definirá por “sentido⁵³”. Em nota de rodapé, Freud afirma que o processo reelaboração das “lembranças infantis” do analisando, Tenente H, se faz por um processo “[...] inteiramente análogo à formação de lendas de um povo acerca de sua história primitiva” (FREUD, 2013 [1909], p.79), assim:

Pode-se claramente perceber que o indivíduo em crescimento procura, nessas fantasias relativas à sua primeira infância, apagar a lembrança de sua atividade autoerótica, na medida em que eleva seus traços mnemônicos ao nível do amor objetual, como um historiador que busca enxergar o passado à luz do presente.

Nosek (2017, p.35), afirma que em Freud “o que chamamos de recordação não é propriamente uma reconstituição do passado, mas imagens de um nome momento de história atualizada. [...] Recordar é reescrever o passado segundo as necessidades do presente”. Régine Robin (2017, p.235), por sua vez, afirma que “quando Freud percebe que a narrativa de seus pacientes é recorrente, que ela sempre inclui episódios que evocam o incesto, ele entende que aquelas são ‘verdades psíquicas’, são representações, cenários imaginário fundamentais, fantasias”. O historiador Hugo Vezzetti (2001, p.195) ressalta que a memória recorre, primordialmente, a narrativa simplificadora e estilizadas como forma de unificar e dar uma linha argumental ao que é narrado, o que é reforçado por Rusen (2011) quando afirma que a memória, enquanto forma de produção de sentido sobre o passado, tende “[...] ou a enquadrar os fatos lembrados numa moldura dourada,

⁵² Como destaca Michel de Certeau (1982, p.14), e será retomado ao longo deste trabalho, esta inteligibilidade “[...] se instaura numa relação com o *outro*; se desloca (ou “progride”) modificando aqui que faz seu “outro” – o selvagem, o passado, o povo, o louco, a criança, o terceiro mundo”, sendo que esta separação do outro, no qual se inclui o passado, é fundante da história moderna ocidental (ibid., p.11), separação esta pelo meio da qual o discurso historiográfico: “[...] explicita uma *identidade social*, não como “dada” ou estável, mas enquanto *se diferencia* de uma época anterior ou de uma outra sociedade. Ele supõe a ruptura que transforma uma tradição em um objeto passado, da mesma forma que a história do “Antigo Regime” supõe a Revolução” (ibid., p.53).

⁵³ Rusen (2011, p.281), assim como Certeau (1982), relaciona a produção de sentido às dinâmicas culturais na qual esta se insere. Desta feita, apresenta uma relação dialética em que os projetos futuros, nossos modos de agir e sofrer, são construir e constroem nossa relação com o passado, em outras palavras, nossa “invenção” de sentido do passado.

ou a eliminar deles traços desagradáveis, ou, ainda, a retirar-lhes o peso da experiência do absurdo temporal⁵⁴”

Rusen (2011) se vale dessa discussão ao se referir ao conceito de *Nachträglich* em Freud, e sustenta que “[...] da nossa perspectiva, os seres humanos do passado é que são os posteriores⁵⁵” dado que através de nossa relação com o passado “[...] conciliamos a nossa teleologia da ação com a teleologia que caracterizou o agir dos nossos antepassados”. Assim, se podemos, como afirma o historiador francês Antoine Prost (2008, p.46), “reescrever a mesma *Jeanne d’Arc*, de quinze em quinze anos”, devemos lê-la a partir da definição de Certeau (2016, p.181) de que a história é uma “heterologia”, ou seja, é uma produção sobre o passado que se estabelece a partir de uma “[...] relação com um *outro* enquanto ele está *ausente*, embora um ausente particular, aquele que ‘já era’, como diz a linguagem popular”, e que esse outro nunca é o mesmo.

Em confluência com Certeau, o historiador Clovis Pereira dos Santos (2009, p.115-116), a partir de uma concepção lacaniana, defende que a historiografia acessa o passado por meio de “[...] um conjunto de rastros, pistas e índices”, assim como a verdade, nunca é toda, ou seja, sempre falta ao historiador. Só a ideologia, do registro do Imaginário, afirma a história como toda. No processo de simbolização, de escrita, há sempre um resto, algo não simbolizável, algo que Real. Então, para além da “[...] fantasia onipotente que habita os grandes homens deste mundo”, como destaca a historiadora Régine Robin, (2015, p.215), há um excesso. A historiadora, afirma que para além de toda tentativa de apagamento da história, os mortos se rebelam, “eles erram como espectros, como fantasmas nas paisagens desertas do presente e não se deixam facilmente esquecer ou convencer” e, quando falamos em nome deles:

[...] quando os fazemos falar desta ou daquela maneira, eles têm sua própria maneira, bem particular de lembrar dos cuidados dos vivos. [...] Eles habitam os vivos, deixam seu traço, sua impressão até no coração da fortaleza do esquecimento. Foi-nos preciso inventar, juntamente os ritmos da memória, os modos de presença do passado em nós, a maneira com a qual os passados habitam o presente, e não mais simplesmente a maneira com a qual o presente faz uso dos passados.

Assim essa História da época moderna – que se afasta da noção de história como *Magistra Vitae*⁵⁶ – é, para usar a expressão de Reinhart Koselleck (2014, p.43), “história

⁵⁴ Rusen, 2011, p.279.

⁵⁵ Rusen, 2011, p.283; por sua vez, o historiador inglês Keith Jenkins (2014, p.46-47) afirma: “[...] o passado como história está à nossa frente, e não atrás de nós”.

⁵⁶ História como “[...] um cadinho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objeto pedagógico” que “[...] ao longo de cerca de 2 mil anos [...]” serviu de escola, ou modelo, na qual “[...] se aprender sábio e prudente sem incorrer em grandes erros” (KOSELLECK, 2014, p.42). Visão modelar esta que, posteriormente, iria se afirmar pela máxima “tudo pode ser comprovado a partir da história” (ibid., p.43). Como afirma Koselleck (2014,

em movimento”. O que nos interessa destacar aqui é a plasticidade da história, como afirmado por Keith Jenkins:

O fato de que “o passado” pode ser lido segundo as preferências de cada um e, obviamente, não define as apropriações intermináveis que dele são feitas (um passado, muitas histórias) deve ser celebrado e posto em prática. Ter um passado, mas inúmeros olhares e inflexões é um valor positivo; [...] Isso porque está patentemente óbvio que são os historiadores que criam a história e que “o passado” de onde eles esculpem sentido é totalmente promíscuo. O passado sempre foi e sempre irá com qualquer um, sem sombra de ciúme nem pitada de fidelidade permanente a uma determinada pessoa: hagiógrafos, antiquários, profissionais, marxistas, annalistas, estruturalistas, fascistas, feministas, neorrankeanos pragmáticos – qualquer um pode tê-lo⁵⁷.

Assim, devemos ressaltar que a *operação historiográfica*, para usarmos a definição de Certeau (2016), “[...] transforma a diferença em seu objeto⁵⁸”, ou seja, é uma forma, dentre toda uma economia de produção que organiza nossos bens e nossas representações, pela qual a sociedade, opera o corte em relação ao seu outro, o morto, o passado do qual busca se distinguir⁵⁹. A produção do historiador, desta feita, faz-se por meio de uma construção que se dá a partir dos vestígios que o corpo do outro – “[...] o *outro* que fala, mas que se é incapaz de fazer falar” – deixa ao longo de sua “caminhada”, seja ele nação, povo ou ambiente. Esta construção do corpo do outro, esse “[...] fantasma da historiografia [...] objeto que ela busca, que ela honra e que ela sepulta⁶⁰, Certeau (2016, p.187) definiu como “metáfora do ausente”:

O lugar em que *Robison Crusoe* fazia começar o fantástico é pertinente: na praia [...] O historiador encontra-se, também, neste lugar, diante do mar de onde vem o homem que deixou vestígios. No entanto, diferentemente de Robinson, ele sabe que o outro não voltará. A narrativa da história deveria, portanto interromper-se aí: o estrangeiro não voltará a surgir do mar; ele já se foi. [...] De fato, por ter visitado as bordas de sua terra e por ter ficado, à semelhança de Robinson, “perturbado” pelos vestígios da ausência marcados nessas margens de uma sociedade, o historiador retorna *alterado*, mas não *silencioso*. A narrativa começa a falar entre contemporâneos. Parece-me que ela pode falar do sentido que se tornou possível pela ausência quando não existe outro lugar além do discurso. Ela diz, então, algo relacionado com qualquer comunicação, mas elabora tal relato sob a forma de lenda – a bom entendedor, meia palavra basta –, em um discurso que organiza uma presença faltante [...]. (CERTEAU, 2016, p.188)

Marc Bloch (2001, p.55) sustenta que o objeto da história está “por trás dos vestígios sensíveis da paisagem, [os artefatos ou as máquinas], por trás dos escritos

p.43), o recurso ao uso da história *Magistra Vitae* “[...] remete a uma possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas em um *continuum* histórico de validade geral” que perderia o seu valor quando a Revolução Francesa, assim como as discussões da Escola Alemã sobre o conceito de História, aceleram a “[...] erosão dos modelos do passado” (ibid., p.52) e arrefecem a noção da história como mestra da vida, sobretudo, à partir do entendimento do caráter singular e genuíno das forças que, por meio do embate, produzem o acontecimento e, por conseguinte, “[...] extingue-se a possibilidade de aplicação imediata dos modelos históricos (ibid., p.53).

⁵⁷ Jenkins, 2014, p.21.

⁵⁸ Certeau, 2016, p.182.

⁵⁹ Certeau, 2016, p.182-183.

⁶⁰ Certeau, 1982, p.XVI.

aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais delgadas daqueles que as criaram”, ou seja, que o que deseja capturar o bom historiador, como um “bicho-papão”, “[...] são os homens [...]” e basta farejar “[...] carne humana, [que] sabe que ali está sua caça”. Como o historiador de Certeau (1982), que na praia sabe que o outro não voltará, a caça do bom historiador de Bloch (2001), este encontro com o outro, sempre será, na melhor das hipóteses, uma aproximação. Como apontam os exemplos de Bloch (2001) e Certeau (1982), o objeto da história é um objeto para sempre perdido. Keith Jenkins (2014), ao afirmar que a história nunca é toda defende que a história “[...] nunca pode ser totalmente presente ou ser totalmente conhecido, e sua prática discursiva sempre fica aquém do ‘ideal’ desejado”, dado que o passado nunca está encerrado e que “[...] deve ser produzido amanhã e no dia seguinte – e quem sabe o que vai acontecer amanhã? O passado, portanto, está aberto à novidade imparável⁶¹”. Esse objeto é para sempre perdido, pois, como afirma a historiadora Clara de Goés (2012, p.30), “[...] há sempre um tempo (que se faz distância) entre o evento, o acontecimento e seu relato, ou sua leitura” - é marca comum entre a história e a psicanálise: “do objeto estar perdido se produz a linguagem e o inconsciente... e a história”. A História total, enquanto falta, é um objetivo, necessário e inalcançável, no trabalho do historiador. Essa relação da História, a partir de uma orientação lacaniana, com a impossibilidade de uma história toda, Clóvis Pereira dos Santos (2009, p.126) afirma ser a relação da História com a angústia:

Com isso uma historiografia pensada a partir da psicanálise de orientação lacaniana, levaria – necessariamente – o historiador a compreender que sua escrita – o simbólico – não acede plenamente ao real, como tampouco prescinde dele (o que é prerrogativa da ficção literária). [...] Essa distância entre o real da história e sua simbolização sempre incompleta evidencia a angústia [...].

Assim como a história, a verdade em Lacan nunca é toda, há sempre uma falta no processo de dizê-la. Desta feita, Santos (2009, p.127) destaca que, a partir desta perspectiva, o historiador, deparando-se com a impotência do simbólico sobre o real⁶², “[...] buscará sempre o texto mais completo acerca de um determinado tema histórico a fim de escapar a essa angústia (da ordem do real) que o assombra e impulsiona”. No *Seminário 1*, proferido por Jacques Lacan (1996 [1958/1958], p.21-22) bem define que a história não é o passado, mas, sim, “[...] é o passado enquanto ele é historicizado – historicizado no presente porque ele foi vivido no passado”, e, por conseguinte, o fato do

⁶¹ Jenkins, 2014, p.47-48.

⁶² Pereira, ANO, p.129; “Nenhum simbólico (linguagem, ainda que científica) pode inscrever o real, senão apenas “enlaçar-se” com ele, pontualmente” (PEREIRA, ANO, p.131)

sujeito “[...] reviver, rememorar [...] os acontecimentos formadores de sua existência, não é em si mesmo algo realmente importante”, importa, sim, “[...] o que disso reconstrói [...] afinal das contas, o de que se trata é menos se lembrar do que reescrever a história”. Entendido desta forma, temos que o passado nunca é encerrado, “[...] deve ser produzido amanhã e no dia seguinte – e quem sabe o que vai acontecer amanhã? O passado, portanto, está aberto à novidade imparável⁶³”.

Como afirma Goés (2012) se a perda do objeto aproxima história e psicanálise, a relação com este objeto perdido as diferencia profundamente⁶⁴. Entrementes, em uma interessante formulação, Peter Burke (2017, p.257), sobre o uso das imagens pelo historiador, afirma que “o enfoque psicanalítico é ao mesmo tempo necessário e impossível”. Se é impossível um enfoque psicanalítico da história, busquemos uma aproximação onde ele se mostra mais necessário. Carlo Ginzburg (1989, p.171) ao propor que o historiador se orientam pelo paradigma indiciário da semiótica sustenta que do passado restam sintomas, indícios, pistas. Do passado, por mais presentes que sejam, restam apenas vestígios e estes, enquanto sintomas do passado que os produziu, é o objeto pelo qual se faz a história (CERTEAU, 1982). Os indícios, as pegadas na areia para o historiador de Certeau (1982), cheiro de carne-humana para o bicho-papão de Bloch (2001), são signos da presença de uma ausência.

Assim, se Santos (2012) sustenta que o historiador deve “[...] compreender que sua escrita – o simbólico – não acede plenamente ao real, como tampouco prescinde dele (o que é a prerrogativa da ficção literária)⁶⁵” é para essa falta do objeto, que só pode fazer presente pela representação através de indícios de que estava lá que aponta. O que buscamos a partir neste é ver o cinema argentino como um sintoma, “[...] aquilo que fala no mecanismo de simbolização”, ou, algo “[...] que anuncia e denuncia um mal-estar cultural”. Há um esse resto, esse algo que sempre retorna e sustenta a escrita da história. Tratando sobre a questão do trauma, da transferência e da elaboração, sobretudo, nas suas relações com a escrita, e transmissão, da História, o historiador Dominick LaCapra (2008, p.202) afirma:

⁶³ Jenkins, 2014, p.47-48.

⁶⁴ “Os modos de lidar com o fato lógico (para a psicanálise) ou o fato histórico (para a História), de que o objeto está perdido, são não apenas divergentes, mas quase opostos. Enquanto a psicanálise faz do objeto perdido uma falha estrutural a partir da qual a linguagem se articula, a história se prepara para recuperá-lo seguindo suas pegadas, recompondo as partes que permitirão construir totalidades cada vez mais completas. [...] Ainda que admita ser uma tarefa impossível tamanha completude, o historiador a mantém no horizonte” (GOÉS, 2012, p.30-31); “[...] a diferença essencial entre as duas perspectivas consiste em que a história quer simplesmente compreender o seu objeto, enquanto a psicanálise acrescenta a essa finalidade um outra – ela o quer transformar” (MEZAN, 2016, p.156)

⁶⁵ Pereira, 2009, p.126.

Pode-se observar que a *Shoah* é uma instância extrema de uma série traumática de acontecimentos que colocam o problema da negação e do recalque, o *acting-out* e a elaboração. De modos diferentes, este problema tem afetado vítimas, perpetradores, espectadores e aqueles nascidos posteriormente e que mantêm diferentes posições subjetivas sobre aqueles imediatamente envolvidos nos acontecimentos do Holocausto. Neste contexto, penso que a *Shoah* tem ocupado [...] a posição do reprimido, e aqueles que trataram de levantar esta repressão têm encontrado incríveis dificuldades e tentações tanto em termos de resistência dos demais como de problemas para expressar as coisas em uma linguagem adequada.

E aqui a Semiótica Psicanalítica, enquanto clínica da cultura, será de grande valia dado que seu instrumental⁶⁶ é “hábil em ajudar a compreender as consequências dos signos da cultura para o sujeito – o ser da cultura”, como afirma Adriano Messias (2016, p.26-27). A partir desta concepção trabalharemos o conceito de cultura conforme definido por Oscar Cesarotto (2008, p.192), ou seja, a cultura, do ponto de vista semiótico, como “[...] conjunto dos processos de produção, circulação e consumo de significações na vida social. [...] Do ponto de vista psicanalítico, constitui o estilo de recalqueamento próprio de cada época histórica”. Assim, podemos afirmar que nosso interesse pela representação do terrorismo de Estado no cinema em um recorte temporal alongado a partir da semiótica psicanalítica se deu pelo entendimento de que ela “[...] é uma área de estudo que serve muito bem às análises que enveredam pelas produções cinematográficas e literárias, aceitando igualmente contribuições de teor histórico, na busca de se entender o reprimido e o sintomático de cada época⁶⁷”. Ou, como afirma, João Angelo Fantini (2008, p.9) sobre a o uso do cinema na discussão sobre as formas de violência na sociedade:

O cinema, como outros produtos culturais, pode nos fornecer pistas quanto às origens desta violência que circula entre os sujeitos produtores e receptores de culturas, a cada dia mais influenciadas mutuamente. A psicanálise, desde a sua origem, volta-se a esses sintomas e pretende também, como outras áreas do saber, dar sua contribuição ao debate

1.4. Cinema

Entendida por Beatriz Sarlo como enquanto instrumento de reconstituição do passado⁶⁸, a narrativa cinematográfica, como afirma Arlindo Machado (2007, p.19), “[...] é sempre vivida pelo espectador como um presente virtual”, ou seja, “[...] não há passado no cinema [...] os eventos aparecem diretamente aos nossos olhos e ouvidos [...]. nós estamos “lá” como testemunha e tudo é imediato”. Este passado presentificado na tela de cinema, como é experienciado pelo espectador, é parte do que Gomes (2015, p.29) afirma

⁶⁶ [...] a *Semiótica Psicanalítica* é a polinização mútua dos mais diversos saberes, cuja idoneidade teórica, exequível o suficiente, permite os signos culturais possam ser recolhidos & avaliados, a céu aberto, isentos dos preconceitos das restrições setoriais” (CESAROTTO, 2019, p.83)

⁶⁷ Messias, p.239.

⁶⁸ Sarlo, 2007, p.99.

como “noção do cinema como *arte da memória* [...]” e essa potência é reafirmada por Jean-Claude Carrierè (2006, p.22) quando destaca que já no desenvolvimento inicial da linguagem cinematográfica “os cineastas perceberam que a memória de imagens pode, às vezes, ser mais forte e duradoura do que a de palavras e frases⁶⁹ [...]”, e sustenta que “estamos, de qualquer modo, lidando com um outro gênero de memória, completamente diferente, que pode ser partilhada por povos diversos, não importa a língua que eles falem” (ibid., p.22) e assevera:

Gostando disso ou não, aceitando-o ou não, nossa visão do passado e talvez até nosso sentido de História nos chegam agora, principalmente, através do cinema. Não há como escapar disso. Imagens cinematográficas se gravam em nós sem que percebamos, como máscaras fixadas sobre os séculos passados. Aos poucos, elas substituem as antigas versões oficiais – panoramas de grandes batalhas, retratos oficiais de monarcas e dignitários, cenas célebres, a longa procissão de gloriosas mentiras que, outrora, ajudaram a formar nossas noções de História. [...] Portanto, uma mentira toma o lugar da outra⁷⁰.

A inversão – só a História conforma nossa visão do passado – também nos pareceria falsa. Georges Didi-Huberman (2017, p.9) coloca assim a questão:

Há poetas, historiadores, filósofos, artistas, que tentam fazer um ato de olhar e de palavra para que o passado possa realmente passar, para que possa, ao mesmo tempo, chegar até nós e nos abandonar. Para que cesse um pouco a cegueira do presente. Inventam formas para resistir a indiferença e a falsa normalidade do tempo que “não faz nada além de passar”. Trabalham para questionar, também, os falsos “acontecimentos” os quais nossa sociedade se vangloria e os que esta se embriaga para esquecer. Seria necessário, então, reconectar a história com nossos desejos.

Não é menos significativo que em meio a diferentes políticas de memória⁷¹, o cinema argentino, que sob o regime militar foi um importante instrumento do discurso unificador proposto pelo regime⁷², passa, através de forte investimento, a responder à tarefa de representar a violência de Estado dos anos do *Proceso*⁷³. Ademais, cabe ressaltar o que Beatriz Sarlo (2016, p.26) como dialética entre memória e esquecimento:

Lemos para esquecer e também lemos para não esquecer. Escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam. Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança. Esquecimento e lembrança, essa oscilação permanente produzida por impulsos

⁶⁹ Alexandre Astruc, ao discorrer sobre o caráter anunciador do cinema, a *camera-stylo*, em 1948, afirma que o cinema “[...] se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance” e, conclui, que o cinema se torna um “[...] meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita” (1948, n.p.)

⁷⁰ Carrierè, 2006, p.60.

⁷¹ Cabe ressaltar o caráter retroativo da memória, tendo em vista que é uma construção social, que no presente, visa um passado (Vezzetti, 2001, p.46).

⁷² Francine Masiello (in Balderstein (et. al.), 2014, p.35) destaca a construção, à partir do Estado, de uma teoria unidimensional da realidade mediante a exclusão de vozes dissidentes do discurso público. Para tal, como afirma, o regime trabalhou com a imposição da dicotomia entre “otros” e “nosotros”, que o permitiam afirmar valores morais e, ao mesmo tempo, silenciar a oposição; sobre as produções de curta-metragens de propaganda ver Varela (2018).

⁷³ Vezzetti (2001, p.32) aponta o cinema, entre outros aparatos, como marco material da memória coletiva na Argentina.

contrários: escrever para que se fique sabendo / apagar marcas, sinais, rastros, disfarçar o presente, a pessoa, os sentimentos.

Assim como o testemunho, o cinema vai enfrentar as dificuldades de representar períodos traumáticos – assim como as imposições do silêncio e esquecimento -, em ambos os casos, relaciona-se com as apropriações diversas que as primeiras e as gerações subsequentes fazem do trauma e de sua relação com a construção de um passado de um grupo ou de uma nação. É como afirma Sylvie Rollet (2019) ao afirmar a poder do cinema em “enfrentar a potência negativa de um acontecimento que desafia a cadeia lógica e desfaz as categorias espaço-temporais de narração e representação impõe ao cinema”. Como afirma a autora, determinadas produções cinematográficas têm o “[...] poder que o cinema tem de ultrapassar os chamados limites do visível, dado que a escrita fílmica mobiliza sua capacidade de tornar o inimaginável imaginável apesar de tudo⁷⁴”.

Como afirma Godard (1984, p.84) “[...] as pessoas delegam ao cinema ou à televisão a imaginação ou a falta de imaginação de sua vida” e isto abre uma série de implicações. A primeira delas é um filme é uma representação visual e, como toda representação visual, surge da mente daqueles que o produziram⁷⁵. O filme é um produto cultural, que se adequa a questões ideológicas e de mercado, além disso, devemos ter em conta que “[...] os filmes [...] dialogam entre si o tempo todo por meio de uma rede subterrânea de signos⁷⁶”. Edgar Morin (2014, p.257) finaliza Cinema ou o homem imaginário com afirmação de que pela primeira vez “[...] através da máquina e à sua semelhança, nossos sonhos são projetados e objetivados. São fabricados industrialmente e compartilhados coletivamente. [...] Eles retornam em nossa vida prática para modelá-la, ensinar-nos a viver ou a não viver”. Lucia Santaella (in. DUNKER, 2017d, p.112) bem define que “filme e sonho liberam o olhar para estranhos ângulos de visão. Enquanto no sonho chegamos ao limite de contemplar a nos mesmos, o filme nos conduz por errâncias de pontos de vistas libertos dos constrangimentos impostos pela realidade”.

Aqui reside uma aproximação que nos é cara. Como aponta Mario Alves Coutinho (BAZIN, 2017), André Bazin entende a realidade, no cinema, como uma construção. É central, nesta discussão, as ideias de Bazin sobre a quase impossibilidade de representação e do cinema como falta⁷⁷, as quais Coutinho trata em paralelo às concepções lacanianas de Real, sobretudo de Real como impossível em Slavoj Zizek. Já

⁷⁴ Rollet, 2019, p.17.

⁷⁵ Santaella, 1997, p.15.

⁷⁶ Messias, 2016, 219.

⁷⁷ Coutinho (in. Bazin, 2017), p.35.

Jean-Claude Carrière (2006, p.113) nos fala de um “[...] prazer quase carnal de reconstruir o passado”. Assim também temos a afirmação do cinema como a arte de tornar visível o invisível⁷⁸, que para Carrière (2006, p.51), traz consigo o poderoso atrativo de tornar verdadeiro tudo o que vemos em tela. Carrière (2006, p.193) vai mais longe ao afirmar que o cinema pode nos levar a “[...] uma realidade superior, mais forte, mais penetrante, e decisivamente mais real do que a própria realidade”. Uma noção similar aparece quando Zizek aplica a noção de sutura ao cinema⁷⁹. Como aponta Neves (2005, p.32-33), Zizek afirma que na sutura entre o visível e o invisível, a fantasia ganha valor de verdade à medida que apaga os traços de sua produção e, por conseguinte, faz com que a “[...] realidade apareça naturalizada, como um todo contínuo”.

Antes de avançarmos cabe uma pequena apresentação do narrador no filme, essa instância não é necessariamente inseparável aos protagonistas das histórias ou a voz que “narra” um filme. Outrossim, como defende Jean-Claude Carrierè (2006, p.56), ela está presente na relação entre o ponto vista e a “verdade”:

A ‘verdade’ de uma foto, ou de um cinejornal, ou de qualquer tipo de relato, é, obviamente, bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmera vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver.

De acordo com Machado (2007), “[...] a busca desse “alguém” que dá a ver (e ouvir) o filme confunde-se, em vários aspectos, com a indagação psicanalítica em torno do sujeito do inconsciente”. João Angelo Fantini (in. SANTAELLA & HISGAIL, 2013) a construção da linguagem cinematográfica “[...] implicou uma construção subjetiva do espectador, pois remetem este a elementos constitutivos dos processos de identificação”, linguagem esta tributária dos códigos que o cinema herda dos códigos das artes plásticas. Na estrutura do filme, este “contador da história” só aparece enquanto lacuna, espaço a ser ocupado pelo espectador:

Dito de outro modo, quando um personagem ou um narrador em off descreve uma cena, não é ele o sujeito da enunciação. Este lugar ou instância que organiza a narrativa (falas, ruídos, músicas, imagens), é que *presentifica* a história, isto é, mesmo que estejamos assistindo cenas de um evento passado, esta história é ‘vivida’ como um presente virtual que faz *efeito da realidade* (Baudry, 1975). Este lugar, quanto mais vago estiver, isto é, quanto menos evidente for a instância que ‘organiza’ o filme, maior espaço oferecerá a imersão do espectador.

⁷⁸ Carrière, 2006, p.32.

⁷⁹ Zizek (2018, p.99) o afirma como forma com que o “o campo do visível, das representações, envolve a referência a um Vazio central e estrutural, e à impossibilidade ligada a este”.

Assim, por meio desse narrador, o cinema [...] promove o jogo do olhar e ser olhado, presentificando este primeiro momento identificatório, entre outras coisas, na possibilidade de o espectador se fazer identificado aos personagens que se relacionam na trama, ou ainda mais importante, ao próprio olhar que enuncia a cena⁸⁰”. Como afirma Fantini (in. SANTAELLA & HISGAIL, 2013), “[...] o cinema evoca [...] a escofilia [...] pulsão identificada por Freud, e que como todas as outras, obedece, no entanto, ao princípio da reversibilidade”. Como aponta o pesquisador, “esse aspecto será fundamental no discurso narrativo do cinema, pois o *voyeur* também se *exibe*, isto é, em algum momento aquilo que é olhado com tanta avidez, também ‘olha’ o sujeito”. Sobre a posição de voyeur do espectador no cinema, Zizek (1994, p.129) afirma:

O que aqui a sua atenção no quadro é a mancha que quebra a coerência, e ele está presente nesse quadro como a mancha: ‘se sou algo no quadro, sempre o sou na forma de tela, que antes chamei de mancha’, disse Lacan. Se o quadro fosse coerente, se não tivesse nenhuma mancha, o voyeur provavelmente não chamaria sua atenção. Mais do que pelo quadro, mais que pelo conteúdo, o voyeur é fascinado por sua própria presença, por seu olhar naquilo.

Como aponta Todd McGowan (2007, p.4) é central no trabalho de Zizek com o cinema a maneira como ela não ignora “[...] o modo pelo qual os filmes organizam e provam o prazer no espectador”. Assim, o prazer, segundo McGowan (ibid., p.4) é fundamental para entender o cinema pela teoria de Zizek, dado que, “os espectadores vão ao cinema [...] por gostam de o fazer e quando deixarem de gostar (ou quando outro meio prometer um prazer maior) o cinema, com efeito, morre”. Assim, se Zizek foca em uma cena para analisar ele o faz porque “[...] essa cena encapsula a forma com que o filme organiza o prazer do espectador⁸¹”. Como se dá essa relação este prazer no cinema? Partamos do olhar. Ver não é olhar. Ou, dito de outro modo, “[...] ver é função do olho e olhar é objeto da pulsão escópica⁸²”. Lacan então afirma o olhar como objeto *a*, que na definição de Elisabeth Roudinesco (1998, p.550) é objeto “causa do desejo que se furta ao sujeito” e que só aparece de forma fragmentada, a partir de “[...] quatro objetos parciais desligados do corpo: o seio, objeto de sucção, as fezes [...], objeto da excreção, e a voz e o olhar, objetos do próprio desejo”. Quinet (2002, p.50) assim o define:

O objeto *a*, portanto, não faz parte do campo da realidade, ou seja, suas modalidades de objeto oral, objeto anal, olhar e voz não são percebidas: não são vistas, ouvidas, sentidas, tocadas, nem provadas. O objeto oral não pode ser comido nem degustado; o objeto anal não tem cheiro próprio; o olhar é invisível; e a voz, silenciosa. No entanto, o objeto *a* retorna ao campo do Outro por meios e formas que a lógica da psicanálise nos permite apreender. O objeto *a* causa o desejo, causa a angústia. Ele se encontra como mais-de-gozar no

⁸⁰ Fantini in. Santaella & Hisgail (org.), 2013, p.x.

⁸¹ McGowan, 2007, p.6.

⁸² Guimarães, 2015, p.117.

sonho, no sintoma e no lapso; o olhar é o objeto em causa na vergonha, na inveja, e no ciúme. O olhar se encontra no prazer escópico da pintura, da paisagem, da fotografia, do cinema e evidentemente dos belos corpos. A voz está na origem da satisfação da música, dos cantos, da ópera e dos recitais. [...] É de forma velada que o objeto *a* desempenha seu papel no campo da realidade. O olhar não se encontra no campo da visão, mesmo que tenha aí seu lugar de causa. Do espetáculo do mundo vem um olhar que me olha e que eu não vejo, embora me sinta afetado por ele. O olhar é o invisível da visão.

Então se ver não olhar, e não se olha enquanto se vê, onde está o olhar no filme? Hal Foster (2017) reconta a anedota de Jacques Lacan, que introduz o conceito de olhar como objeto *a*, da seguinte forma:

Lacan mortifica esse sujeito na famosa anedota da lata de sardinha que, boiando nos mar e cintilando ao sol, parece olhar para o jovem Lacan no barco de pesca “no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha”. Assim, visto vendo, figurado figurando, o sujeito lacaniano está fixado numa dupla posição, e isso leva Lacan a superpor ao cone de visão habitual que emana do sujeito outro cone que emana do objeto, no ponto luminoso, que ele chama de olhar.

Portanto, não é Lacan que olha para a lata, mas Lacan é quem olhado. Dito de outro modo, “O olhar [gaze] não é olhar [look] do sujeito para o objeto, mas o ponto em que o objeto olha [looks] de volta⁸³”. Poderíamos inicialmente dizer que o olhar, mas no objeto, ou melhor dizendo: “O olhar como objeto *a* em lugar do Outro, que é ponto da falta, da angústia e do estranhamento⁸⁴”. Assim, o olhar seria um ponto cego, uma mancha no campo visual, o ponto onde o desejo deforma a visão. Lacan dá um bom exemplo do a partir do quadro *Os embaixadores de Holbein*. Nele uma figura deformada só é vista pelo distanciamento do espectador da imagem. A partir desse quadro, Lacan, de acordo com Magalhães (in CESAROTTO (org.), 2015, p.120): “considera o olhar do ponto de vista anamórfico como o olhar do campo escópico e o objeto da deformação anamórfica, onde ele vê a caveira, como o objeto *a*, o objeto que cai [...] o que na captura do ver ali se esvai, refletindo nosso próprio nada”. Sobre o olhar no cinema, Samira Chalub (2009, p.7-8) afirma:

O olhar antecipa algo que não está dado concretamente na imagem, mas que desta imagem pode fazer-se “perceber” como da ordem do ausente. Trata-se do invisível não como um oposto do visível, mas a produção de um vazio, de um incompleto, de um resto que não foi capturado no espelho. O olhar está aquém e além da “representação”, uma vez que representar é “substituir”. [...] A condição de signo é justamente a de representar via substituição. O olhar, quando captura um ponto de ausência, não faz desse ponto uma imagem, mas uma mostra da ausência. [...] Cada produção simbólica – cada filme, pois trata-se disto aqui – arquiteta um estilo de mostra da ausência, constrói um olhar sobre o Real que não é simbolizável enquanto signo – ou seja, enquanto pura equivalência, melhor dizendo, enquanto presentificação da ausência. O estilo procura uma forma de mostrar o “umbigo do sonho”, um semblante do

⁸³ McGowan, 2003, p.29.

⁸⁴ Magalhães, in Cesarotto, 2017, p.119.

resto, um Real contornável no seu vazio. No intervalo da *gestalt* da imagem, nos deslocamentos das sequências, aí se encontram o aquém e o além da representação.

Zizek (1994, p.35) recorrendo a pornografia como exemplo afirma que é “precisamente no cinema pornográfico onde a ‘substância de gozo’ percebida pela visão está radicalmente perdida”. Como Zizek (ibid., p.35) destaca, a partir do Seminário XI de Lacan, “[...] a visão – o olho que vê objeto – está do lado do sujeito, enquanto o olhar está do lado do objeto”. “Quando olho um objeto, o objeto está sempre me olhando de volta” e é no ponto em que não pode ver o objeto que segundo Lacan (apud. Zizek, 1994, p.36) “[...] as coisas olham de volta”. Zizek então afirma (1994, p.36-37) que a pornografia, que “revela tudo”⁸⁵ ao espectador é então:

A variação do paradoxo de Aquiles e da tartaruga que, segundo Lacan, define a relação do sujeito com o objeto de desejo: naturalmente, Aquiles pode ultrapassar a tartaruga, mas não pode alcançá-la, unir-se a ela: o sujeito é sempre demasiado lento ou demasiado rápido, nunca pode alcançar o seu desejo. O desejo inalcançável/proibido de um filme de amor “normal” se aproxima, mas nunca é alcançado (o ato sexual) só existe se ocultado, indicado, “simulado”. Se o “mostramos”, seu encanto desaparece, teríamos ido longe demais, e no lugar da Coisa sublime, não podemos desfazermos de uma vulgar e quente fornicação. [...] A consequência é que a harmonia e a congruência do relato fílmico (o desenvolvimento da história) e a exibição imediata do ato sexual é estruturalmente impossível.

E acrescenta (ibid., p.49):

Precisamente porque na pornografia a imagem não nos devolve o olhar – quer dizer, por é ‘uniforme, sem nenhuma ‘mancha’ misteriosa que vai ‘olhar de volta’ para que assuma uma forma distinta –, a proibição fundamental que determina a direção do olhar dos personagens no filme fica suspensa: num filme pornográfico, o ator – como regra, a mulher – no momento de prazer intenso olha diretamente para câmera, encarando a nós, os espectadores.

Antes de avançarmos, vejamos o que Hal Foster (2017) define por retorno do Real. O trauma, enquanto “[...] a emergência do *impossível, repentina, urgente, irredutível*, extrapolando qualquer anteparo ou defesa” é definido por Hal Foster, a partir de uma leitura lacaniana, como um encontro faltoso com o Real, sendo este, portanto, irrepresentável. Ainda assim, na condição de faltoso, pode ser repetido, ou, como afirma, “*tem de ser repetido*” dado que “a repetição, antes, serve para *proteger do real* [...]. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição”. A partir de uma leitura do “superrealismo” da *pop art* de Andy Warhol⁸⁶,

⁸⁵ Todd McGowan (2007, p.28) afirma: [...] essa representação direta do pequeno objeto *a* falha porque não há nenhum objeto real que alguém possa definir e exhibir. Na verdade, o tédio frequentemente observado do filme pornô decorre de sua ofuscação do pequeno objeto *a* no esforço de expô-lo. A pornografia falha porque o olhar, o pequeno objeto *a* no campo do visível, é irredutível ao próprio campo do visível. Os filmes que realmente nos permitem reconhecer o olhar o fazem ao torná-lo visível como uma distorção neste campo.

⁸⁶ As obras que Foster (2017) analisa são da série de fotografia *Death in America*, em que cada obra reproduz diversas vezes a mesma fotografia, lado a lado, de cenas de violência – como um desastre de ambulância ou de carro com mortos.

Foster (2017) propõe uma aproximação do “ponto traumático”, *Tiquê*, em Lacan e o *Punctum*⁸⁷ bartheano:

“[...] repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger do real*, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. Em alusão à ideia da causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de *tiquê*; em *A câmara clara* (1980), Barthes o denomina de *punctum*. [...] Essa confusão a respeito da localização da ruptura, *tiquê* ou *punctum*, é uma confusão entre o sujeito e o mundo, o dentro e o fora. É um aspecto do trauma; na realidade talvez essa confusão seja o traumático. [...] o *punctum* em Warhol aparece não nos detalhes, mas no pipocar repetitivo da imagem.

Assim, o retorno do Real⁸⁸ em Foster (2017) se dá a partir de ruptura do anteparo, sendo que, através deste buraco que o *Punctum* faz na imagem, “temos a impressão de quase tocar o real [...]”. O anteparo assim serve como mediador da nossa relação com o Real – é o “[...] lugar em que se faz e se visualiza o quadro, onde podemos manipular e mediar o olhar, seria impossível – e sem ele o espectador “[...] seria cegado pelo olhar ou tocado pelo real”. Ou seja, “[...] mesmo que o olhar possa aprisionar o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar. [...] Essa é a função do anteparo: negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas” (FOSTER, 2017).

Pensemos na cena final de *O bebê de Rosemary* (dir. Roman Polansky, 1969). Após meses de gravidez vivendo entre um sonho, ou melhor dizendo, um pesadelo, e sua realidade subjetiva Rosemary tem a confirmação que não sonhava: o bebê, filho do Satanás, é real. Também é Real, no sentido lacaniano. Esse conjunto de fragmentos informe – tem os olhos do pai, olhe os pézinhos, olhe as mãozinhas – irrepresentável, que irrompe na realidade, é o encontro com a *Das ding*, a *Coisa freudiana*⁸⁹. No filme, o bebê

⁸⁷ De acordo com Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2012, p.123), Barthes definiu *studium* como “o interesse que uma fotografia é capaz de despertar, uma espécie de investimento geral, pelo apelo ao receptor” e utilizou *punctum* ou “[...] *punctimi* para transmitir a ideia de “picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”, pois o *punctum* numa fotografia é aquele acaso que nele fere, mortifica, apunhala, pormenor que salta da cena, como uma seta ferida, marca feita por um instrumento aguçado”. Tania Rivera (2008, p.48) definiu *punctum* como “[...] ponto fugidio, de localização lábil, que nos obriga a fechar os olhos, diante da imagem, pois ele é pontiagudo, capaz de atingir, furar (os olhos) [...]”. Ademais, como afirmam Santaella e Nöth (2012, p.123), Barthes, “numa outra passagem [...] indicou, como princípio da fotografia, o choque, que é bem diferente do *punctum*, pois “consiste menos em traumatizar do que em revelar o que estava tão bem escondido, que o próprio autor desconhecia ou de que não estava consciente”.

⁸⁸ Alvarenga & Lima (2010, p.271) afirmam que a leitura de Foster (2017) se faz em uma conotação dupla: “Por um lado, trata-se de um retorno ao realismo, num sentido lato, [...] Por outro, trata-se do ‘retorno do real’ na fruição de obras específicas: imagens ou situações que “escondem e fazem retornar” (como trauma) ou que escancaram o real no sentido, fazendo-o irromper do objeto”

⁸⁹ Messias, 2019, p.29. Messias (ibid., p.29) aponta para a relação da Coisa com o êtimo – “alteridade ensimesmada”, ou, a partir da definição de Jacques-Alain Miller (ibid., p.30): “[...] aquilo que teríamos de mais íntimo – espécie de elemento estranho que em nós se manifesta, se desdobra, diz de nós, e ao mesmo tempo, é outra coisa”.

é um buraco, uma lacuna, que o espectador, por meio da imaginação, circunda esse vazio. *A fita branca* (dir. Michel Haneke, 2009) se utiliza do mesmo expediente de Polansky ao suprimir, deixando a câmera fora do quarto, a imagem traumática, no caso da violência do pai ao castigar, com golpes de vara, o filho. Poderíamos citar, também, um recurso inverso ao dos filmes citados, da supressão da imagem, apontando para a supressão do som em *Repulsa ao sexo* (dir. Roman Polansky). Como destacam Nilson Assunção Alvarenga e Marília Xavier de Lima (2010, p.271-272), nestas cenas o espectador é “poupado” de ver, ou ouvir, o “evento chocante”, “mas é justamente por estar ali, escondido atrás da porta, que ele retorna [...] onde? Na imaginação do espectador”:

No fim de *O bebê de Rosemary* [...] diversos espectadores ‘viram’ a criança monstruosa, o filho do demônio no berço. Alguns, me recordo, até mesmo o descreveram em detalhe. E, no entanto, a imagem não ocorre, nem mesmo de forma passageira, em lugar algum do filme. Polanski nunca a filmou. Os personagens se debruçam sobre o berço, olham para o bebê, falam sobre ele. Nossa percepção mais profunda, se estamos entre os que viram o jovem monstro, neste caso vai além do próprio filme: ela se abre, se vira pelo avesso e finalmente vê o invisível. (CARRIÈRE, 2006, p.84-85)

A partir de uma discussão sobre o retorno do Real, Alvarenga & Lima (2010, p.271) afirmam que em ficções realistas, como é o caso de *A fita branca* (2009), deve-se entender que o anteparo não gera uma “‘proteção’ para uma ‘irrupção’ do real, mas [...] ‘proteção’ para ‘irrupção’ de uma vivência do real”, como se, nesses filmes, o ato de não mostrar ou de mostrar de longe, com frieza – “o ‘real’ se escondeu não foi ‘analisado’ pela câmera” –, produzisse “[...] o afeto traumático de modo direto, irrompendo o ‘anteparo’” ao “[...] mostrar menos do que demonstrar o horror da visão, o que faz com que recuperemos o ‘real’ e o afeto (a percepção direta) lá onde não esperávamos, e gostaríamos de evitar, encontrá-los: em nós⁹⁰”.

Adriano Messias (2016, p.323), por sua vez, destaca que após os ataques de 11 de setembro – que “[...] sinalizaram o indizível do real no sentido atribuído por Jacques Lacan” – ocorre um notável aumento de “[...] filmes e outros produtos midiáticos devedores do fantástico⁹¹” A partir Messias (2016, p.36-37) poderíamos afirmar uma outra forma do cinema lidar com os traumas: “Somos uma espécie que tem dado vida aos medos para conseguir falar deles, é aí que está a função importante da arte, a qual transforma a insegurança que coteja o real em monstros de ficção”. Sobre essa explosão

⁹⁰ Alvarenga & Lima, 2010, p.272.

⁹¹ Messias, 2016, p.333-334.

de filmes fantásticos, sobretudo de filmes violentos, ou, “fantástico aterrorizantes”, Messias (2016, p.335) traça um interessante paralelo sobre a posição do espectador:

Somos, nesse sentido, como os garotos do primeiro filme de *Crônicas de Nárnia*, que atravessaram o guarda-roupas para fugir da Segunda Guerra. Eles ficaram distantes do turbilhão dos conflitos bélicos, mas adentraram em um mundo tão perigoso quanto – porém, capaz de fazê-los, em segurança, criar novos sentidos para uma subjetividade fragmentada e maculada.

Nessa representação do que é “impossível ser ‘apresentado’⁹²” sustenta que “[...] todo monstro traz em si sinais de ‘advertência’ que podem ser estudados como sintomas da cultura”, assim, “há que se investigar sempre, por trás da figuração monstruosa, os tortuosos caminhos do desejo humano que se manifestam, apesar do recalque, que tantas vezes tenta aprisioná-lo em sua cela relativamente frágil⁹³”. Pensemos na morte, vivida por Max Von Sydow, em *O sétimo selo* (dir. Ingmar Bergman, 1956) ou o monstro de *Sete minutos depois da meia-noite* (dir. Juan Antonio Bayona, 2017) para entendermos a dimensão dos monstros no cinema, sua capacidade de figurar o que na realidade imediata não poderia dar a ver e o que até mesmo teríamos dificuldades em pôr em palavras.

Cabe citar uma outra forma de trabalhar com o trauma no cinema, talvez a mais utilizada no cinema contemporâneo, é a tentativa de “mostrar tudo” como um acesso ao Real no cinema. Cenas de viscerais, de violência extrema, muito pela evolução e barateamento dos efeitos visuais, movem, segundo Messias (2016, p.334-335), “[...] várias produções do cinema do período” por “[...] um desejo de impressionar os sentidos e as sensações, de extravasar o horror e a perplexidade”. Sobre esses filmes, que “[...] não oferecem qualquer limite para as experiências ligadas à pulsão escópica do espectador⁹⁴”, Zizek (1994, p.160) afirma:

Essa é a ambiguidade fundamental da imagem no pós-modernismo: é uma espécie de barreira que permite ao sujeito se distanciar do Real, protegendo-o contra sua irrupção conquanto seu hiperrealismo excessivamente “intrusivo” evoque a náusea do Real. Alguns dos lugares-comuns da atualidade são expressões sobre a “*sociedade do espetáculo*” pós-moderna, cuja realidade é substituída por uma imagem de si mesma e na qual, conseqüentemente, os indivíduos perdem cada vez mais o caráter de agentes, inseridos na realidade social, e são reduzidos a observadores externos do espetáculo. Não obstante, o reverso dessa “desrealização” é a hipersensibilidade à realidade como algo que pode ser lastimado, pela dimensão intrinsecamente dolorosa de nosso contato com ela inclusive no nível mais microscópico.

⁹² Messias, 2019, p.30.

⁹³ Messias, 2016, p.335.

⁹⁴ Messias, 2016, p.329.

Zizek (2003; 2017; 2018), ao longo de sua obra, é um crítico do que chamada de “Paixão pelo Real⁹⁵”. Cabe ressaltar que na obra de Zizek, o Real não é aquilo que esconde uma verdade a ser revelada:

o Real lacaniano não é uma espécie de núcleo duro – a realidade verdadeira, em oposição a nossas meras ficções simbólicas. É por isso que a ideia de Real imaginário, que evoquei antes, é muito importante. Creio que o Real é, de certo modo, uma ficção; o Real não é um tipo de natureza bruta que seja posteriormente simbolizada. Simboliza-se a natureza, mas, para simbolizar a natureza, produz-se, nessa própria simbolização, um excesso ou uma falta, assimetricamente: e isso é o Real.

Poderíamos dizer que esse ato do cinema de “mostrar tudo” responde ao desejo do espectador, hiperestimulado por imagens e informações, de “ver tudo” e de “sentir tudo⁹⁶”. Como afirma Susan Sontag (2003, p.80) certas imagens da violência, como afirma Susan Sontag (2003, p.80), trazem no espectador um interesse lascivo. A violência, como espetáculo⁹⁷, atua como um traço de realidade, ou, nas palavras de Zizek (2003, p.19), um sinal de autenticidade, um *efeito do real*. Em sua discussão sobre a ideologia, a partir do seu conceito de violência, Zizek afirma o Real enquanto “[...] oposição à realidade social diária⁹⁸”. Ainda assim, o Real, como impossível de ser simbolizado, de acordo com Fani Hisgail⁹⁹, “[...] nos dá notícias através do simbólico”. Afirma, então, que os sinais do real se dão por meio de “ato falho, sonhos, esquecimentos, sintomas, chistes, fantasias, lapsos da linguagem e todos os atos sintomáticos”. Georges Didi-Huberman (2012, p.82), por sua vez, afirma que “[...] o Real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos *parciais*”.

Esta interpretação de Didi-Huberman (2012) esteve no centro da discussão deste com o psicanalista Gerard Wajcman (2016) sobre as quatro fotografias de Birkenau, tiradas em 1944. A questão de se “representar o irrepresentável” da Shoah, em Wajcman (2016), se sustenta na ideia de que o inimaginável – no sentido de não se ter imagens – é fabricado pelo regime nazista, dado que a Shoah, como ressalta, tinha por fundamento não deixar rastros, portanto, por mais que ajam imagens dos campos de concentração,

⁹⁵ “A paixão pelo Real, postulada por Slavoj Zizek (2003) a partir de Lacan, implica, ao contrário do *efeito de real* bartheano, uma paixão pelo semblante, já que o Real, inapreensível e irrepresentável por seu caráter excessivo e traumático, não poderia jamais integrar o que chamamos de realidade, retornando sempre como um “efeito”, como “ficção”” (FELDMAN, 2016, p.106)

⁹⁶ “Hoje, o próprio aparelho econômico-cultural, para se reproduzir nas condições de concorrência do mercado, tem não apenas de tolerar, mas de promover diretamente efeitos e produtos cada vez mais chocantes”

⁹⁷ Sontag, 2003, p.; Fantini (1999) destaca que a violência é um dos traços importantes na história do cinema.

⁹⁸ O Real, em Lacan, de acordo com Lúcia Santaella (Hisgail; Santaella (orgs.), 2016, p.88), é aquilo que resiste à simbolização à medida que este é o que sobre das operações significantes. De acordo com Fani Hisgail (ibid., p.224), o Real “[...] é definido como a parte da estrutura que é impossível de ser simbolizada pela palavra ou pela escrita; este impossível caracteriza-se como sendo o signo do Real ao não cessar de não se escrever”.

⁹⁹ Hisgail; Santaella (orgs.), 2013, p.224.

como afirma, não existem imagens da Shoah, ou seja, do Real absoluto, do inimaginável. Afirmadas como sintoma histórico¹⁰⁰, para Didi-Huberman (2012), estas quatro fotografias - “arrancadas do real” – só foram possíveis¹⁰¹ em consequência desse intento nazista em fazer o genocídio inimaginável. Desta feita, com a noção de imagem-lacuna, ou vestígio, para afirmar que se tais imagens não dizem tudo, não quer dizer que não digam nada. Interessa-o instante que a imagem toca o real¹⁰², a indicialidade deste ponto de contato possível entre a imagem e o real de Birkenau¹⁰³. Sobre o método arqueológico proposto por Didi-Huberman (2012), Leopoldo Nosek (2017, p.252) afirma:

Com base em ideias de Walter Benjamin e de Aby Warburg, Didi-Huberman cria o que chama de método arqueológico. Segundo diz, em cada imagem que olhamos e que relacionamos com outras imagens e textos, podemos descobrir pontos de convergência e múltiplas temporalidades. O filósofo define o olhar arqueológico como a capacidade de comparar o que vemos no presente – o que sobreviveu – com o que sabemos ter desaparecido. Analisar imagens antigas é como analisar ruínas. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como o nosso olhar põe esse algo em movimento.

O caráter indicial, desta imagem não-toda, dado que o todo é impossível, da Shoah é destacada quando temos em consideração que:

A barbárie nazista explorou esse traço ao praticar a mais monstruosa indústria do apagamento. A visibilidade dos sinais do reconhecimento que apela ao olhar dos outros encontrou assim a sua dupla formulação: marcar os judeus com um sinal sintetizador da sua identidade visível, e designar o poder judaico como potência invisível e mortalmente difusa tal como os venenos, os parasitas e outras chagas imperceptíveis e fatais. Numa palavra, para os seus carrascos, o sujeito judeu deve permanecer totalmente visível, porque o poder judaico se esconde. A visibilidade do judeu serve de confissão, a sua invisibilidade é uma ameaça¹⁰⁴.

O que Marie-José Mondzain (2015, p.360) destaca aqui é que a gestão do visível é, também, uma relação de poder e essa relação passa, outrossim, pela gestão do medo:

O medo opera numa temporalidade paradoxal: a de antecipação na duração pela representação da crueldade, da dor e da morte por vir, e da detenção do tempo, a petrificação diante da ameaça que paralisa. [...] O medo é, desta feita, ambivalente nos recursos; detêm o corpo e alimenta-se gulosamente de imagens horríficas. [...] Mas o medo produz uma detenção, uma suspensão das operações imagéticas, para levar o aterrorizado para as margens sem beira de um mundo irrepresentável que não tem nome. Então de que se enche o sopro e a boca daquele que emprega ou lê essas palavras: o irrepresentável, o infigurável?

Jean-François Lyotard (apud. NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p.12) põe a questão nos seguintes termos:

¹⁰⁰ Dado que é “capaz de perturbar, e, portanto, de reconfigurar, a relação que o historiador das imagens mantém habitualmente com os seus objetos de estudo” (Huberman, 2001, p.80).

¹⁰¹ Ibid., p.88.

¹⁰² Ibid., p.96.

¹⁰³ Ibid., p.101; a crítica que Didi-Huberman (ibid., p.106) faz à Wajcman é a de que este absolutiza o Real, “onde o horror advém”, e absolutiza a imagem, “onde apenas advém, segundo ele, a consolação, a negação do real”

¹⁰⁴ Mondzain, 2015, p.303-304.

Representar ou não representar: essa é uma, entre outras questões antigas, que retornam com acento próprio na era da catástrofe. Representar ou não representar: isto não altera, afinal, a consciência do que precisa ser dito. “O irrepresentável existe”.

Assim, para além desta discussão, nos detenhamos em Oscar Cesarotto (2008, p.166-167): “resta, para a arte pública, a sublimação dos sintomas da cultura, contribuindo para evitar que o não simbolizado retorne como assombração”, isso sem perdemos de vista que “tudo o que for humano é estranho e familiar. A realidade costuma ser mais obscena que sua representação”. Eugênio Bucci (1994, p.67), por sua vez, traz uma importante contribuição sobre a representação do trauma quando afirma que “a violência nos meios de comunicação é quase sempre o instinto violento compartilhado. Não o instinto violento do protagonista da cena, mas o instinto de quem vê o espetáculo”. Como pensamos a questão do olhar na representação do trauma? Slavoj Žižek (1992, p.89-90) afirma que o olhar aparece como uma vertente do Real, do “real como resto, impossível de simbolizar, como queda ou dejetos do simbólico, como furo no Outro – trata-se, sobretudo, do real do objeto a: a voz, o olhar [...]”:

O olhar indica o ponto do objeto (da imagem) a partir do qual o sujeito que o vê já é *olhado*, ou seja, o objeto que me olha. O olhar, longe de assegurar a presença-em-si do sujeito e de sua visão, funciona, pois, como uma mancha, um ponto na imagem que perturba sua visibilidade transparente e introduz uma distância irreduzível em minha relação com a imagem: nunca posso ver a imagem no ponto de onde ela me olha, isto é, visão e olhar são essencialmente dissimétricos. O olhar, enquanto objeto, é uma mancha que me impede de olhar a imagem a partir de uma distância “objetiva” e segura¹⁰⁵.

Todd McGowan (2007) dá uma importante contribuição a nossa discussão:

[...] a forma pela qual um filme dispõe o olhar é o ato político e existencial fundamental do cinema. Se é verdade que nenhum filme pode eliminar o olhar, a política do cinema se reduz à luta do filme com o trauma e o gozo do olhar como objeto *a*. Assim, no processo de olhar os diferentes modos pelos quais os filmes podem deslocar o olhar, a valência política de diferentes tipos de filmes adquire relevo.

McGowan (2007) sustenta que “o olhar existe na forma como a perspectiva do espectador distorce o campo do visível, indicando assim o envolvimento do espectador em uma cena da qual o espectador parece excluído”, assim, “o olhar não é a visão externa do espectador sobre a imagem fílmica, mas o modo como o espectador é representado dentro do próprio filme. Por meio da manipulação do olhar, os filmes produzem o espaço no qual o espectador pode se inserir”. Destas formas da manipulação do olhar, o autor faz quatro divisões: no primeiro grupo apresenta o cinema de fantasia, que representam o olhar como uma distorção fantasmática da nossa realidade social, tornando visível algo

¹⁰⁵ Žižek, 1992, p.151.

que, em geral, é invisível¹⁰⁶, ou seja, a forma fílmica, nos filmes deste grupo, expõe o excesso. Esse tipo de filme impede que o espectador atinja a satisfação do objeto *a*, dado que a partir que passa a ver perde o objeto, ao trabalhar a dimensão fantasmática do cinema, permite que se “encene o objeto *a* impossível na forma de olhar¹⁰⁷”. Como afirma Prado (in. DUNKER, 2017a, p.61): “Para a psicanálise, a fantasia, como vimos, é um cenário imaginário que preenche as lacunas dentro da ideologia. [...] trata-se da distorção da realidade social por meio de um ato imaginativo, criando uma abertura para o objeto impossível [...]”¹⁰⁸ e sobre essa relação da fantasia, na forma de excesso fantasmático, com o olhar, McGowan (2007, p.27) afirma

O excesso continua sendo o ponto sem sentido que representa o prazer. Mas isso não permite ver como o excesso funciona. Podemos observar como um filme revela excessos ao espectador e onde um filme situa esse excesso. O excesso torna-se, segundo essa linha de pensamento, um pedaço sem sentido que um filme pode desenvolver sensatamente para revelar como o próprio gozo excessivo funciona para o sujeito e para a sociedade como um todo. A significação surge da maneira como o cinema representa o excesso, do uso que o cinema o faz. [...] O cinema pode retratar esse excesso de muitas maneiras diferentes, mas nunca pode retratá-lo diretamente.

Portanto, este tipo de filme, como afirma McGowan (2007, p.19), por mais que “[...] ofereça uma fantasia que obscurece o olhar, ele mergulha tão completamente na fantasia que destrói o poder da fantasia por dentro”. No segundo grupo, o do cinema do desejo, são apresentados filmes que “sustentam o olhar como ausência que assombra a imagem cinematográfica. Esses filmes recusam a fornecer qualquer alívio do desejo que geram por meio da ênfase na ausência¹⁰⁹”. Desse modo, segundo o autor, “[...] esses filmes expõem o real traumático por meio de sua ausência e não por sua presença, e dirigem o desejo do espectador que sai com cinema com mais perguntas do que respostas fantasmáticas¹¹⁰”. Ademais, como salienta o autor, o cinema do desejo sustenta o olhar como uma ausência estruturadora e não como uma impossibilidade¹¹¹. No terceiro grupo, o cinema de integração entre desejo e fantasia., McGowan (2017) apresenta filmes incitam o desejo apenas para “[...] resolvê-lo em um cenário de fantasia que fornece uma tela por meio da qual o espectador pode vivenciar o olhar sem o trauma que o acompanha¹¹²”. Aqui McGowan (2017, p.20) cita *A lista de Schindler* (1993) como uma obra que “revela como um filme pode fantasiar um cenário que domestica até mesmo o

¹⁰⁶ McGowan, 2007, p.19.

¹⁰⁷ Prado in. Dunker & Rodrigues, 2017a, p.62.

¹⁰⁸ Prado in. Dunker & Rodrigues, 2017a, p.61.

¹⁰⁹ McGowan, 2007, p.19.

¹¹⁰ McGowan, 2007, p.19.

¹¹¹ Prado in. Dunker & Rodrigues, 2017, p.66.

¹¹² McGowan, 2007, p.20.

trauma mais terrível”. No quarto, o cinema de intersecção, em que ocorrem colisões entre fantasia e desejo, de modo “a encenar um encontro traumático com o olhar e com o Real como tal¹¹³”, como é o caso do cinema de David Lynch.

Como destaca José Luiz Aida Prado (in. DUNKER, 2017a, p.74) a classificação de McGowan não deve servir para que passemos a encaixar obras nesses parâmetros, mas:

[...] para entendermos como se dá a relação entre desejo e fantasia, por um lado, ideologia, por outro, na constituição de uma análise semiótica ou discursiva mais ampla [...], numa divisão de trabalho entre análise discursiva ou semiótica e psicanálise, ajudando-nos na questão do olhar, aqui entendido desde o objeto impossível.

Em *De Caligari à Hitler* (1947), entendido por seu autor como uma história psicológica de uma nação¹¹⁴, Siegfried Kracauer (1998) defende a ideia de que os filmes de uma nação trazem à tona a mentalidade desta de forma mais direta que outros meios artísticos¹¹⁵ - para tal, defende a disposição dos filmes, ao menos os populares, de responder aos “desejos das massas¹¹⁶”. Assim como Kracauer, a questão que nos interessa, portanto, não é aferir como os filmes que retrataram o terrorismo de Estado afetaram a subjetividade dos espectadores, mas buscar relações do cinema argentino, em diferentes períodos, com a sociedade na qual estes foram produzidos¹¹⁷. O cinema, assim, será visto como um lugar privilegiado por meio do qual a sociedade fala de si¹¹⁸, ou, para se valer do trabalho de Kracauer, enquanto um sintoma¹¹⁹. Desta feita, buscaremos entender como este se relaciona com o trauma e as dificuldades de narrar um passado traumático¹²⁰.

¹¹³ McGowan, 2007, p.20.

¹¹⁴ Kracauer, 1998, p.20.

¹¹⁵ Kracauer, 1998, p.12.

¹¹⁶ Kracauer, 1998, p.81.

¹¹⁷ Fantini (1999), ao tratar da violência no cinema dos anos 90, afirma o cinema como um dos “[...] produtos privilegiados na reflexão sobre os traços deixados pelas relações entre a estética e o social [...]”, dado que este pode ser pensado como “[...] resultado das ideias e condições sociais, econômicas e culturais que estimulam e delimitam sua produção”.

¹¹⁸ Dunker (in. Dunker; Rodrigues, 2015a, p.15) afirma que o “[...] cinema é especialmente sensível para captar e nomear a gramática do sofrimento social, indicando com anterioridade formas de sintomas e suportes narrativos com os quais a clínica virá a se deparar”.

¹¹⁹ Dunker (ibid., p.24); Hansen, 2009, p.18; Hansen, 1995, p.365. Hansen destaca que, em seus estudos sobre a modernidade, Kracauer coloca o cinema como “agente” e “sintoma” da modernidade. Kehl (2010, p.124) afirma que o sintoma social “[...] se manifesta por meio de práticas e discursos que se automatizam, independentes das estruturas psíquicas singulares de cada um de seus agentes”.

¹²⁰ Benjamin, 2012; Kehl (2010, p.126) defende que “se o trauma, por sua própria definição do real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social”.

2. Passo dois

2.1. O Processo de Reorganização Nacional (1976-1983)

O Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) não se deteve à eliminação física do “subversivo”. Como afirmava o general Rafael Videla, então presidente de *facto* da argentina, o terrorismo, identificado como atividade subversiva, não era “[...] somente matar com uma arma ou colocar uma bomba, mas também por ativar, por intermédio de ideias contrárias à nossa civilização ocidental e cristã, outras pessoas [...]”¹²¹. Urgia, na visão castrense, a necessidade de extirpar a influência subjetiva deste Outro, que, ao mesmo tempo, personificava o ser monstruoso, anômalo, e impreciso¹²², o não ser¹²³. Era

¹²¹ Novaro & Palermo, 2007, p.117

¹²² Calveiro, 2015; Novaro & Palermo, 2007, p.173; Devoto & Fausto, 2004, p.399; as imprecisões sobre o “real inimigo” eram parte do projeto de “guerra total” empreendido (Bauer, 2014, p.30)

¹²³ Romero, 2007, p.200.

o contrário ao nacional, por conseguinte, inimigo da sociedade argentina como um todo¹²⁴.

Entre 1976 e 1983, o regime de *facto*, através do terrorismo de Estado, foi responsável, por 30 mil assassinatos¹²⁵. O poder desaparecedor, como define Calveiro (2007), negou a muitas famílias o direito de enterrar seus entes. Todavia, ocorre na Argentina, de maneira díspar em relação as ditaduras do Cone Sul, uma ruptura com o passado ditatorial através de políticas de Estado¹²⁶. Os julgamentos dos militares, assim como os testemunhos dos sobreviventes obtiveram ampla cobertura jornalística. Somam-se à atuação das *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo* e às produções culturais (Gomes, 2015, p.15) como partes da construção de uma memória social.

O interregno democrático, finda a ditadura autodenominada Revolução Argentina (1966-1973), se deu com a eleição de Juan Domingos Perón para o seu terceiro mandato. A violência institucional no triênio peronista (1973-1976) se fez, principalmente, pela atuação da Triple A¹²⁷, *Alianza Anticomunista Argentina*, grupo paramilitar liderado pelo ministro do Bem-Estar Social e auxiliar político de Perón, José Lopes Rega. Este retorno peronista, para além da violência, é marcado por uma grave crise econômica como aponta o historiador Osvaldo Coggiola¹²⁸ (2001, p.46). Luis Alberto Romero (2007, p.181), por sua vez, ressalta que a economia teve um desempenho, em média, satisfatório até meados de 1975. Concorram, no entanto, que os últimos meses peronistas aceleraram o esfacelamento democrático no país.

Entre julho e agosto de 1974, a Triple A assassinou uma pessoa a cada 19 horas, dentre os quais, políticos e artistas não militantes. No mesmo ano, estes passam a utilizar a tática do desaparecimento de forma sistemática¹²⁹. A crise econômica e a perda de apoio político, somados a preeminência dos militares no combate à guerrilha, reavivava o discurso de tradição autoritária que atrelava os militares à salvação da democracia argentina, marcada, esta, por uma série de rupturas. Como defende Duhalde (2013)

¹²⁴ Parte da guerra “[...] não declarada, não convencional, que transforma educação, a cultura, a família [...] campos de batalha entre os valores nacionais, e num monstro de mil cabeças [...]” (Novaro & Palermo, 2007, p.45).

¹²⁵ Dados do relatório *Nunca Más*. Destes, entre 15 e 20 mil, passaram pelos 340 campos de concentração/extermínio (Calveiro, 2015, p.41; Novaro & Palermo, 2007, p.194). A CONADEP registra 8.960 denúncias, reconhece, no entanto, que o número é deflacionado pelo receio das famílias em denunciar (Novaro & Palermo, 2007, p.26)

¹²⁶ Bauer, 2014, p.122; Caso da criação da *Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas* (CONADEP).

¹²⁷ Duhalde, 2013, p.67; a Triple A teve respaldo de Perón e das Forças Armadas (Novaro & Palermo, 2007, p.38)

¹²⁸ Donghi (1995, p.89), ao analisar o período anterior ao retorno de Perón, trabalha com o conceito de – “[...] perpétua crisis [...]”. Para Romero (2015), o golpe desferido se insere em um longo processo de crise democrática na Argentina.

¹²⁹ Calveiro, 2015, p.31; Duhalde (2013) aponta que o desaparecimento se torna recorrente na década de 1970.

ocorria, no imaginário social, a “[...] exaltação da virtude militar [...] de seu papel de articulador e depositário dos valores da nacionalidade argentina¹³⁰”.

Desferido em 24 de março de 1976, o golpe contou com adesão popular¹³¹ e, desta feita, suportou o discurso salvaguardista da Junta¹³². Como afirmam Novaro & Palermo (2007, p.41), iniciava-se, a partir deste, um “[...] regime messiânico inédito que pretendeu produzir mudanças irreversíveis na economia, no sistema institucional, na educação, na cultura e na estrutura social [...]”. Este propunha uma transformação radical da sociedade vindo “de cima¹³³” por meio da sistematização da face ilegal da coerção. A ordem, central na gramática do Processo, se daria mediante ao combate eficaz da subversão¹³⁴. A cultura foi identificada como locus de infiltração subversiva e, logo, se torna campo de batalha¹³⁵.

O regime de *facto* lançou mão de uma série de políticas de memória e de justificação do terrorismo de Estado¹³⁶. O cinema, atravessado pelo poder autoritário, foi entendido como um locus privilegiado para disseminação do discurso ideológico do regime. Pilar Calveiro (2015, p.38), antropóloga e sobrevivente do campo de concentração da ESMA, ao afirmar que a repressão consistia em atos perfeitamente enraizados no cotidiano da sociedade¹³⁷, defende que “a repressão e o castigo se inserem nos procedimentos do poder e reproduzem suas técnicas, seus mecanismos”. O desaparecimento, técnica por excelência das ditaduras do Cone Sul, foi utilizado de forma sistemática na Argentina. Assim, a última ditadura argentina se fez como um poder que se “[...] mostra e se esconde, e se revela tanto no que exhibe quanto no que oculta”. É nesta chave que entendemos o cinema argentino do período.

2.2. O cinema durante a ditadura

2.2.1. A indústria cinematográfica

Tiempo de Revancha (1981), filme Adolfo Aristarain, é uma das grandes realizações do cinema argentino durante a última ditadura argentina¹³⁸. No filme, um ex-

¹³⁰ Duhalde, 2013, p.73; as Forças Armadas atuaram, desde 1930, como “[...] árbitro supremo que define en último termino la libertad política compatible con el mantenimiento del orden vigente [...]” (Donghi, 1995, p.86)

¹³¹ O golpe foi apreendido pela população como “[...] un hecho de la naturaleza o formando parte de una lógica exterior y objetiva inevitable para una normalización disciplinaria de la Nación”. (Duhalde, 2013, p.74)

¹³² A Junta declara que “havia decidido pôr fim ao agonizante exercício das autoridades civis e assumia o poder político [...]” visando “[...] criar as condições para uma ‘autêntica democracia’” (Novaro & Palermo, 2007, p.26)

¹³³ Novaro & Palermo, 2007, p.50

¹³⁴ Bauer, 2014, p.35.

¹³⁵ Videla, em julho de 1976: “La lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar. No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura, en los medios de comunicación” (Avellaneda, 2006, p.39)

¹³⁶ Varela, 2018, p.47.

¹³⁷ Calveiro, 2013, p.40

¹³⁸ Wolf, 1995, p.40.

ativista, vivido por Frederico Luppi, simula um acidente para requerer do Estado uma indenização por mudez. A morte do amigo durante a simulação conduz a uma escalada dramática que culmina com o protagonista extirpando sua língua frente a um espelho. Faz-se, portanto, a passagem da mudez simulada para a mudez definitiva¹³⁹. O jornalista Daniel López, do *El Cronista Comercial*, ressalta que o “filme fala de coisas concretas, de um momento (hoje) e um lugar (aqui) que fazia muito tempo que não se viam representados no cinema argentino¹⁴⁰”.

Em conferência realizada na Universidade de Minnesota, em março de 1986, Beatriz Sarlo (2014) afirma que durante a última ditadura argentina a experiência da vida cotidiana se alterou profundamente e “[...] as fantasias de perseguição, morte e perda marcaram o tom geral do período”. Naquele cenário, o esquecimento e o silêncio, como forma da repressão internalizada, foram “[...] as primeiras respostas defensivas ao país que se impunha com pelo poder militar¹⁴¹”. Como defende David William Foster (2014, p.139), não é possível afirmar que as produções culturais deixaram de existir, mas o que as marcam é sua baixa produção original e criativa¹⁴².

Como veremos o cinema argentino realizado durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983), ainda que não constituísse coesão estética¹⁴³, vocalizou a ideologia do regime por meio de uma coesão temática e discursiva. Desta maneira, trabalhamos o cinema do período como parte de um processo do que Beatriz Sarlo (in Avellaneda, 2014, p.64) definiu como a construção de uma “Interpretação”, posta em marcha pelos militares, em detrimento de interpretações múltiplas, sobre a sociedade argentina. Este cinema, desta feita, aparece neste trabalho como parte do intento do regime na construção de uma “teoria unidimensional da realidade”, como formulado pela pesquisadora e crítica literária, Francine Masiello (in. Avellaneda, 2014 [1987]), a qual por meio da exclusão de vozes dissonantes da esfera pública buscou, assim ocorreu em outras áreas culturais, arrefecer a cultura política do país e, por conseguinte, impossibilitar a formulação de juízos críticos sobre o poder e sobre o Estado argentino.

Desta maneira, assim como Invernizzi & Gociol (2006, p.13), entendemos que a cultura foi uma preocupação central no projeto ditatorial e que, para controlá-la, o

¹³⁹ Manrupe & Portela, 2005, p.570.

¹⁴⁰ O filme é o vencedor do prêmio de melhor filme da Associação de Críticos de Cinema Argentinos.

¹⁴¹ Sarlo, 2014, p.56; Finchelstein, 2014, n.p.

¹⁴² Foster, 2014, p.139.

¹⁴³ Lusnich (in. Morentin; Napolitano (orgs.), 2018); Masiello (in. Avellaneda, 2014 [1987])

regime se utilizou de “um projeto de alcance nacional”. O crítico e historiador do cinema, Agustín Mahieu, em artigo publicado em 1984 na revista espanhola *Cuadernos Hispanoamericanos*, aponta uma série de entraves na produção de filmes que tivessem “alguma preocupação artística”. Ainda assim, afirma uma condição que favoreceu o cinema argentino do período: “não houve um cinema de propaganda explícito, que elogiasse o regime militar¹⁴⁴”. O apontamento de Mahieu, em um primeiro momento, pode parecer contraditar a ideia de um projeto nacional, centralizador, que buscava o controle e a refundação da cultura nacional. No entanto, o apontamento de Mahieu é fundamental para o entendermos o funcionamento da censura no país e na relação entre os três principais atores na produção de cinema nacional no período: os militares, os produtores cinematográficos e a Igreja católica¹⁴⁵.

A relação entre estes atores data décadas antes do golpe de março de 1976. Destarte devemos atentar que desde a consolidação da indústria cinematográfica, o cinema argentino, assim como os cinemas brasileiro e francês do período, se desenvolveu por meio da relação entre o setor privado e o Estado e esta relação fora, ao longo do tempo, definida pela dependência da indústria cinematográfica das políticas de incentivo, na forma de empréstimos e subsídios, e de proteção do governamental¹⁴⁶. Desta feita, como destaca o historiador Fernando Ramírez Llorenz (2016), não pensamos a censura cinematográfica na Argentina como exclusivamente negativa, ou seja, feita por meio das políticas de proibição, classificação e cortes mandatórios, e sim como uma parte da qual a outra é a censura positiva, que estimulava “[...] a produção de discursos apropriados [...] como um suplemento necessário à proibição” por meio do controle ideológico e moralizante nas políticas de prêmios, financiamentos e divulgação. Como defende o autor, entendemos que a censura deve ser pensada a partir “[...] das complexas posições de diferentes atores [...] evitando a tentação de formular o problema em termos binários que opõem um poder censor a uma sociedade censurada”. Outrossim, ao longo desta pesquisa visamos salientar que a construção deste aparato repressivo se deu por meio de uma gradual acumulação de medidas repressivas anteriores ao golpe militar de março de 1976¹⁴⁷.

¹⁴⁴ O crítico Jorge Abel Martín (1978, p.49-50) afirma que foram produzidos apenas curtas-metragens devido a determinação, em 1977, de se exibir curtas-metragens nacionais antes de todas as sessões de cinema.

¹⁴⁵ Llorenz, 2016, p.27.

¹⁴⁶ Carreras, 1995, p.36; Carrière, 2006, p.165; Bernardet, 2001, p.70-73.

¹⁴⁷ Avellaneda, 1986, p.19.

É a partir da criação do *Instituto Nacional de Cinematografia* (INC), pelo decreto-lei 62/57, de janeiro de 1957, durante o governo militar de Aramburu, que se dupla articulação da censura recrudesce. O INC fora criado um mecanismo para salvaguardar a liberdade de expressão, todavia, este criava os próprios dispositivos que seriam como instrumento de censura moral e ideológica nos governos posteriores. No mesmo ano, o decreto suplementar 3772/57, de 11 de abril, e o decreto 16.385, de 11 de dezembro, estabeleciam critérios para a liberação de créditos e subsídios, aportes sem os quais, no mais das vezes, impedia a realização de filmes no país. Os decretos segregavam “bons filmes” e “maus filmes”, sendo os benefícios da indústria destinados aos primeiros. No governo Perón, o *Instituto Nacional de Cinematografia* (INC) passa a adotar, por meio do decreto 16.668/50, o critério de que os filmes que receberiam os subsídios deveriam possuir um “mínimo de qualidades artísticas e culturais, sendo a comissão de avaliadores do INC composta por produtores, exibidores e funcionários do instituto¹⁴⁸.

A criação deste órgão não passou despercebido à pressão de grupos católicos. Como destaca Llorenz (2016, p.64-65), os católicos estiveram, desde a década de 1930, ligados a censura cinematográfica no país. A censura estatal, a partir da criação da *Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico*, na municipalidade de Buenos Aires, e, sobretudo, a *Comisión Nacional Calificadora*, de âmbito nacional, criada em 1951, foram conquistas de suas demandas “pela orientação moral do público”. Ramiro de Lafuente, membro da *Acción Católica Argentina* (ACA) dirigiu, e financiou, a *Dirección de Cine* que, inspirada nos trabalhos da norte-americana *Production Code Association* (PCA), pressionava o governo para a entrada de católicos na subcomissão de classificação de filmes do *Instituto Nacional de Cinematografia* (INC), o que acontece por meio do decreto 9960/60, assinado pelo Ministro da Cultura e Educação Mac Kay, no governo de Arturo Frondizi. No ano seguinte, o decreto 5797, dava a subcomissão de classificação de filmes a prerrogativa de denunciar à um juiz federal, para além das prerrogativas do Código Penal, qualquer indivíduo que atentasse, em seus critérios, quanto aos valores nacionais e católicos. Neste decreto se estabelece que o cinema “[...] é um meio de poderosa irradiação, capaz de influir nas mentalidades e, em consequência, anular os valores éticos e culturais que constituem a essência de uma comunidade nacional¹⁴⁹”.

¹⁴⁸ Llorenz, 2016, p.55.

¹⁴⁹ Avellaneda, 1986, p.22

A subcomissão de classificação de filmes é dissolvida após a criação o *Consejo Honorario de Contralor Cinematografico* (CHCC) que, para além de critérios educativos, passava utilizar como critério “razões morais e de bons costumes” para a censura¹⁵⁰. A presidência desta comissão ficava a cargo de Lafuente. Esta é dissolvida a partir da lei de censura, nº.18.091, firmada em 1968, durante a ditadura militar autodenominada Revolução Argentina. Lafuente assume a direção do *Ente de Calificación Cinematografica* (ECC), órgão que adotava critérios similares aos do CHCC, porém, que detinha “maiores ferramentas repressivas¹⁵¹”. Conforme estabelecido pela lei, o ECC atuaria no “resguardo da saúde moral do povo, da segurança nacional e da preservação das características do estilo nacional de vida [...]” por meio da “[...] análise e da política de orientação ideológica para a produção e difusão de filmes¹⁵²”. Para tal, centralizava a censura na figura do diretor geral, assim como criava comitês auxiliares - ocupados, no mais das vezes, por grupos católicos -, e atuava na decisão de quais filmes poderiam ser exibidos e nas classificações etárias¹⁵³.

É, sobretudo, a partir destas duas instituições que a política cultural no âmbito do cinema se estrutura, durante a última ditadura, sob os pressupostos de que a cultura deve estar a serviço de uma nobre missão, que deve ser subordinada a moral e de que não pode ser utilizada indevidamente¹⁵⁴. Estas noções estão presentes no comunicado nº19, de 24 de março de 1976:

Se comunica a população que a Junta dos Comandantes Gerais decide que será punido com pena de reclusão por tempo indeterminado quem por qualquer meio difundir, divulgar ou propagar comunicados ou imagens provenientes ou atribuídas a associações ilícitas ou a pessoas e grupos notoriamente dedicados a atividades subversivas ou ao terrorismo¹⁵⁵.

A política cultural posta em prática durante a última ditadura, valeu-se do recrudescimento do discurso repressivo¹⁵⁶ após o golpe militar – assim como da fundamentação ideológica do regime que afirmava os jovens como principais vítimas

¹⁵⁰ Llorenz, 2016, p.96.

¹⁵¹ Llorenz, 2016, p.197.

¹⁵² Getino, 2005, p.235.

¹⁵³ Invernizzi & Gociol, 2006, p.12.

¹⁵⁴ O discurso repressivo construído sobre a ideia de uma penetração ideológica corruptora pode ser visto no decreto 5797/61, que sancionava a criação da Subcomissão Especial Classificadora de Filmes, órgão que serve de base para a construção do Ente de Qualificação. Neste documento se afirma que o cinema “[...] é um meio de poderosa irradiação, capaz de influir nas mentalidades e, em consequência, anular os valores éticos e culturais que constituem a essência de uma comunidade nacional” (Avellaneda, 1986, p.22).

¹⁵⁵ Trecho da lei n.21272/76; esta estabelecia pena de reclusão de dez anos sem definir tais atividades “subversivas”.

¹⁵⁶ Como afirmam Invernizzi & Gociol (2006, p.29), a censura passa a se articular em “[...] uma complexa infraestrutura de controle cultural e educativo, a qual implicava uma equipe especializada, análises de inteligência, advogados, intelectuais, planos editoriais [...]”; Avellaneda, 1986, p.21.

da infiltração ideológica¹⁵⁷ - para defender que o cinema era um veículo de disseminação da penetração subversiva¹⁵⁸. Assim como a violência, a censura se instrumentaliza a partir 1976¹⁵⁹ de modo ainda não visto até então no país. Miguel Paulino Tato, designado diretor do *Ente de Calificación Cinematografica* (ECC) por Maria Estela de Perón, não só é mantido no cargo como tem seus poderes ampliados¹⁶⁰ após o golpe militar de 1976¹⁶¹.

A atuação do Ente sobre o cinema nacional deu-se, essencialmente, por meio de cortes mandatórios e classificação etária. A principal reclamação dos realizadores argentinos era referente à falta de liberdade temática e este controle ocorria na etapa de pré-produção dado que o roteiro passava pela aprovação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC) - órgão responsável pelo fomento, promoção, e distribuição cinematográfica no país e sem esta aprovação¹⁶² as produtoras não poderiam contrair financiamento, assim como teriam dificuldades de distribuição e exibição, o que tornava a realização inviável¹⁶³. Ademais, são constantes as reclamações de realizadores sobre as discrepâncias nas políticas de censura adotadas no INC e no ECC¹⁶⁴. Após o golpe militar, o Instituto (INC), sob o comando do capitão da Marinha, Jorge Enrique Bitleston, ratifica que apoiaria:

[...] todos os filmes nacionais que exaltem valores espirituais, morais, cristãos, e históricos ou atuais da nacionalidade, ou que afirmem os conceitos de família, de ordem, de respeito, de trabalho, de esforço e de responsabilidade social, buscando criar uma atitude popular otimista para com o futuro, evitando todos os casos de cenas ou diálogos inapropriados¹⁶⁵.

Agustín Mahieu (1980, p.159), em artigo sobre o cinema argentino, afirma que a existência de censura “[...] e de interesses fortes para nortear seu destino (e seu controle) como indústria [...] mostra que é um meio de comunicação e expressão que gravita na mente e no comportamento do homem” e a resposta que esta política cultural deu, ao

¹⁵⁷ Finchelstein, 2014, n.p.; Sarlo, 2011, p.64; Avellaneda, 1986, p.24; Revista *Cabildo*, ano.1, n.2, set.-1976.

¹⁵⁸ Avellaneda, 1986, p.24.

¹⁵⁹ Avellaneda, 1986; Segundo Finchelstein (2016, n.p.), “entre julho e setembro de 1974 houve 220 ataques da Triple A contra seus inimigos preconcebidos (quase três por dia), incluindo bombardeios, violações, 60 assassinatos (um a cada 19 horas) [...] No total, entre 1973 e 1976, a Triple A assassinou mais de 900 pessoas [...]”, como aponta o autor, a Triple A, liderada pelo Ministro do Bem-Estar do governo Perón, José Lopez Rega, vira uma força paraestatal com a morte de Perón e Lopez Rega passa a ser, segundo o autor, “uma das figuras mais poderosas da política argentina”. Com o início da ditadura, a Triple A é dissolvida e muitos de seus membros passam a atuar nas forças policiais do regime.

¹⁶⁰ Posadas, 2004, p.1; Milanesio, 2021, p.30-31.

¹⁶¹ Após o início da ditadura, o INC sai do controle de Ministério da Cultura e Educação e passa a responder a Secretaria de Imprensa e Propaganda (SIP).

¹⁶² Invernizzi & Gociol, 2016.

¹⁶³ Invernizzi & Gociol, 2006, p.14; Posadas, 2004, p.6.

¹⁶⁴ Getino, 1995, p.32.

¹⁶⁵ Invernizzi & Gociol, 2006, p.43; Milanesio, 2021, p.33-34.

incentivar um cinema ideologicamente alinhado através de um “cinema ‘não comprometido’”, ou seja, voltado para o entretenimento, deu-se a partir da leitura de que, nas palavras do autor, este cinema de entretenimento “parece ser o que melhor impõe uma ideologia dominante, modos de vida e costume” e, assim, “faz mais pelo sistema que representa, e aprova, que uma exibição em massa de filmes de propaganda direta, geralmente, rejeitados por serem tediosos”, e por conseguinte, pode ser entendida não como uma política desinteressada pela indústria cinematográfica, mas, sim, de uma política que buscou erigir um cinema de massa a partir de gêneros populares e de uma indústria que se conformou à ideologia e as políticas de censura do regime.

Ainda assim, como aponta o crítico de cinema Abel Posadas¹⁶⁶, a promoção de festivais com filmes argentinos e com a presença de oficiais e celebridades do país foi recorrente durante a ditadura¹⁶⁷. Héctor Oliveira, diretor de *La Noche de Los Lápices* (1986) e sócio da produtora *Aires Cinematográfica*, maior produtora cinematográfica argentina do período, afirma que os filmes escolhidos pelo Instituto (INC) cumpriam o papel de divulgar a imagem positiva do país para o exterior¹⁶⁸. A escolha de filmes, alguns deles críticos ao regime, reforçaria a imagem de um país em busca de um consenso e que conviveria harmoniosamente com as dissensões políticas. Todavia, as críticas, como defende Olivera, deveriam ser feitas dentro de certos limites e responsabilidades¹⁶⁹. Declara o mesmo em julho de 1980: “Nós não somos homens de esquerda enfrentando a um governo de direita, mas cidadãos progressistas que apoiam ao governo das Forças Armadas e desejam que tenham o sucesso em sua gestão¹⁷⁰”.

As negociações entre as produtoras e o regime eram recorrentes e se davam em diferentes esferas e sob diferentes interesses tanto dos produtores como dos institutos. O lançamento sem cortes do filme *Piedra Libre* (dir. Leopoldo Torre-Nilson, 1976), após batalha judicial, acendeu uma discussão sobre a censura e, sobretudo, a autocensura. Em entrevista, concedida em outubro de 1976, à revista *Perdón*, que substitui a revista *Satiricón* após seu fechamento pelo regime, Leopoldo Torre-Nilson disfare uma série de críticas a Miguel Paulino Tato. O diretor afirma que é impossível o diálogo com Tato e

¹⁶⁶ Posadas, 2004.

¹⁶⁷ O acompanham o diretor da Secretaría de Imprensa e Propaganda (SIP), Antonio Llamas, o diretor geral do Instituto Nacional de Cinema (INC), Comodoro Carlos Bellio, os atores Arturo Buhr e Graciela Borges, os diretores Raul de La Torre, Alberto Larrán e o diretor e produtor Fernando Ayala (Posadas, 2004).

¹⁶⁸ Entrevista ao escritor Júlio Leopoldo Gray, em 1978.

¹⁶⁹ Gen. Antonio Llamas, secretario de informação da publica, órgão responsável pelo Ente de Qualificação, condiciona, em declaração de 1979, o “respeito à liberdade temática” a condição de que esta seja exercida com responsabilidade (Posadas, 2004, p.6); Em entrevista, em 1978, à Julio Leopoldo Gray, o diretor Sergio Renan afirma a existência de um acordo com as autoridades pautado em formas de trabalhar a imagem e os valores nacionais.

¹⁷⁰ Heraldo del Cinematografista, nº 2538, de 24/07/1980.

que, diferentemente das negociações com antigos diretores do ECC, não há negociação possível quanto as reclassificações etárias de filmes. Quando perguntado se cortara algo do filme antes de apresentar ao *Ente de Calificación* (ECC), Torre-Nilson afirma:

Nada demais, o que cortamos em todos os filmes, o que não servia. Trato de ser autocrítico enquanto filmo, assim, uma vez que filmo, quase sempre uso. Vou reescrevendo. Quase sempre ocorre, assim, que retire uma sequência que não agrada. Agora, não me pergunte como seria em um país sem censura: talvez eu tivesse o feito igual¹⁷¹.

Um elemento unificador, ao menos parcialmente, dos diferentes discursos na política cinematográfica, e que se expressa na coesão temática dos filmes do período, foi o nacionalismo católico, do qual as revistas *Cabildo* e *Criterio* são expressão. Como destaca Finchelstein (2016, n.p.), a hierarquia católica era “quase totalmente identificada com os projetos ideológicos da extrema-direita” e, desta forma, compartilhou com a última ditadura argentina o seu “antissemitismo, anticomunismo e a ideia do inimigo interno como um “outro” não argentino [que] foram elementos chave na ideologia da Junta”. Por sua vez, os historiadores Novaro & Palermo (2007, p.41) destacam que a partir do golpe militar de março de 1976, iniciava-se um “[...] regime messiânico inédito que pretendeu produzir mudanças irreversíveis na economia, no sistema institucional, na educação, na cultura e na estrutura social [...]”.

Pôs-se em curso, assim, um projeto fundacional¹⁷², este “[...] mais ambicioso e radical que todas as tentativas ordenadoras prévias¹⁷³”. A ordem, central na gramática do *Proceso*, se daria mediante ao combate eficaz da subversão¹⁷⁴ - enquanto inimigo social, político e ideológico. A cultura foi identificada como lócus de infiltração subversiva e, logo, se torna campo de batalha¹⁷⁵. Segundo a historiadora Caroline Bauer (2012, p.17), o terrorismo de Estado se fez possível à medida que erigiu sob a parte visível do aparato repressivo sua outra face, subterrânea, ilegal e de marcante violência. A censura foi parte deste conjunto de práticas ilegais que se articulavam enquanto formas radicais de repressão política¹⁷⁶ – dentre as quais se incluem as prisões, sequestros, torturas, mortes, desaparecimentos, silêncios e desinformação¹⁷⁷. Assim, como apontam Invernizzi e

¹⁷¹ Revista *Perdón*, v.1, n.1, oct-1976.

¹⁷² Invernizzi e Gociol, 1995, p.31

¹⁷³ Novaro & Palermo, 2007, p.30

¹⁷⁴ Bauer, 2014, p.35.

¹⁷⁵ Videla, em julho de 1976: “A luta se dará em todos os campos, não apenas no campo estritamente militar. Não se permitirá a ação dissolvente e antinacional na cultura, nos meios de comunicação” (Avellaneda, 2006, p.39)

¹⁷⁶ “Forma radical de repressão política, que produz por sua um dano coletivo e um dano na subjetividade de cada indivíduo, privando-o do acesso a bens os quais tem direito inapelável” (Invernizzi & Gociol, 1994, p.2)

¹⁷⁷ Sob o pseudônimo *Martin Eisen*, Beatriz Sarlo, assina, em 1980, um artigo em que afirma: “Como a Ditadura impõe seu sistema ideológico? Conhecemos aspectos aterrorizantes do exercício da força: não houve ali arbitrariedade, mas sim o ensino exemplificador e sistemático. Mas outro aspecto, o da imposição de seu programa sobre as consciências,

Gociol (2004, p.23), os campos de concentração, as prisões e a violência de Estado se articulavam em “uma complexa infraestrutura de controle cultural e educativo, a qual implicava equipes de censura, análises de inteligência, advogados, intelectuais e linhas editoriais [...]”.

O primeiro número da revista *Cabildo* é publicada em 17 de maio de 1973, dias antes da posse presidencial de Héctor Cámpora. A revista foi a publicação nacionalista mais popular durante a última ditadura militar¹⁷⁸. Assim, foi divulgadora de uma série de defensores da ideologia *processista*. O editorial da primeira publicação defende que “só um nacionalismo erigido sobre nossas raízes tradicionais, que busque a grandeza nacional através da realização da justiça como virtude cardeal, conjugada com a prudência, a temperança e a fortaleza poderão vencer aquela variante marxista”.

São características desta revista o tomismo, o tradicionalismo católico, o antissemitismo, o antiliberalismo e o anticomunismo, estes três últimos agrupados, no mais das vezes, no combate ao marxismo¹⁷⁹. A revista, entre 1973 e 1983, não tem grandes alterações no corpo de colaboradores, na linha editorial e no formato da publicação. Os principais temas são críticas às políticas de austeridade fiscal, ao ensino primário privado, às políticas culturais e, sobretudo, às universidades. Ademais, a cultura, sobretudo após o golpe militar de março de 1976, é um tema central na revista e, para além do caderno de cultura da revista que traz uma série de discussões sobre as políticas cinematográficas e críticas de filmes¹⁸⁰ e de livros, é amplamente debatida enquanto um

não é menos violento, nem menos orgânico. [...] em um movimento de substituição que – típico de regimes autoritários – tende a afirmar a ideologia do Estado como espelho das instituições públicas e privadas. [...] Não existe esfera da vida social onde a ideologia do Estado não intenta impor sua consigna: os argentinos têm sido instruídos sobre o valor da família e da pátria [...] A mensagem da cultura e da ideologia do Estado é um discurso incessante que aspira a fechar, com seu cimento, todos os poros e frestas da sociedade” (Sarlo, 2011 [1980])

¹⁷⁸ Saborido, 2005, p.238.

¹⁷⁹ “O liberalismo fez possível o marxismo em todas as partes [...] Ele é o que arrasa aquelas instituições, costumes e modos cristãos que constituíram as grandes nações que escrevem a história. Sua revolução é tanto política quanto cultural. E se engendra pela esquerda, que pouco a pouco assume sua forma: o marxismo. [...] Hoje, a Argentina é um país intelectualmente de esquerda porque é um país politicamente liberal. [...] Uma síntese entre o liberalismo político e o marxismo cultural, que dificilmente se dá em outro lugar [...] O nacionalismo argentino é tradicionalismo ou não é nada. É tradicionalismo ou é o seu contrário, a revolução moderna, marxista e ateia. [...] exige desde uma higiene municipal que erradique a pornografia que suja a alma e as deformações da arte, até uma política social que revitalize a família e que organize naturalmente ao povo argentino em ensinamentos profissionais, e que culmine na formulação e implementação de uma geopolítica que sirva de mecânica para a inserção da Argentina na história contemporânea como protagonista certo ou não declamatório” (Revista *Cabildo*, ano.2, v.18, set.1974)

¹⁸⁰ Desde a primeira edição de *Cabildo* as críticas de cinema têm destaque no caderno de cultura. Até o fechamento da revista por decisão do governo de Maria Estela de Perón, são publicadas 22 edições, destas, 8 têm resenhas cinematográficas, todas assinadas por Carlos G. Pezzano Raga. Estas críticas se separam entre uma análise dos aspectos técnicos e uma discussão ideológica dos filmes. Nestes textos, há uma abertura discussão sobre aspectos da ideologia nacionalista. Tomemos por exemplo a análise de *La Patagonia Rebelde* (dir. Héctor Olivera), uma “ficção histórica” que retrata a repressão violenta de uma insurreição anarquista, em que o crítico reconhece que este é “um dos melhores filmes argentinos”, porém, afirma que o filme “suprime o elemento mais real da trama: a mobilização nacional do exército” e assim “a dialética da luta de classes domina absolutamente a tela e encontra ávidos consumidores em sua abjeta plateia; [...] *La Patagonia rebelde* é feito para canhotos. [...] A “claque” esquerdista, rigorosamente organizada, converte os cinemas portenhos em um desagradável personagem” (ano.2, n.15, jul.-74). Esta separação é comum aos

instrumento moralizante da população e de combate contra a subversão e o progressismo. Neste aspecto, um colaborador recorrente da revista, Bernardino Montejano, afirma, a partir da leitura do padre e poeta Leonardo Castellani, que:

[...] cultura não é “instrução”, nem tampouco patrimônio exclusivo de filósofos, artistas ou literatos. Cultura é “um modo de viver e de fazer que contribua para formar o homem”, a fazê-lo mais livre, ou seja, a fazê-lo melhor. Cultura é a “capacidade de possuir uma “visão” da existência, é o esforço do homem “por realizar integralmente seu ser e suas capacidades”¹⁸¹.

Esta mesma concepção volta à discussão na publicação de trechos de um texto do padre Julio Meinville, figura importante na política argentina e inspiração para o movimento nacionalista *Tacuara*:

[...] a grande razão da história é a metahistória. A grande razão da humanidade é a Igreja, e é Cristo. O comunismo também se move ao redor de Cristo, como todo mal definitivo que coopera para o bem dos eleitos. [...] essa é a única preocupação dos judeus: impedir que se fale aos gentios e que esses procurem sua salvação. [...] e apesar de que os judeus estejam empregando todos os meios de comunicação contra a cristianização dos povos, estes estão a ponto de escapar das mãos e de entrar com tudo na Igreja. [...] Na década de 70, estamos à véspera da plena evangelização e a entrada na igreja nos povos pagãos. Quando chegar esse momento, todos os meios de comunicação que domina o mundo tecnológico de hoje e todos os poderes da terra serão postos a disposição da mensagem de Cristo. Então a tecnologia e a vida cultural dos povos serão postas a disposição da mensagem de Cristo. [...] Eis aqui o sentido dos dias em que vivemos, nos quais todos os meios de comunicação e toda a vida cultura esta a serviço da iniquidade para impedir que os povos pagãos e cristãos vivam do Evangelho de Jesus Cristo. Toda Igreja tem sido reduzida ao silêncio. [...] Os inimigos têm conseguido [...] corromper o cristianismo¹⁸².

Em fevereiro de 1974, dois meses após o atentado à bomba a cinemas que exibiam *Jesus Cristo Superstar* (1973), Jorge Mastroianni escreve na revista:

Periodicamente, os chamados meios de comunicação de massa – em particular a TV – eles cantam para nós a palinódia da censura, em forma genérica, como se na Argentina existisse uma sorte de inquisição do pensamento que abarcasse todos os âmbitos culturais. [...] No entanto, a única “censura” prévia que funciona no país, mais mal do que bem, é a do *Ente Calificador* do Instituto de Cinematografia, que não se caracterizava por sua intransigência em matéria de moral e de costumes. Referimo-nos, é claro, à moral e aos costumes que difundem as visões que qualifica o Ente. [...] falar de censura é uma piada de mau gosto [...] se difama, ofende, ultraja e zomba do que se refere à Igreja, a fé, os católicos, fazendo deles hipócritas, cruéis, carnaís, ignorantes, sensuais. [...] dizemos e repetimos, falar de censura onde se permite exibir toda essa bazófia, nos arrepiam os cabelos e rebaixa a medida do tolerável. [...] Não apenas

filmes, sobretudo aos argentinos, analisados. Com o retorno da revista, por meio de decisão judicial, em agosto de 1976, o espaço destinado ao cinema é ampliado (ano.1, n.2, set.-1976) e, a partir de 1978, são apresentadas ao menos três resenhas por edição, todas assinadas por Roberto Escalante, todavia, a estrutura dos textos é similar a de seus predecessores, no entanto, filmes populares norte-americanos passam a ser resenhados. Na crítica de *Os embalos de sábado à noite* (dir. John Badham, 1978), Escalante afirma que “o personagem de John Travolta é o protótipo do “unissex” contemporâneo. Exemplo real e desagradável dessa afeminada juventude masculina destes tempos, carne do cânon da psicanálise freudiana, que sem outra particularidade além dos seus hábitos quase perversos, tem povoado as grandes cidades” (ano.3, n.18, ago.-1978).

¹⁸¹ Revista *Cabildo*, ano 1, n.5, set.-73.

¹⁸² Revista *Cabildo*, ano 1, n.7, nov.-73.

não existe tal “censura”, mas que – o que é mil vezes pior – a comissão classificadora com sua política de “arregaçar as mangas” e “fazer o que se pode” (ou seja, pendurar a placa de inconveniente para menores) se converte em cúmplice virtual desta aluvião de imundices e em responsável indireta do grave dano que provoca¹⁸³.

O apoio as políticas culturais do Processo não são uma exclusividade dos nacionalistas. As críticas ao “anti-projeto de censura” de Octávio Getino e os elogios à gestão de Miguel Paulino Tato, foram comuns no meio cultural. Na revista semanal *Gente*, voltada à burguesia argentina e de viés progressista, também uma entusiasta do golpe militar¹⁸⁴, publica reportagem em dezembro de 1974, onde dedica quatro páginas ao perfil de Miguel Paulino Tato em que o descreve como um “homem de letras”, fluente em oito Ademais, cabe salientar que após 1976, a revista se torna um dos principais veículos de difusão das entrevistas do alto escalão do regime. A recepção de intelectuais e de pessoas ligadas à cultura no país também pode ser percebida no suporte que grandes figuras da cultura do país dão ao golpe militar de 1976¹⁸⁵. Federico Finchelstein (2012) relata um almoço de importantes autores, dentre eles Mário Sábato e Borges, com Rafael Videla. O padre Leonardo Castellani, figura recorrente na revista *Cabildo*, relata o encontro em entrevista concedida à revista *Crisis* (ano 4, n.39) de julho de 1976. Como afirma o entrevistador Horácio Estaban Ratti o encontro foi bastante discutido no setor cultural. Sobre o encontro, Castellani relata que Borges e Sábato “falaram sobre a purificação pela guerra” e afirmou que achou interessante o fato de que Videla, “que é um general, um profissional da guerra, os interrompeu para manifestar seu desacordo”. Como aponta Finchelstein (2012), Borges, após o encontro, afirmou a imprensa que agradeceu Videla “pessoalmente pelo golpe de 24 de março, que salvou o país da ignominia e lhe manifestei minha simpatia por ter enfrentado as responsabilidades do governo”.

Na indústria cinematográfica são inúmeras as declarações de apoio, sobretudo, de figuras importantes das produtoras argentinas em defesa dos militares. Héctor Olivera, diretor e sócio da *Aries Cinematografía*, por exemplo, declara, em 1980, à *Heraldo del Cine*: “não somos homens de esquerda enfrentando a um governo de direita, mas cidadãos progressistas que apoiam um governo das forças armadas e desejam que tenham êxito em

¹⁸³ Revista *Cabildo*, ano.1, n.10.

¹⁸⁴ Videla declara na Revista *Gente*, na edição de 22 dezembro de 1977: “Eu nego absolutamente que existam na Argentina campos de concentração ou detidos em estabelecimentos militares além do tempo indispensável para indagar uma pessoa capturada em procedimento e antes de conduzi uma prisão”. Esta resposta de Videla é reproduzida no informe *Nunca más*.

¹⁸⁵ Finchelstein, 2012, n.p.

sua gestão¹⁸⁶”. Ademais, para além dos apoios no setor cultural, devemos reconhecer que o golpe contou com a adesão popular¹⁸⁷ e, a partir desta, lançou mão de uma série de políticas de memória e de justificação do terrorismo de Estado¹⁸⁸. O cinema, atravessado pelo poder autoritário, foi entendido como um locus privilegiado para disseminação do discurso ideológico do regime. Pilar Calveiro (2015, p.38), antropóloga e sobrevivente do campo de concentração da ESMA, ao afirmar que a repressão consistia em atos perfeitamente enraizados no cotidiano da sociedade¹⁸⁹, defende que “a repressão e o castigo se inserem nos procedimentos do poder e reproduzem suas técnicas, seus mecanismos”. Assim, afirma que a última ditadura argentina se fez como um poder que se “[...] mostra e se esconde, e se revela tanto no que exhibe quanto no que oculta”. No âmbito cultural, como destaca David William Foster (2014, p.139), não é possível afirmar que durante o regime as produções deixem de existir, mas o que as marcam é sua baixa produção original e criativa. Desta maneira, pensamos o cinema, ao longo desta pesquisa, como um meio onde o controle do regime se fez de modo a expor, a partir de uma gramática própria¹⁹⁰, seus discursos e se expôs no seu intento de silenciar qualquer outra forma de interpretação da realidade social que se opusesse a que buscava consolidar.

2.2.2 Um cinema do processo?

O cinema argentino durante o Processo de Reorganização Nacional, na definição do capitão Bitleston, diretor geral do Instituto (INC), é um cinema otimista¹⁹¹. Excluídas as vozes dissonantes ao regime, este atendeu ao que Francine Masiello (2014) definiu como “teoria unidimensional da realidade”, o que, contribuiu para empobrecimento de sua produção a ponto de torná-la irrelevante internacionalmente em meio a um período de valorização do cinema latino-americano¹⁹². Assim como em outras esferas da cultura, o regime buscou arrefecer a cultura política do país, o que, de acordo com Francine Masiello (2014, p.30), serviu a seu intento de impossibilitar a construção de juízos críticos sobre o poder e sobre o Estado argentino. Todavia, o regime produziu diretamente apenas três curtas metragens para a televisão e, em parceria com a Ford Motors, uma série de

¹⁸⁶ Getino, 1995, p.37.

¹⁸⁷ O golpe foi apreendido pela população como “[...] um fato da natureza ou parte de uma lógica externa e objetiva inevitável para uma normalização disciplinária da Nação.” (Duhalde, 2013, p.74)

¹⁸⁸ Varela, 2018, p.47.

¹⁸⁹ Calveiro, 2013, p.40

¹⁹⁰ Wolf, 1995.

¹⁹¹ Varela, 2018, p.6.

¹⁹² Héctor Olivera em entrevista a Júlío Ardiles Gray, 1978.

vinte curtas de cinco minutos cada para exibição no cinema antes dos filmes¹⁹³. Ainda assim, o cinema do período, dada a coesão temática e seu alinhamento ideológico ao regime, é dotado de traços próprios que dialogam com as questões políticas do período¹⁹⁴.

Fruto desta articulação entre diferentes instituições e interesses este cinema chega ao público, como aponta Ana Laura Lusnich (in. Morentin, Napolitano (org.), 2018), em três categorias: comédias, melodramas e filmes alegorico-metafóricos. De modo geral, podemos afirmar que os filmes que obtiveram mais êxito nas bilheterias foram as comédias *picarescas* e filmes de ação¹⁹⁵. Rodolfo Kuhn (2011) afirma que “os temas dos filmes [...] são de evasão¹⁹⁶”. Figura emblemática deste cinema otimista¹⁹⁷, Ramón “Palito” Ortega¹⁹⁸, ator de comédias e cantor popular¹⁹⁹, inicia a rodagem de seu primeiro longa-metragem dias após o golpe militar. De ator criticado²⁰⁰ a diretor de sucesso, sua carreira meteórica, no entanto, segue a trajetória do regime – são ao todo sete filmes, lançados entre 1976 e 1982, e todos estes são grandes sucessos de bilheteria.

Dos locos en el Aire (1976), não só é o seu primeiro trabalho na direção mas também o primeiro longa de sua produtora, a *Chango Prodduciones* – segundo Getino (2005, p.85), a empresa do ramo cinematográfico mais mimada pelo INC. Voltado estritamente para o cinema comercial²⁰¹, o filme recebe de Jorge Abel Martin (1977, p.17) crítica pouco entusiasmada. Carlos Morelli, crítico do *Clarín*, por sua vez, chama o filme de obra prima do gênero familiar e ressalta o apoio que dá – e que recebe - às forças armadas, assim como seu tom patriótico²⁰². Este filme propõe uma aliança entre a sociedade civil e as instituições militares. Todavia, é uma comédia familiar voltada ao público infantil. Em sua estrutura interna as três personagens principais – Capitão San Jorge (Ortega), Carlitos (Balá) e Silvia (Salazar) – são idealizações dos papéis sociais que ocupam. O filme, até por não desenvolver uma situação problema, opta por transmitir

¹⁹³ Martin, 1978, p.49-50; esta produção está relacionada a determinação, de 1977, de se exhibir curtas-metragens nacionais antes de todas as sessões de cinema.

¹⁹⁴ Wolf, 1995.

¹⁹⁵ Como aponta King (in. Bethell (org.), 2019, p.640), já na década de 1960: “[...] o público se interessava mais pela revelação das partes do corpo de Isabel Sarli (nas comédias de sexo com Armando Bo) do que pelo neorrealismo”.

¹⁹⁶ Kuhn, 2011, p.232.

¹⁹⁷ Invernizzi & Gociol, 2006, p.29.

¹⁹⁸ Martin, 1977, p.15; Vilaprinýo (2013, p.37) as define seus filmes como comédias que “desenhavam uma vida familiar idílica”.

¹⁹⁹ Martin (1977, p.77) destaca que a fama de Ortega, então conhecido por suas comédias “ligeras”, ia além das fronteiras da Argentina. Getino (2005, p.52) afirma que Ortega, até então, era uma figura atrelada ao movimento “ola musical” dos anos 60.

²⁰⁰ Em entrevista à revista *Gente* (n.528, de 04/09/1975), o diretor Enrique Carreras o afirma como um sucesso em comédias com cantores populares - fórmula de sucesso nas bilheterias -, por mais que não o considerasse bom ator.

²⁰¹ Torre Nilsson, diretor, afirma: “*The problem industry has in the future in to continue making good movies, economically adjusted to this small audience and its potential overseas sales*”.

²⁰² Manrupe & Portela (2005, p.189).

suas mensagens através das músicas de Ortega. Valendo-se de Edgar Morin (2014, p.111) e de sua teoria do complexo projeção-identificação, cabe ressaltar que a música nos filmes de Ortega cumpre uma função de participação afetiva. Isto é reforçado pelo fato de que nos seus filmes são recorrentes longas inserções de passagem onde as personagens cantam músicas já conhecidas do artista. Em alguns casos, como ocorre em *Dos locos en Aire* (1976), são feitos novos arranjos musicais – que neste filme ocorre com sua música mais famosa, *La Sonrisa de Mama*, em tom de marcha militar. A projeção-identificação²⁰³, portanto, se dá na figura do ator que inclusive faz par romântico com sua esposa em seus longas.

O filme tem como cenário a *Escuela de Aviación Militar*, em Córdoba – que, repetidas vezes, é afirmado como único centro de formação de pilotos. São utilizados uniformes, aviões, instalações militares reais, além de cenas de bombardeios e lançamentos de mísseis, além de a *Banda de Música y Guerra de La Jefatura Militar del Comando General de las Fuerzas Armadas* tocar, repetidas vezes, no longa. Estas dialogam com as inserções ao demonstrar a aptidão física, a coesão e a disciplina dos militares, assim, como sua preparação frente a um confronto iminente, ainda que não enuncie quem é o inimigo. A trama se desenrola em dois eixos, tendo San Jorge como centro. De um lado, as trapalhadas de Carlitos, de outro o romance com Silvia, a filha do General. Em ambas as relações, San Jorge é, dentro da hierarquia o filme estabelece, figura dominante enquanto masculina. Quando da ida do protagonista à base de Marambio, este, enquanto narrador, diz em voice-over: “Os homens que nesta base trabalham, fazem-no com grande sacrifício”, para então definir a base como um “belo símbolo da nossa soberania”. Nesta cena o personagem de Ortega canta que os militares, que aparecem ao longo desta cena, são gente feliz que vive perto de Deus, pois são aqueles: “que nunca usam a força, mas sim a razão [...] os que são generosos [...] os que sempre trabalham pensando em um mundo melhor”.

Seu filme subsequente, *Brigadas en Acción* (1977), traz nos créditos: “Esse filme se realizou graças à valiosa contribuição das Forças Armadas”. A maior inversão que faz em relação à estreia de Ortega é a de se passar do inimigo imaginário, enquanto iminência do ato violento, para a enunciação, ainda que indireta, do que se deve ser combatido: os grupos guerrilheiros. De resto, repete sua estrutura, trocando, apenas, a Aeronáutica pela

²⁰³ Morin, 2014, p.130. Cabe destacar a função do Star System e do *Ego-involvement* no complexo de projeção-identificação.

polícia como objeto de louvor²⁰⁴. Estes dois longas deram a tônica de toda a sua obra ao afirmar a luta entre salvadores locais e os inimigos estrangeiros²⁰⁵. Ainda assim, é *La fiesta de todos* (1979), de Sergio Renán, o mais próximo de um cinema de propaganda. Com mais de dois milhões de espectadores, o longa se encerra com o monólogo do historiador Felix Luna:

Estas multitudes delirantes, limpias, unánimes, es lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta derrotado, marginado y tal vez por primera vez en este país, sin que la alegría de algunos signifique la tristeza de otros.

Este é um filme semidocumental triunfalista sobre a vitória Argentina na Copa do Mundo de 1978 que se divide entre imagens dos jogos e esquetes cômicas²⁰⁶. Na cena inicial temos Videla, Massera e Agostí, os três membros da 1ª Junta Militar, com roupas civis durante a abertura do evento. É, porém, em um dos esquetes que o filme apresenta seu argumento. Um grupo de amigos se divide entre os otimistas e o “do contra”. A comicidade está no fato de que, naquele momento, era impossível ser pessimista – ou seja, contrário ao regime. Afirma um dos personagens que ser argentino era vestir a camisa. Assim, Videla com roupas civis indicava uma unidade desejada pelo regime²⁰⁷. O “do contra”, ao final, se conforma e adentra a festa.

Diferentemente de Ortega, Renan gozava de prestígio dentro da indústria cinematográfica. *Crescer de golpe* (1977), seu filme anterior, é um dos poucos filmes argentinos a contar com críticas positivas fora do país²⁰⁸. *La fiesta de todos* (1978) é definido por Abel Posadas (2004, p.5) como seu suicídio artístico. Segundo Finchelstein (2014) este é um filme nacionalista por excelência. Para Posadas (2004, p.4), ele é a exacerbação, voltada para o estrangeiro, do slogan utilizado durante o Mundial: “Nós argentinos somos direitos e humanos”, e reforçava, assim como a atuação do *Clarín* e *La Nación* em retratar as denúncias ao terrorismo de Estado como uma “campanha antiargentina²⁰⁹”, a negação frente às denúncias decorrentes da visita da Comissão

²⁰⁴ Em *Brigadas en Acción* (1977), após a morte de um policial durante o enfrentamento de “perigosos grupos criminosos”, Ortega canta: “Pobre de esa gente que no sabe dónde vá / los que se alejaron de la luz de la verdad [...] Pobre de esa gente que olvidó su religión / esos que a vida no le dan ningún valor / los que confundieron la palabra libertad / los que se quedaron para siempre soledad”. A canção, usada para “ficcionalizar a realidade” (Wolf, 1994, p.273), marca a diferença entre policiais e grupos armados, que “confundiram a palavra liberdade”, sendo representação dos “subversivos” (Mayer (in. Ingruber & Prutsch (org.), 2012, p.70).

²⁰⁵ Para Wolf (1995, p.39) esta era parte da construção ideológica feita a partir de oposições como Deus e diabo, nós e eles, governo militar forte e governo civil débil; Sanjurjo, 2018, p.110; Masiello, 2014, p.32; Vezzetti, 2002, p.51.

²⁰⁶ Martin, 1980, p.87.

²⁰⁷ Novaro & Palermo, 2007, p.212; os autores apontam os melhores indicadores econômicos e a leitura que tinha atingido um ponto em que se podiam diminuir o ritmo da violência de Estado.

²⁰⁸ Martin, 1978, p.39; Manrupe & Portela, 2004, p.137.

²⁰⁹ Novaro & Palermo, 2007, p.209.

Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) e suas consequências na opinião pública internacional²¹⁰.

Independente do gênero destes filmes, os temas giravam, em sua maioria, na resistência dos valores familiares, e, por conseguinte, cristãos, frente a sua dissolução. Como aponta Sanjurjo (2018, p.108), a família, nos discursos do regime, era entendida como um suporte da ordem social e valor fundamental da nação. Ela se torna uma metáfora para a sociedade e o pertencimento a ela se dava a partir de uma adequação a “qualidade moral” dos argentinos²¹¹. Finchelstein (2014) afirma que estes filmes construíram uma relação entre religião e verdade que deixava clara a intenção de se afirmar os valores católicos e morais defendidos pelo regime e que definiam o que é ser argentino e o que é ser o estrangeiro²¹². De acordo com Varela (2018, p.7), eles reforçavam as propostas da reeducação social da nação. Pode-se afirmar, a partir do exposto, que os filmes ideologicamente alinhados ao regime foram, em sua maioria, aqueles destinados ao público familiar e infantil²¹³.

O cinema no Processo, portanto, não se deu como uma construção sobre uma tábula rasa. Para além dos realizadores perseguidos, mortos e exilados, existiu um cinema argentino neste período que, ainda com limitações econômicas e temáticas, foi um importante documento sobre a ideologia do regime e das alianças entre setores empresarias, realizadores e a ditadura. Todavia, como afirma Abel Posadas (2004, p.4), os primeiros a quererem esquecer estas alianças são os diretores e produtores argentinos, todavia, como entende, “[...] é perigoso que uma sociedade se empenhe em negar o passado porque cedo ou tarde este se volta contra nós”.

A partir destas relações, para além da discussão sobre a qualidade cinematográfica dos filmes realizados, propomos a interpretação que o cinema argentino do período é um cinema conformado. Dito isto, e apesar de sua homogeneização temática, não é possível afirmar a existência de um cinema próprio do Processo de Reorganização Nacional²¹⁴, mas, sim, um cinema ideologicamente alinhado ao regime, é dotado de traços próprios que dialogam com as questões políticas do período²¹⁵, marcado por discursos nacionalistas e religiosos. Desta feita, nos propomos a estudar as

²¹⁰ Novaro & Palermo, 2007, p.207.

²¹¹ Sanjurjo, 2018, p.110; Para Sarlo (2014, p.206) a ditadura buscou, através do discurso ideológico e cultural, ensinar valores morais que definiam o que viria a ser família e a nação.

²¹² Avellaneda (1986, p.35) destaca a influência do catolicismo e do ultraconservadorismo na formação do discurso da censura. Nos quinze anos de funcionamento do Ente (ECC) apenas Getino não foi indicado por instituições católicas.

²¹³ Vilaprinyo, 2013, p.40

²¹⁴ Lusnich (in. Morentin; Napolitano (orgs.), 2018)

²¹⁵ Wolf, 1995.

relações que fizeram possível este cinema que, segundo o historiador argentino Federico Finchelstein (2016, n.p.), reproduz “a realidade ideológica dos campos de concentração”, ou seja, um cinema “não havia transações com a realidade [...] [onde] reinava a ideologia, a aliança sagrada entre a cruz e a espada, cimentada pela mão de obra nacionalista” (Finchelstein, 2012, n.p.). Este “cinema otimista”, como definido pelo general Bittleston²¹⁶, como aponta Ana Laura Lusnich (in. Morentin, Napolitano (org.), 2018), este cinema chega ao público, sobretudo, em três gêneros: comédias, melodramas e filmes alegóricos-metafóricos. De modo geral, podemos afirmar que os filmes que obtiveram maior êxito nas bilheterias foram as comédias *picarescas* - filmes proibidos para menores de 18 anos e que foram, ao menos, 17% dos filmes nacionais lançados no período²¹⁷ – e os filmes de ação²¹⁸. O diretor argentino e crítico, Rodolfo Kuhn (2011), afirma que “os temas dos filmes [...] são de evasão²¹⁹”. Todavia, como sustenta a historiadora Natalia Milanesio (2021, p.36), a comédia *picaresca*, mesmo com o recurso a temas proibidos pelo regime, como a infidelidade, a nudez e o duplo sentido, fora o “gênero que mais escapou da censura durante a ditadura”. Desta feita, a autora relaciona o abrandamento da censura destes filmes se relaciona ao fato de que estes reproduziam discursos conservadores - exaltando o casamento, os papéis tradicionais de gênero, sendo comum que as personagens sexualmente livres fossem punidas. Assim, para Milanesio (2021), “o humor, por outro lado, mitigou seus aspectos mais disruptivos” deste gênero e, assim, “contribuiu para dar uma falsa imagem de liberdade e abertura sexual e ideológica do regime e funcionou como uma válvula de escape enquanto a censura operava de forma efetiva sobre conteúdos sexuais e eróticos ‘reais’”. Os trabalhos dos críticos cinematográficos Sergio Wolf (1995) e Agustín Mahieu (1980) sobre a violência no cinema argentino podem ser lida em uma chave similar a apresentada por Milanesio (2021), dado que, como afirma o primeiro, o vazio e a morte eram centrais nos filmes argentinos deste período. Nos filmes ideologicamente alinhados, eram recorrentes as encenações da morte e do luto²²⁰ articuladas por uma série de eufemismos²²¹ para aludir a luta contra o “terrorismo subversivo” muitas vezes retratado como ameaça iminente, porém não identificável.

²¹⁶ Invernizzi & Gociol, 2006, p.29.

²¹⁷ Milanesio, 2021, p.36,

²¹⁸ Como aponta King (in. Bethell (org.), 2019, p.640), já na década de 1960: “[...] o público se interessava mais pela revelação das partes do corpo de Isabel Sarli (nas comédias de sexo com Armando Bo) do que pelo neorrealismo”.

²¹⁹ Kuhn, 2011, p.232.

²²⁰ Vilaprinýó, 2013, p.39; Varela, 2018, p.7.

²²¹ Varela, 2018, p.7.

Capítulo 3: Passo 3

3.1. O cinema da reabertura ou um cinema sobre a ditadura

3.1.1. A indústria na reabertura

“Estamos protagonizando aqui algo que é quase uma travessura histórica: os vencedores sendo acusados pelos vencidos²²²”. A frase não é de Zur Linde, o capitão nazista de Borges, mas guarda com ele um triste paralelo. Quem a diz é o Almirante, e membro da 1ª *Junta Militar*, Emilio Eduardo Massera, quem ocupava, dentre outras funções, a direção das atividades da *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA),

²²² Diario de los juicios n.20, de 08/10/1985: “*Aquí estamos protagonizando todos algo que es casi una travesura historica: los vencedores son acusados pelos vencidos*”

principal campo de concentração durante o Processo. A frase de Massera foi dita em outubro de 1985, durante o *Juicio de Las Juntas* e transmitida ao vivo em cadeia nacional de rádio e TV. Nove anos antes, em 2 de novembro, o mesmo Massera discursava, em homenagem “aos mortos da pátria” na ESMA: “Aqui a morte não vencerá, porque todos os mortos [...] todos eles morreram para a vitória da vida”. E continua:

Lutam os que estão a favor da morte e nós que estamos a favor da vida. E isto :é anterior a uma política ou uma ideologia, isto é uma atitude metafísica. Estamos lutando contra nihilistas, contra delirantes da destruição, cujo objetivo é a destruição em si [...] por isso os vemos escrevendo nas paredes *Viva la Muerte*, e essa é a única vez que dizem a verdade.

O local do qual falava Massera em 1976 se tornaria em 2006 um centro de memória da última ditadura militar. A centralidade na retomada democrática é anterior. Boa parte dos testemunhos de sobreviventes, na maioria das vezes, relatando graves violações de direitos humanos, nos *Juicios* foram de sobreviventes do campo da ESMA. Os testemunhos são ainda mais assustadores dado que mais de 5.000 pessoas foram presas no local e, destas, apenas 10% saíram com vida da *Escuela de Mecanica*. Para além destes números, em 1995, o capitão Adolfo Scilingo relata em entrevista à Horacio Verbitsky (1995, p.12-15) a prática dos *Vuelos* – os voos da morte -, onde prisioneiros anestesiados, e presos a vigas, eram atirados de aviões no *Rio de la Plata*. Como relata, esses voos saíam da ESMA:

Com respeito aos subversivos que fossem condenados a morte ou que se decidisse eliminar diziam que iam voar, e assim como tem pessoas que tem problemas, alguns não ia chegar ao destino. E disse que se havia consultado com as autoridades eclesiásticas, não sei a que nível, para buscar que fosse uma forma cristã e pouco violenta.

Massera, comandante da ESMA, que como destaca Peter Winn (ANO, n.p.) era “uma máquina de tortura, de extrair informação, aterrorizar e matar”, mantém nos *Juicios* uma tentativa de legitimação do terrorismo de Estado - expressão máxima da violência política na Argentina²²³ - mediante a cisão na “*guerra sucia*”, ou seja, os militares, como Massera, afirmavam que: “Ganharam a luta contra a subversão, mas perderam a batalha cultural²²⁴”. Se o *Juicio de las Juntas*, como destaca Hugo Vezzetti (1985, p.4), era um ritual de passagem para um novo ciclo na Argentina mediante uma tentativa de retirar simbolicamente cada desaparecido “a escuridão” e recolocá-los de volta “a vida do conhecimento e reconhecimentos dos seus próximos” devemos destacar, como o faz Elisabeth Jelin (2012, p.102), que este cumpria a função de despolitizar os conflitos:

²²³ Método de coerção por excelência (Calveiro, 2015), o desaparecimento foi a técnica utilizada mais sofisticada durante as ditaduras do Cone Sul (Bauer, 2014, p.103) devido a seu efeito multiplicador de medo.

²²⁴ Invernizzi & Gociol, 2002, p.23; Bauer, 2014, p.185.

O marco jurídico formal eliminava toda referência a ideologias e compromissos políticos. O central era determinar que haviam cometidos crimes, sem perguntar-se – omitindo explicitamente – o possível móvel político das ações de vítimas ou repressores. No juízo, a imagem da vítima permitiu estabelecer e reforçar, sem justificações nem atenuantes, a culpabilidade dos violadores. A pergunta mais geral é em que medida a judicialização de um conflito – como o conflito político violentos dos anos setenta na Argentina – implica necessariamente sua despolitização, ou seja, um quadro narrativo colocado em uma chave criminoso e não política.

A tentativa de despolitização dos conflitos é uma marca da gestão de Raul Alfonsín, advogado ligado aos movimentos direitos humanos e primeiro presidente eleito após o fim da ditadura. Logo em seu discurso de posse, em dezembro de 1983, Alfonsín afirma: “*El método violento de las élites de derecha o izquierda se justifica a sí mismo con el trunfo definitivo y final, absoluto, de una ideología sobre la otra [...]*”²²⁵. Como destaca o historiador argentino Eduardo Duhalde (2013) a fala de Alfonsín estabelece o que seria denominado como “teoria dos dois demônios”. Como política de reconciliação, Alfonsín promulgava os decretos 157/83 e 158/83, de 13 de dezembro de 1983 que estabeleciam que seriam julgados, além dos membros das três primeiras *Juntas*, oito guerrilheiros de grupos revolucionários²²⁶. A “doutrina dos dois demônios”, assim como a “doutrina da vítima inocente” – apagamento da atividade política das vítimas da ditadura –, oferecia “[...] uma versão simplificada e tendenciosa dos fatos que permitia múltiplas leituras”. Destarte, devemos apontar que este processo da construção da vítima foi, durante os anos iniciais da retomada democrática, sobretudo, a partir dos trabalhos da CONADEP e da publicação do relatório *Nunca Mas*, amplamente debatido no período. Esta construção partiu da afirmação, como destaca Emilio Crenzel (2014, p.232), da “vítima inocente” mediante a negação de suas vinculações políticas e de sua militância²²⁷, ou seja, seguia a opção por “despolitizar” as vítimas e, assim, conflito. Todavia, esta disposição de se afirmar inocentes e culpados em termos absolutos contribuiu, segundo o Vezetti (2001), para que a sociedade não se entenda-se como parte da violência perpetrada. A entrada das mães e avós na esfera política, segundo Liliana Sanjurjo (2018, p.115-117), reforçou no imaginário coletivo argentino os vínculos sanguíneos e familiares dos desaparecimentos. Este movimento de politização da família atende a uma resignificação das bases políticas do regime que afirmaram a família como um núcleo

²²⁵ *Acta del 10 de diciembre de 1983*, p.78.

²²⁶ “Uma versão dos “dois demônios” nasce no terreno jurídico com a decisão do presidente Alfonsín de submeter ao processo simultaneamente as cúpulas das Forças Armadas e os chefes sobreviventes dos Montoneros e o ERP” (VEZZETTI, 2002, p.121)

²²⁷ Gomes, 2015, p.49.

de centralizador dos valores argentinos²²⁸. Logo, as mães e avós da praça de maio se tornariam um símbolo não apenas da resistência política como também seriam um signo da coragem das mães e avós argentinas. Se o cinema punha em discussão a dinâmica familiar e, sobretudo, o papel da mãe nas dinâmicas da família, o faz como contrapeso ao discurso do Proceso que afirmava a culpa dos pais pela “subversão” dos filhos:

[...] o paradoxo do regime argentino de 1976-1983 (com similitudes nos outros regimes militares do Cone Sul na época) era que a linguagem e a imagem da família constituíam a metáfora central do governo militar; também a imagem central do discurso e as práticas do movimento de direitos humanos. A imagem paradigmática é a MÃE, simbolizada pelas *Madres de la Plaza de Mayo* com seus panos na cabeça; a mãe que deixava a esfera privada “natural” de vida familiar para invadir a esfera pública em busca de seu filho sequestrado-desaparecido²²⁹.

Quanto à doutrina dos “dois demônios” esta se relaciona ao que Marcos Novaro & Vicente Palermo (2007, p.647-649) destacam como duas leituras hegemônicas sobre os atos de violência no regime *alfonsinista*: a da “neutralização” – o arrefecimento das disputas políticas e das motivações revolucionárias dos grupos contrários à ditadura – e da “equiparação”, que como apontam os autores era “comparação do incomparável: os crimes cometidos por grupos irregulares com o sistema criminoso montado a partir do Estado, que havia pervertido o próprio sistema de legalidade”. Como afirma Carolina Bauer (2014) a tentativa de se equiparar as forças, assim como os atos praticados, de grupos guerrilheiros e do Estado pela afirmação de dois “terrorismos” equiparáveis, colocava a sociedade como vítima de ambos²³⁰, e como afirma Hugo Vezzetti (2002, p.122), “[...] era claro que não havia nenhuma equiparação possível entre a guerrilha e as Forças Armadas” dado que, para além da desarticulação dos principais grupos revolucionário em 1975²³¹, o terrorismo de Estado se dava por meio do:

[...] aparecimento de uma metodologia repressiva desdobrada pelas Forças Armadas como poder do Estado. Demonstrava-se que havia sido um plano sistemático a partir da regularidade dos procedimentos de sequestro, do emprego generalizado de torturas e da existência de centenas de centros clandestinos (VEZZETTI, 2002, p.123).

A demonização dos “dois extremos” eximia de responsabilidades, segundo Novaro & Palermo (2007, p.648-649), “[...] amplos setores sociais que haviam apoiado, de um modo ou de outro, o terror de Estado” fazendo do terrorismo de Estado “[...] um fenômeno totalmente alheio” a eles. Como afirma Andrés Avellaneda (in. SARLO et.al, 2014, p.13), a teoria dos dois demônios: “[...] intentava repartir equitativamente a

²²⁸ Sanjurjo, 2018, p.108.

²²⁹ Jelin, 2017, p.178.

²³⁰ Bauer, 2014, p.114

²³¹ Calveiro, 2013.

responsabilidade dos acontecimentos entre o governo militar e a guerrilha revolucionário, colocando a sociedade argentina no lugar da vítima²³²”.

A despolitização do conflito, no entanto, não era uma tentativa de arrefecer o interesse sobre os testemunhos. Como aponta Emilio Crenzel (2020, p.69), as acusações de violações de direitos humanos na Argentina, que já tinham ampla difusão internacional, só vão ter impacto na sociedade argentina após a derrota na guerra das Malvinas. Após esse período de “ruptura do silêncio”, como afirma Crenzel (2020, p.84-86), momento em que “[...] a matança se tornou então uma realidade imediatamente presente²³³”, há uma crescente demanda pelos testemunhos sendo esta estimulada pelo “show de horror” na imprensa:

Que diariamente veiculava exumações de corpos enterrados em cemitérios públicos, denúncias sobre a existência de centros clandestinos de detenção e testemunhos de vítimas de sequestros, torturas e crimes perpetrados pelas Forças Armadas, que tocavam a sensibilidade do público [...].

Quando a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), criada por decreto de Alfonsín em dezembro de 1983 e presidida pelo escritor Ernesto Sábato²³⁴, há uma grande pressão pela divulgação do relatório *Nunca Más*, que seria entregue ao presidente em cerimônia pública em 20 de setembro de 1984. A versão televisionada do relatório, que vai ao ar em 12 de julho de 1984, tem “audiência massiva – 1,64 milhões de espectadores – superando a audiência combinada de todos os outros programas exibidos naquele horário²³⁵”. Assim como o semanário *El Diario del Juicio*, que entre maio de 1985 e janeiro do ano seguinte, vendia aproximadamente 200.000 exemplares por edição²³⁶, foi um estrondoso sucesso de vendas. Como afirma Avellaneda (in. Sarlo (et. al), 2014, p.13), o relatório produzido pela CONADEP “[...] foi o livro mais vendido nos dez anos que seguiram a data de sua primeira publicação em 1984”. Como afirma Beatriz Sarlo (2007, p.47), o relatório se transformaria em “matéria-prima da indignação” e signo da retomada democrática na Argentina. O texto de Ernesto Sábato, que abre o relatório, se inicia assim: “Durante a década de 70 a Argentina foi convulsionada por um terror que provinha tanto da extrema direita como da extrema esquerda”.

²³² “[...] señalar la posición de una sociedad que ha encontrado en la figura de los ‘demonios’ la confirmación de su inocencia y su ajenidad frente a la barbarie que se desplegaba ante sus ojos” (VEZZETTI, 2002, p.15)

²³³ Novaro & Palermo, 2007, p.639.

²³⁴ Sábato tem uma postura controversa sobre o regime. Em um primeiro momento, como apoiador, afirma sua confiança em Videla, após reunião com o presidente de *facto* e Jorge Luis Borges. Durante a ditadura apoia o fervor nacionalista durante a Copa do Mundo. Em 1981, preside com o ativista, e Nobel da Paz, Adolfo Pérez Esquivel, o *Movimiento para Recuperación de Niños Desaparecidos*.

²³⁵ Crenzel, 2020, p.119.

²³⁶ Avellaneda in. Sarlo (et. al), 2014, p.12-13.

Como anteriormente dito, a produção cinematográfica durante o governo de Alfonsín teve um aumento significativo de filmes lançados por ano – média de 28 filmes, 3 a mais que durante o Processo, 16 a mais do que durante o regime do seu sucessor, o peronista Carlos Menem. O cinema, como meio de reconstituição do passado²³⁷, não se furtou as discussões candentes do período. Todavia, não podemos lê-lo sem termos em consideração que o cinema argentino do período, assim do período anterior, só foi possível devido aos incentivos do governo em um período em que há um longo e forte descontrole inflacionário e o recrudescimento da dívida externa. Há de se considerar, também, as pressões que Alfonsín encontrara até sua renúncia da sociedade civil e dos militares. Da primeira, sobretudo, após a promulgação das leis que foram denominadas no país com leis de impunidades: a Lei do Ponto Final, de 1986, que estabelecia um prazo final para as alegações de crimes cometidos pela ditadura e a Lei de Obediência Devida, de 1987, que determinava que delitos – com exceção do sequestro e apropriação de crianças – cometidos por membros da ditadura de posto inferior ao de Coronel não eram passíveis de punição²³⁸.

Assim como ocorrera na Espanha no fim do regime franquista, “os temas sexuais tiveram um papel pioneiro ao inaugurar e facilitar a discussão pública de outros temas que haviam sido proibidos ou silenciados, como a violência política e os desaparecidos²³⁹”. O destape, como ficou conhecido esse processo de abertura sobre os discursos sobre a sexualidade na sociedade argentina, acompanhou a ampliação do “show de horror”, que com seu “estilo macabro, hiper-realista e indigno”, apresentava as denúncias sobre os centros de detenção clandestinos, sequestros de crianças e, posteriormente, os voos da morte. Mesmo nos momentos de maior dispersão dos discursos sobre a violência, como afirma Natalia Milanesio (2021, p.52), “o sexo não recuou para um segundo plano, mas tornou-se um complemento bizarro, que deu origem ao que alguns comentaristas denunciaram como uma competição, uma espécie de “corrida” entre o *destape* sexual e o “*destape de tumbas*””

Cumprindo uma promessa de campanha, o governo Alfonsín, em fevereiro de 1984, revoga a lei de censura, e, assim, dissolve o *Ente de Cualificación Cinematografica* (ECC) e promulga uma nova legislação que garantia a pluralidade ideológica no âmbito cultural²⁴⁰. Manuel Antín, cineasta argentino ligada a New Wave dos anos 1960, passa a

²³⁷ Sarlo, 2007, p.99.

²³⁸ Milanesio, 2021, p.11.

²³⁹ Milanesio, 2021, p.52.

²⁴⁰ Carreras, 1995, n.p.

chefiar o INC e gerenciar um generoso orçamento que o governo disponibiliza para o financiamento das produções nacionais. Como aponta Maria Elena de las Carreras (1995), o cinema argentino passa por um momento forte de crescimento entre 1984 e 1987 com uma abrupta queda em 1988 devido ao recrudescimento da inflação e a queda de incentivos governamentais. Tendo em conta que, como afirma Carreras (1995), de 80% a 90% dos filmes nacionais do período não conseguiam recuperar seus gastos com a arrecadação no mercado interno e, no mais das vezes, não tinham distribuição no exterior, a indústria cinematográfica a partir de 1989 estava completamente desarticulada.

Os filmes argentinos da reabertura, que aqui tomaremos pela produção realizada entre 1983 e 1991, se valeram de diferentes recursos para afirmar a afetividade dos espectadores com as vítimas do terrorismo de Estado²⁴¹ e denunciar as injustiças cometidas na história recente. Como afirma Maria Amado (2007, p.33), os filmes da retomada democrática trabalharam com diferentes estéticas, porém, como discutiremos a seguir, o princípio da realidade cinematográfica – o cinema como reprodução da “verdade” e do testemunho – marcou os filmes do período. Como afirma a autora: “depois de um período de não ver nada, as imagens do cinema podiam permitir que víssemos tudo” e “havia uma ‘tremenda necessidade de verdade’”. As imagens na tela não só suplementam os testemunhos veiculados – e assim funcionam como um instrumento contrário às políticas de esquecimento²⁴² - como retiram o espectador, então passivo na sala de cinema²⁴³, da sua zona de conforto e o dão a ver os segredos dos porões e dos corredores da ditadura²⁴⁴. Para tal, o cinema argentino de ficção levou às telas, durante retomada democrática, o terrorismo de Estado em suas diferentes faces. Já nos anos finais do regime deu-se a produção de filmes como *Tiempo de Revanche*²⁴⁵ (1981), *Camila* (1984), de Maria Luisa Bemberg que tratam, por meio de metáforas, da violência de Estado. Todavia, é a partir de 1984, com o reaquecimento da indústria, que a temática se torna mais recorrente e a crítica mais direta²⁴⁶. Cabe destacar, que em 1984 não apenas ocorre o retorno de grandes realizadores da inatividade quanto se dá o lançamento de filmes até então impedidos de serem veiculados, ao menos integralmente, na Argentina – é o caso de *Los hijo de Fierro* (1974), de Fernando Solanas.

²⁴¹ Gomes, p.18-19, 2015.

²⁴² Gomes, 2015, p.33.

²⁴³ Xavier, 2003, p.34-35; Carrierè, 2006, p.26.

²⁴⁴ Mondzain (2007, p.25) reforça o caráter de atração da imagem ao afirmar que “a imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver, de pôr em cena formas, espaços e corpos que oferece ao olhar”

²⁴⁵ Lusnich (in. Morentin & Napolitano (org.), 2018) destaca ficções alegórico-metafóricas como forma de resistência.

²⁴⁶ Oliveiri in. Couselo (org.), 1994, p.168.

Oliveiri (in. Couselo (org.), 1994, p.171) define os anos de 1984-1985 como um “[...] excepcionalmente propício para a criação cinematográfica [...] cabe insistir que nunca foi experimentado com igual intensidade e durante tanto tempo”. Ao lado de *Camila* (1984), *La Historia Oficial* (1985), *Tangos: el exilio de Gardel* (1985) e *La Noche de los lápices* (1986) foram parte deste momento de efervescência não só da produção como da recepção cinematográfica no país e no mercado internacional. Este momento oportuno para a criação, que possibilitou que realizadores com visões políticas e artísticas opostas pudessem lograr tamanhos sucessos. Como aponta Massiello (in. Avellaneda et. al., 2014), o fracasso nas Malvinas assim como a disseminação dos testemunhos aumentou o interesse dos espectadores no consumo de obras que tratassem da temática que abordavam.

Neste momento de efervescência pelos testemunhos e uma demanda de se reescrever o passado ditatorial, foi marcado por uma série de disputas políticas e culturais. O cinema sobre o período, em uníssono, foi crítico ao regime. As críticas, no entanto, foram em diferentes graus e estilos, e essas aproximações e afastamentos são, no nosso entender, um importante espaço de discussão sobre a sociedade argentina do período dado que, como afirma Messias (2016), “[...] é inegável a capacidade que muitos filmes têm de expressar os sintomas da cultura, e, nesse sentido, justifica-se a relação entre o cinema e as questões de sua época”. Outrossim, não faremos uma busca pelo Real do filme, ou um retorno do Real²⁴⁷, mas, sim, o que Žizek (1994, p.160-161) afirma como o “ponto o qual a própria realidade toca o fantasma [...], isto é, o ponto do curto-circuito por meio do qual o fantasma-trauma invade a realidade”, esse momento singular em que “a realidade parece ‘mais onírica que os próprios sonhos’”. Como temos afirmado, o cinema trabalha com a manipulação do olhar, meio pelo qual, segundo McGowan (2007, p.7-8), produz-se “o espaço no qual o espectador pode se inserir”. E é nessa relação, na representação de eventos traumáticos, que podemos identificar sintomas da cultura e como estes, dado que o tipo de recálque é próprio de cada época da história²⁴⁸, mudam ao longo do tempo, ou seja, mudam assim como a relação da sociedade com esse passado muda.

Inicialmente discutiremos três filmes que propõe formas diferentes na sua relação com o olhar – e, por conseguinte, com o trauma. Dois deles a partir do excesso, ou seja, que tornam visíveis, por meio da “[...] distorção fantasmática na superpresença da imagem cinematográfica”, a dimensão fantasmática, geralmente invisível, de nossa

²⁴⁷ Žizek, 2010, p.74-75.

²⁴⁸ Cesarotto, 2008, 192.

realidade social. O terceiro, pela ausência do olhar, ou como afirma Todd McGowan (2007, p.19), é o caso de filmes que “expõem o real traumático por meio de sua ausência [...] e facilitam o desejo do espectador que sai do cinema com perguntas e não com respostas fantasiosas”. Estas formas não esgotam as relações dos filmes do período com o olhar, todavia, são um ponto de partida para trabalharmos com outras formas de relação com o olhar e com o trauma mais a frente.

Ademais, como o faz Zizek (1994), cabe uma breve discussão sobre o uso da violência e do sexo hiper-realistas que serão devidamente trabalhadas adiante – assim como a linearidade da narrativa, o caráter testemunhal dos filmes, a construção da vítima plena, a mulher enquanto agente da violência e a impunidade como força motriz, sobretudo, da vingança. O que buscamos afirmar aqui é o excesso enquanto a tentativa de se “fantasiar” esse algo mais, de pôr em imagens este resto, ou como afirma Zizek (2006), de circundar o Real por meio do Imaginário e do Simbólico. Como veremos, a violência e o sexo nos filmes do período, mesmo os mais explícitos ou “realistas”, é sempre parcial. A representação da tortura – seja na violência doméstica, na prisão ou nos centros clandestinos da ditadura – é, no mais das vezes, distanciada, fragmentada – o que não ocorre em cenas de vinganças contra perpetradores. Esse excesso, assim, se revela, sobretudo, na construção das cenas em que os eventos traumáticos ocorrem – seja pela mise-en-scène, seja pelo gozo obsceno dos torturadores, seja pelo seu caráter fragmentado. Nesta relação com o olhar, trabalharemos, inicialmente, com o filme vencedor do prêmio de melhor filme de 1986 no Festival de Veneza, *Tangos: el exilio de Gardel* (dir. Fernando Solañas, 1986), o influente drama testemunhal *La noche de los lapices* (dir. Héctor Olivera, 1985), assim como *Los chicos de la guerra* (dir. Bebe Kamin, 1984), *Camila* (dir. Maria Luisa Bemberg, 1984) e *En Retirada* (dir. Juan Carlos Desanzo, 1984).

Já a partir de *La historia oficial* (dir. Luiz Puenzo, 1985) discutiremos os filmes que trabalham com o olhar a partir da negação da satisfação, ou ao menos, de uma aproximação do objeto *a*. O filme de Puenzo se abre para uma série de discussões que nos serão caras às discussões dos outros filmes, sobretudo, a partir do encontro com o Real, a partir de um elemento extradiegético, e do jogo de presença e ausência do olhar no filme. Para além dos filmes inicialmente citados como outros do período que articulam discussões, diretas ou indiretas, sobre o terrorismo de Estado e, por conseguinte, de formas de representação do trauma.

3.1.2. La Historia Oficial (1985), de Luis Puenzo

Vencedor do Óscar de melhor filme estrangeiro em 1986 e do prêmio de melhor atriz, para Norma Aleandro, no festival de Cannes, *La Historia Oficial* (dir. Luiz Puenzo, 1985) tem ampla repercussão popular e internacional²⁴⁹. Daniel Lopez, no *Catálogo del Nuevo Cine Argentino* (1987), apresenta a seguinte sinopse:

Ambientado em Buenos Aires em 1983, nos estertores da ditadura militar que tomou o poder, narra a tomada de consciência de Alicia, uma professora de história, sobre a dramática realidade vivida na Argentina nos anos recentes. Quem desperta sua inquietude é uma velha amiga que voltou do exílio após ter sido sequestrada e torturada na Argentina. O filme destaca o caso de Gaby, a pequena filha adotada por Alicia e seu marido, Roberto, e sobre a possibilidade de que essa criança seja, na verdade, filha de uma “desaparecida” na guerra suja.

Se nos retivéssemos ao texto fílmico poderíamos afirmar que o filme fica no meio do caminho de sua discussão sobre o terrorismo de Estado no período²⁵⁰. Em artigo publicado em 1986, Raúl Filipelli afirma que *La historia oficial* (1985) “[...] cujo tema parece estar ligado [...] a questão dos desaparecidos, é tão exterior a política que, se modificadas duas ou três cenas do roteiro, se converteria rapidamente em um filme sobre as desventuras de uma mãe adotiva²⁵¹”. Todavia, há de se salientar que o filme retrata um tema sobre o qual não há espaço para ambiguidades morais, ou como afirma David William Foster (1992, p.42), um tema para o qual não há nenhum “[...] dilema de ideologias conflitantes”: o sequestro de crianças e sua distribuição, como espólios de guerra, para apoiadores do regime. Foster (1992, p.42) sublinha que a retórica do filme se dirige a uma condenação unívoca do período da última ditadura militar argentina:

Essa condenação se baseia na constatação da fraude, da corrupção e das violações massivas dos direitos humanos que permitiram aos militares afirmar e manter seu poder, cuja metonímia era o fenômeno das crianças desaparecidas. Por meio dessa metonímia recuperamos uma imagem abrangente da perseguição de várias dezenas de milhares de indivíduos que sofreram nas mãos do aparato militar por diversas formas de supostas resistências, em muitos casos inexistentes, à ditadura.

O filme segue a tendência do cinema argentino da década de 1980 de um tipo de estética realista, ou, para usarmos a conceituação de Ismail Xavier (2019, p.41), uma

²⁴⁹ Olivieri in. Couselo (org.), 1994, p.170.

²⁵⁰ Em outra leitura deste filme, Andreas Cuarterolo (in. Lusnich (org.), 2011, p.342) destaca que o filme de Puenzo, assim como *La Noche de los Lápicos* (1986) e *La deuda interna* (1988), opta por uma exposição frontal e crua de uma realidade que por muitos anos esteve oculta e, assim, intenta gerar um efeito catártico ao tratar das experiências do passado recente por meio da condição de testemunha dos protagonistas – estes cidadãos comuns, sem motivações políticas, com os quais o espectador poderia identificar-se.

²⁵¹ Revista Punto de Vista, n.26, Abr.-1986.

representação naturalista²⁵² – onde há um “controle total da realidade criada pelas imagens” e “[...] a construção de espaço cujo esforço se dá na direção fiel das aparências imediatas do mundo físico”. Estrutura-se, assim como em *La noche de los lápices* (1986), como um testemunho – narrativa linear, sem flashback, presença constante de quem testemunha, sem narrador não-diegético. Todavia, em *La historia oficial* (dir. Luiz Puenzo, 1985) há um traço que a separa dos filmes-testemunho: a perspectiva subjetiva do filme – “[...] a posição oferecida implicitamente ao espectador como ponto de identificação²⁵³” – é a de uma personagem que cumpre a função de uma alegoria da classe média argentina e, ademais, sua posição de vítima dentro do enredo passa por um processo de humanização que faz da mãe “adotiva” de uma criança sequestrada pelo regime uma mãe amorosa e vítima da situação. Em uma dura crítica ao filme de Puenzo, Hugo Vezzetti (2002, p.119-120) afirma:

O importante é que essa extensa apelação a solidariedade dos sentimentos (que não exclui algum interesse mórbido) e a tradução em termos de dramas familiares contribuía para obscurecer uma abordagem mais aberta a história. É o que ocorreu com o relato dramático que dava forma ao filme *La historia oficial*, de Luis Puenzo, em que, novamente, era o drama privado e a sacralização dos sentimentos maternos o que conduzia a protagonista a defrontar-se com a ação das *Madres de Plaza de Mayo*. E o fato de que um filme menor ganhar o único Oscar obtido por um filme argentino, somente pelo tema que tratava, mostra que essa redução da política e da história a linguagem das emoções familiares encontrava um público mais amplo.

O recurso de traduzir questões políticas a dramas familiares é recorrente no cinema argentino do período. Todavia, como vincular o espectador ao drama de Alicia? Essa identificação com a personagem só se faz possível pois a protagonista passa a viver através do que Zizek (2014, p.54) define por “um ato suspensivo da eficácia simbólica”, onde o esquecimento “[...] implica um gesto a que se chama negação fetichista: ‘Sei, mas quero saber o que sei, e por isso não sei’”. Assim, a protagonista que tem plena condição de saber a origem de Gaby se recusa a assumir as consequências desse saber e continua sua vida como se não soubesse. A construção do vilão do filme é central para o entendimento da posição de Alice. Antes, cabe apresentar uma breve cena. Alicia, ao longo do filme, se mostra apartada da realidade em que ocorre a confusão social com o fim da ditadura. Em sua realidade ela observa esta outra realidade apartada por um anteparo, a janela do carro, o vidro da loja, a tela da TV. Assim o diretor estabelece que Alicia está segura na escola ou em casa e em perigo na rua. A aproximação de Alicia com

²⁵² “[...] o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2019, p.41)

²⁵³ Zizek, 2011, p.47.

os “da rua” é sempre mediada por este algo que a separa. Quando ela encontra essa realidade, quando esta realidade toca a realidade dela, Alicia entra em pânico, que como aponta Christian Dunker (in. ZIZEK, 2020, n.p.): “[...] não é mais que a progressão da angústia sobre o medo, o avanço do Real sobre a realidade”. A partir deste momento, do encontro com a multidão que olha de volta, que Alicia sabe ela finge não quer saber que sabe, - multidão esta que é um elemento não diegético²⁵⁴ -, que o a realidade da protagonista começa a se esfacular.

A partir desse encontro traumático, do momento que ela sabe que o Outro sabe, que a personagem não consegue lidar com sua identidade simbólico²⁵⁵, sua fantasia de mãe. Nessa virada, o espectador também deve lidar com esta questão, afinal, a própria estrutura do filme muda e o interior, sobretudo, a casa, vai se tornando o lugar de perigo e a rua de revelação e identificação com o sofrimento das mães e avós de desaparecidos. Na diegese do filme essa inversão se dá pela apresentação da avó biológica de Gaby e pela revelação da violência de Roberto, este construído para ser o antagonista de Alicia²⁵⁶. Ele é um empresário que se valeu de sua posição para se apropriar de uma criança, que destrata o simpático pai anarquista, que enriqueceu no regime, sobretudo, a partir de alianças com o interesse norte-americano, e que iria até as últimas consequências para esconder seus crimes – cabe destacar que essa construção de que o enriquecimento durante o regime fosse uma vergonha, presente em diversos filmes do período, vai de encontro com os anos de “*Plata Dulce*”, em que recrudescimento do valor da moeda argentina e da queda da inflação levou ao crescimento do poder aquisitivo da classe média no país, além do mais, a experiência da própria indústria cinematográfica argentina demonstra que o enriquecimento não foi um grande problema durante a ditadura²⁵⁷, pelo contrário, a questão econômica foi um dos esteios do regime.

Roberto sabe que Alicia sabe. Nós, espectadores, também sabemos que ela sabe. Dissemos anteriormente que a “negação fetichista” da protagonista foi sua forma de sustentar sua realidade. Mas para nos manter acreditando em Alicia, o narrador, enquanto instância que dá a ver, tem de assumir a mesma “negação fetichista” da protagonista. A

²⁵⁴ Puenzo filma uma manifestação de *Madres e Abuelas*, as quais ele pediu anteriormente para que levassem fotos dos desaparecidos para que o filme ajudasse na divulgação das fotos.

²⁵⁵ Zizek, 2011, p.59

²⁵⁶ Como aponta Andrea Cuarterolo (in. Lusnich (org.), 2011, p.343), os personagens tanto de *La Noche de Los Lápices* quanto de *La Historia Oficial* foram construído para gerar no espectador um efeito catártico – dada a presentificação do eventos e a posição de cidadãos comuns que assumiam. Sustentamos que a construção do personagem do marido de Alice é feita de modo a gerar a antipatia necessária para que se afirme a protagonista dentro de uma situação em que ela se apropria de uma criança, mas o ato criminoso é direcionado ao marido e não a ela.

²⁵⁷ Vezzetti, 2001, p.178.

estratégia de “humanização” ideológica, como aponta Zizek (2018, p.8), passa por uma tentativa de enfatizar “a complexidade ideológica realista” das personagens. É uma tentativa insustentável de “oferecer um ponto de vista equilibrado” entre dois lados antitéticos. Como aponta Zizek (2018), esta técnica, no entanto, sustenta o oposto ao que ela se propõe, ao atuar, assim, como “[...] afirmação oculta de nossa supremacia”. Só podemos acreditar em Alicia se ela acreditar que não sabe e só o fazemos porque Roberto desvia o foco do espectador. Não há ambiguidade no personagem, enquanto Alicia é ambígua do início ao fim. Zizek (2018, p.8) cita *Munich* (dir. Steven Spielberg, 2005) como um caso em que o filme propõe uma “humanização” do “nosso lado”. Para Zizek (2018) a “abordagem realista” dos agentes do Mossad no filme criava um ponto de identificação empática que obscurecia a questão principal “[...] a necessidade de uma análise política impiedosa dos interesses por trás de nossas atividades político-militares”. A questão que resta é: Alicia está do “nosso lado”?

No conto *Deutsches Requiem*, publicado em 1946, Borges dá a narração ao capitão nazista Otto Dietrich Zur Linde. Como destaca o historiador Federico Finchelstein (2017, p.96), o autor usa Zur Linde para discutir a construção mitológica do fascismo e, conseqüentemente, a impossibilidade de representação – “[...] a política do mito exigiu a atrocidade, que, para Borges, marca a impossibilidade de representação”. O reconhecimento, ou melhor, autorreconhecimento de Zur Linde como um herói do fascismo só era possível por meio da articulação da violência fascista que, segundo Finchelstein (2017, p.101-103) transformava os sujeitos em objetos ideológicos e, assim, “[...] a repressão do desejo também desaparecia, com a finalidade de fazer desaparecer a vítima”. Se para Borges, a narração da catástrofe só era possível mediante a “experiência subjetiva da vítima”, a “ênfase interpretativa situa-se mais naqueles que infligiram o trauma do que nas vítimas²⁵⁸”. Assim Zur Linde, nos momentos finais da sua vida, compreendia o “[...] sentido ideológico da sua própria morte²⁵⁹”, ou seja, se o poeta judeu David Jerusalém, personagem que “carrega o estigma traumático de Auschwitz”, não consegue elaborar o trauma, Zur Linde, o perpetrador, compreende o evento traumático. O capitão nazista assim justifica porque “matara” David Jerusalém²⁶⁰:

Ignoro se Jerusalém compreendeu que se eu o destruí foi para destruir minha piedade. Diante dos meus olhos ele não era um homem, nem sequer um judeu, transformara-se em um símbolo de uma detestada área de minha alma. Eu

²⁵⁸ Finchelstein, 2017, p.115.

²⁵⁹ Finchelstein, 2017, p.115.

²⁶⁰ Zur Linde afirma que “matara” Jerusalém como uma forma de se apropriar até da própria morte do homem que “conseguiu se matar”, após enlouquecer no campo de concentração.

agonizei com ele, eu morri com ele, eu, de algum modo, me perdi com ele. Por essa razão fui implacável.

É na ideia de compreensão, ou na impossibilidade desta, que reside o ponto central do conto. *Deutches Réquiem* é um testamento do capitão nazista horas antes de sua execução. Inicia apresentando seus antepassados, todos militares alemães mortos em combate – de quem “está tão perto de suas sombras [...] já que de um modo sou eles”. O desejo de Zur Linde, e que cumpre sua carta-testemunho, não é o de ser perdoado, mas compreendido, pois “aqueles que souberem me ouvirem, compreenderam a história da Alemanha e a futura história do mundo. [...] casos como o meu, excepcionais e assombrosos agora serão, muito em breve, triviais. Amanhã morrerei, mas seria um símbolo das gerações do futuro”. Zur Linde termina assim sua narração:

Lutero tradutor da Bíblia, não suspeitava que seu fim fosse forjar um povo que destruísse para sempre a Bíblia. [...] Hitler acreditou lutar por um país, mas lutou por todos. Até por aqueles que agrediu [...]. Não importa que o ignorasse, sabiam em seu sangue, em sua vontade, que o mundo morria de judaísmo, e dessa enfermidade do judaísmo que é a fé em Jesus. Nós lhe ensinamos a violência e a fé na Espada. Essa Espada nos mata e somos comparáveis ao feiticeiro que tece um labirinto e que se vê forçado a errar nele até os fins de seus dias. [...] Ameaça agora o mundo uma época implacável. Nós o forjamos, nós que somos sua vítima [...] O importante é que reine a violência.

Guardadas as devidas comparações entre a experiência de Zur Linde e de Alicia, fica a questão: por que necessitamos que Alicia seja a vítima desta história? Por que Roberto tem de ser o vilão e não um cúmplice? Como aponta David William Foster (1992, p.42) o abraço entre Alicia e Roberto, que não estava no roteiro do filme, pode ser lida de diversas maneiras, dentre elas, a aceitação das responsabilidades pelo sequestro da criança. Todavia, é em uma passagem anterior nesta cena que reside “humanização” da personagem. Em uma desesperada ligação telefônica em busca da filha, que teme ter sido “sequestrada”, Alicia se apropria da retórica das *Madres de la Plaza de Mayo*: “É terrível não saber onde a filha está²⁶¹”. Uma passagem similar é vista no final de *La noche de los lapices* (dir. Héctor Olivera, 1985) quando Pablo Dias, no momento em que seria libertado, pede para se despedir de Falcone, com quem prometera se casar se saíssem com vida dali, e o militar, compadecido do amor juvenil autoriza. Ele tortura, mas pelo menos é um romântico.

A solução do filme de colocar Alicia do “nosso lado” só é possível dentro da lógica posta pela teoria dos “dois demônios” - esta construção da sociedade enquanto vítima também está presente em na comédia *Los dias de junio* (dir. Alberto Fisherman, 1984) e

²⁶¹ Foster, 1992, p.41.

no suspense *Hay unos tipos abajo* (dir. Rafael Filipelli, 1985). Se Alicia aceita que perderá Gaby para avó da menina, aceitará na posição de vítima que só é possível pela aceitação do espectador de que – como empecilho na relação mãe e filha – Roberto é o vilão do filme. Mas quem desarticula a família não é ele e sim uma *Abuella de la Plaza de Mayo*. A crítica cinematográfica do período, sobretudo, a internacional, sublinha a ambiguidade do filme. Se a ambiguidade é possível – entre uma avó de uma desaparecida e uma mãe que se apropria da criança – como ela é construída? Uma ferramenta essencial é a da construção paranoica da protagonista. Ela sente que está sendo observada e, então, o filme dá um corpo a este olhar: a *Abuella*, que deseja o mesmo que Alicia, ou seja, Gaby. Numa curta cena, Alicia se vê acuada pela terrível imagem de um grupo de senhoras mal-encarada a olhando – o que o figurino e a escolha das cores na cena destacam como outro, um invasor na realidade de Alicia. Ao “humanizar” Alicia e colocar a avó como ameaça não está nos pedindo que compreendamos Alicia? Não está nos perguntando “no lugar dela o que você faria?” como se não nos desse a opção de simplesmente não estarmos no lugar dela.

3.1.3. *La Noche de los Lápicos* (1986), de Héctor Olivera

Ricardo Garcia Olivieri (in. COUSELO (org.), 1994, p.176) define este filme como “[...] exercício de uma memória dolorosa, necessário e cruel, sem jamais ser sensacionalista”. Assim como *La Historia Oficial* (1985), o filme trata de atos do terrorismo de Estado perpetrados contra crianças e adolescentes²⁶². Opta, no entanto, por um protagonista que sofre atos de violência – e não uma senhora da classe média que os “vê” à distância. O caráter testemunhal do filme é afirmado por ser uma adaptação do livro jornalístico que investiga os ocorridos no ano de 1976 onde um grupo de estudantes foi sequestrada e “desaparecido”. O livro, assim como o filme, é narrado em primeira pessoa por Pablo Diaz, amigo dos jovens desaparecidos da *Noche de los Lápicos*, sendo Pablo, também sequestrado e preso no mesmo centro clandestino em que estes estavam. Dentro os dez presos, só três saem da condição de desaparecidos, ou seja, saem na “prisão ilegal” para passarem a constar no registro de presos do país. Pablo é libertado pouco antes do fim da ditadura e seu relato fica mais conhecido no seu testemunho no *Juício*. É neste momento, em meio a explosão de testemunhos, que Héctor Olivera se atrai pela história de Pablo Diaz, sendo este creditado como “consultor testemunhal” do roteiro.

²⁶² Bauer, 2012, p.88.

Como afirma o diretor, seu interesse por estes testemunhos se faz a partir de “[...] uma tomada de consciência provocada pela divulgação, no contexto da abertura democrática, dos horrores dos anos de repressão²⁶³”. A forma testemunhal do filme é afirmada na crítica de Jorge Abel Martin na revista *Tiempo Argentina*²⁶⁴:

Uma obra obrigatória para abolir o esquecimento [...] [Héctor] Olivera optou por um tom quase documental. Nem um só plano do filme denuncia a posição da câmera ou a busca estética [...] a busca do realismo documental é evidente também no desempenho dos atores.

Como aponta Peter Winn (2014, n.p.), *La noche de los lápices* (1986) logo se torna uma obra mais importante para disseminação, sobretudo, para o público escolar, dos testemunhos e das denúncias de violações de direitos humanos pelo terrorismo de Estado:

O exemplo paradigmático deste processo de entrada do tema nas escolas foram os seminários organizados em torno do testemunho de um dos sobreviventes da *La noche de los lápices*, Pablo Díaz, que chegou a fazer 3000 apresentações entre 1985 e 1988, principalmente em escolas primárias, secundárias e universidades. Os estudantes rapidamente se apropriaram dos relatos do ocorrido de 15 a 21 de setembro de 1976 em La Plata: o sequestro de um grupo de jovens militantes políticos de estudantes participantes de organizações guerrilheiras e estudantes secundaristas, que em 1975 havia participado de manifestações pelo reestabelecimento do boleto estudantil secundário, seguido da tortura e desaparecimento de seis deles.

Ademais, o filme de Olivera foi o primeiro a encenar a tortura em um centro clandestino de detenção durante a última ditadura argentina²⁶⁵. Estas cenas, assim como as cenas de abuso físico e psicológico das personagens, foram construídas de modo a marcar a oposição entre as “vítimas plenas”, estudantes sem motivações políticas claras, ou seja, “inocentes”, e os sádicos torturadores. Um dos recursos estilísticos para gerar esta sensação no espectador é o uso do tango – tocado no rádio de um dos torturadores – nas cenas de tortura. A escolha do tango é importante, dado que, como afirma Oscar Cesarotto (2003, p.51): “O tango, em princípio e em definitivo, é a vibração subliminar de Buenos Aires, a trilha sonora da cidade, o sentir de seus habitantes, ontem e hoje”. Como veremos mais a frente, os filmes, em resposta a produção cinematográfica da ditadura, disputam esses símbolos nacionais, e o tango é um deles. Assim, se o tango é a música do torturador, ele logo será reapropriado no filme. Outro recurso de estilo é a utilização da câmera em *plongée* marcando uma distância considerável entre o ato da violência e o que o espectador vê. Dentro da construção “realista”, tão cara ao gênero testemunhal do cinema argentino, as cenas de tortura em *La noche de los lápices* (1986) aparecem como um deslocamento dentro do filme.

²⁶³ Gomes, 2015, p.39.

²⁶⁴ Manrupe & Portela, 2005, p.413.

²⁶⁵ Manrupe & Portela, 2005, p.413.

Determo-nos brevemente na cena mais longa de tortura do filme. O diretor propõe um estranho uso da luz diegética na cena e ilumina o protagonista amarrado em uma mesa de modo ao plano estático reproduzir uma imagem barroca da crucificação de cristo. Esta escolha de mise-en-scène serve como uma metáfora que dialoga com a cena anterior onde um militar mente para os pais de Pablo Diaz e em todos os planos em que aparece há um destaque para um crucifixo na parede, nas costas do militar, sendo que nele a posição do corpo de cristo é a mesma de Diaz na cena de tortura. Esse recurso de distorção fantasmática, de tornar visível, pela mise-en-scène, o invisível, no filme de Olivera é pontuado nas cenas traumáticas – da tortura, da aceitação da morte, do medo sem rosto – e é nelas que o filme trai o realismo que se propõe. Dito de outro modo, é nesta dupla relação com a “verdade” – do testemunho e da imagem – que se mostra, na mise-en-scène do filme, a impossibilidade de representar o trauma narrado por Pablo Diaz. As cenas traumáticas, sobretudo, as de violência, são marcadas pelo excesso, como se naquele momento nos mostrasse algo que é “[...] mais real do que a realidade²⁶⁶”, ou, algo que é “[...] mais onírico que os próprios sonhos²⁶⁷”.

Assim a sobreposição entre o narrador e Pablo Diaz é fundamental para o enunciado do filme. Só podemos ver o que Pablo conta que viu ou ouviu. O narrador não nos coloca em nenhum lugar onde ele não esteve – de corpo presente ou pelo relato de alguém próximo, como é o caso de sua mãe ou dos pais de Cláudia Falcone. A construção da vítima, portanto, é fundamental para a identificação com o protagonista. Como destaca Vezzetti (2001, p.137), a opção do filme em apresentar os adolescentes como “vítimas plenas” dialoga com a construção da vítima como posta no informe *Nunca Mas*. A escolha de esvaziar suas ideologias e lutas políticas buscava “[...] fundar as aproximações e a solidariedade com as vítimas em razões mais emocionais do que políticas”. É aqui a escolha do Olivera em deslocar a história para um romance juvenil impossível entre Diaz e Falcone. A ditadura não se atentava contra o corpo dos jovens, mas, também contra a juventude em si. O que fica patente ao mostrar as fotos dos desaparecidos antes dos créditos: todos muito jovens e cheios de vida. Fotos que foram tiradas, ao menos, dez anos depois de terem sido sequestrados. Ao menos, seis anos após a uma imagem que Diaz tem de Falcone e que o filme “imagina” através do testemunho dele. Na lacuna entre este último encontro dos dois e o presente, Claudia Falcone “nunca mais foi vista”.

²⁶⁶ Carrière, 2006, p.193.

²⁶⁷ Zizek, 1994, p.160.

Cláudia Falcone, com o apagamento de sua dimensão política, era uma das vítimas, como aparecem nos relatos iniciais da CONADEP, ou seja, aquelas que estariam impossibilitadas de participar da luta armadas – eram crianças, velhos, grávidas²⁶⁸. Héctor Olivera, ao construir a oposição entre sádicos torturadores e adolescentes ingênuos, segundo Vezzetti (2001, p.168), “[...] realçava a convicção tranquilizadora da audiência [...]” ao possibilitar a construção do ódio aos torturadores e uma identificação plena com os jovens inocentes ao menos tempo que limitavam o questionamento sobre as condições que fizeram possíveis a instauração daquele mecanismo de tortura e desaparecimento, assim como a anuência, ou ao menos indiferença, da sociedade com aqueles atos. Cabe destacar que o desaparecimento ocorreu nos primeiros meses da ditadura e as acusações das mães dos jovens, assim como o relato de Diaz, já tinha sido feita em 1980. É como destacam Manrupe & Portela (2005, p.413): “[...] o filme se limita a mostrar o terrorismo de Estado e não se propor alguma reflexão sobre ele”.

3.1.4. Tangos: el exilio de Gardel, de Fernando “Pino” Solanas

Após mais de dez anos afastados da direção de longas-metragens, Fernando “Pino” Solanas retorna em *Tangos* (1986), seu segundo filme de ficção. A *tanguédia*, gênero que ele apresenta neste filme e retoma no seu filme subsequente, *Sur* (1986), é definido pelo diretor como uma reconfiguração de três gêneros clássicos argentinos: o musical, a comédia e o melodrama²⁶⁹. Como afirma Solanas, sua *tanguédia* é um gênero do realismo poético onde as imagens são construídas a partir de metáforas, elipses e alegorias de forma ao exigir do espectador uma significação própria²⁷⁰. Em sua concepção de “filme-ato” – onde o espectador não é entendido como passivo na construção da experiência cinematográfica – é a forma com que o realizador propõe a ruptura com o cinema do norte – Estados Unidos e Europa – e que já estava presente na sua militância no movimento *Cine Liberación* e no manifesto fílmico *Hacer un Tercer Film*. O enredo de *Tangos* (1986) trabalha com um grupo de artistas argentinos exilados na França que se propõem a encenar uma peça musical, uma *tanguédia* sem nome e sem final, escrita por Juan Uno. Uno, que se recusa a deixar a Argentina e que não vemos durante o filme, envia estes “tangos de papel” com pedaços fragmentados da história para Juan Dos, o protagonista do filme. A trama se desenvolve entre a realização da peça e os traumas do

²⁶⁸ Vezzetti, 2001, p.166-167.

²⁶⁹ Lusnich in. Gillone (org.), 2014, n.p.

²⁷⁰ Lanza in. Lusnich (org.), 2011, p.122.

exílio e do terrorismo de Estado. Em 1995, o historiador argentino Tulio Halperín Donghi (in. SARLO, 2014, p.113) afirma:

Hoje seu filme sobre o exílio não menciona nem Rivadavia, nem os ocorridos de Alberdi, nem Rosas, nem Perón; só San Martín, a quem a universal veneração tem colocado em um plano mais excelso que o da mera história, vem a somar-se a outra parte apócrifa de Gardel para dotar a experiência do exílio da última ditadura argentina de raízes retrospectivas.

O gênero fantástico, a estrutura não linear e a polifonia²⁷¹ dão ao filme uma liberdade de abordar diferentes traumas decorrentes do exílio com certa leveza. De acordo com Ana Laura Lusnich (in. GILLONE, 2014, n.p.), nesta fase que se inicia com *Tangos* (1985) o diretor passa a trabalhar com filmes de estrutura alegórico-metafórico e narrativas melancólicas sobre o passado e presente da Argentina. Ismail Xavier (2019, p.42) destaca a atração gerada por histórias fantásticas dadas a possibilidade de trabalhar com “a visão direta do naturalmente impossível”. O trauma do exílio, da morte, da desaparecimento é parte desta “mais tragédia mais comédia” e a narrativa propõe que cada personagem ganhe voz e narre sua própria história. A opção de Solanas por nos colocar dentro destas estruturas fantásticas – ou oníricas²⁷² – que propõe dão maior margem para trabalhar as emoções apresentadas²⁷³.

Devemos ter em mente que para Solanas o problema do cinema é o da construção da imagem e da linguagem poética²⁷⁴. O recurso a metáforas, elipses e alegorias, fazem com que *Tangos* (1986), a partir do realismo poético²⁷⁵, apresente múltiplos relatos e testemunhos com o mesmo destaque dentro do enredo – como o do exilado confrontado com a morte da mãe, o sequestro da neta e assassinado da filha, a velhice, a saudade da Argentina, o preconceito, etc – nesta ideia de que o roteiro é um suporte destas construções imagéticas.

Cabe destacar que é a posição de exilado, de alguém cindido entre Juan Uno e Juan Dos, que permite Solanas olhe a situação na Argentina e se proponha a criar. Georges Didi-Huberman (2017, p.16), sobre a “posição do exilado”, afirma:

Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isto – “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. [...] Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse

²⁷¹ Lusnich in. Gillone (org.), 2014, n.p.

²⁷² Lusnich in. Gillone (org.), 2014, n.p.

²⁷³ É recurso da linguagem cinematográfica tornar “visível o invisível” (Carrierè, 2006, p.32)

²⁷⁴ Lanza (2011, p.123) destaca a concepção do realizador de que o “cinema é arte plástica em movimento, sonoro ou não, isto é secundário. Então, o problema de um filme é a invenção da imagem”.

²⁷⁵ Lanza, 2011, p.121.

movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo.

De acordo com Didi-Huberman (2017, p.95), Bertolt Brecht entendia que os exilados políticos, por sua posição de extraterritorialidade, gozariam “[...] de uma faculdade ou energia especial: um Schaukraft ou ‘poder de visão’ aguçado em relação às contradições história. ‘Para as contradições, eles estão vigilantes’”. Essa posição de “distanciamento” para Brecht seria “[...] a tomada de posição por excelência”, mas, “distanciar não é contentar-se em colocar longe: perde-se de vista à força de afastar-se quando distanciar supõe, ao contrário, aguçar seu olhar²⁷⁶”.

Solanas traduz muito bem esses “dois espaços, duas temporalidades ao mesmo tempo”, próprio da “posição do exilado”, em uma das passagens mais emocionantes de *Tangos* (1986). Ao ligar para a mãe, de uma cabine telefônica, Juan Dos recebe a informação de que a mãe havia morrido na Argentina. Ao abaixar o telefone, Juan Dos é surpreendido por uma imagem que não vemos, mas que, com o zoom da câmera seu rosto temos um reflexo. No contraplano, a mãe aparece acenando a Juan Dos em um longo plano médio. Juan Dos sai correndo da cabine. Era esperado que o próximo plano fosse de Juan Dos correndo atrás da mãe. Todavia, a mãe aparece a uma distância inalcançável. Por mais que ela caminhe lentamente e Juan Dos corra, nunca chegará a ela. Após um longo silêncio, Juan Dos grita: “Mãe, espera. Não se vá, espera. Quero te dizer coisas que nunca te disse, espera”. Como a imagem da mãe, a voz dele vai sumindo a cada passo.

Como o crítico Cláudio Espanã afirma, *Tangos* (1986) é: “um jogo de realidade e ficção [...] uma disciplinada vontade antinarrativa e um constante apoio na nostalgia²⁷⁷”. É um filme que ocupa um espaço intermediário – de falar da Argentina estando em Paris, de mostrar um Gardel que não está lá, de procurar “Martita”, uma criança que nem nome tem, de mostrar uma despedida de uma mãe que está morta em outro país, de dançar com bonecos-dançarinos sem vida, de levantar cartazes de olhos sem rosto, de um Juan Dos sem Juan Um, essa metade que fica na Argentina, dessa *tanguédia* sem um fim - e que faz com que se possa construir uma esperança em meio à narração das mais graves atrocidades da última ditadura argentina.

Em uma das passagens do filme se dá a seguinte fala: “O exílio nada mais é do que a ausência. E a morte é a ausência prolongada”. As *tanguédias* de Solanas – *Tangos* (1986) e *Sur* (1988) – articulam uma série de ausências com o uso do excesso da imagem

²⁷⁶ Didi-Huberman, 2017, p.62.

²⁷⁷ Manrupe & Portela, 2005, p.216.

fílmica. Estes dois filmes rodados após o fim da ditadura trabalham o exílio – externo, no caso de *Tangos* (1986), interno em *Sur* (1988). O exílio, no entanto, já era um assunto presente em sua primeira ficção: *Los hijos de fierro*²⁷⁸ (1974). Hopfenblatt (in. LUSNICH (org.), 2011, p.187) destaca que *Los hijos de fierro* (1974) articula um movimento de “presença-ausência” da figura de Perón por meio da construção da presença de um Martin Fierro que “aglutina em si todos os líderes históricos da libertação nacional” e, por fim, sintetiza toda esta luta na presença de Perón. O filme faz esta construção de Perón por meio da fragmentação da imagem de Martin Fierro negando ao espectador sua imagem toda. Temos indícios da sua presença – mãos, sombra. Segundo Hopfenblatt (in. LUSNICH (org.), 2011, p.195), esta escolha do diretor pela ausência da representação de Fierro se deu devido a sua concepção que ele servia de modelo abstrato a diferentes trabalhadores e teria diferentes papéis sociais conforme a concepção do espectador, assim servindo de tela para que o espectador se projetasse no herói nacional. Por conseguinte, enquanto um filme-ato, caberia ao imaginário do espectador dar um rosto a Fierro, fosse o do próprio espectador, o de Perón, ou uma mistura de ambos.

Em *Tangos: o exílio de Gardel* (1986), Solanas utiliza o mesmo recurso. Este se dá com as figuras de San Martin e Carlos Gardel. Os personagens, símbolos de uma argentina exilada, são apresentados apenas de costas ou na contraluz. Ao longo do filme o autor trabalha com a iconicidade destas figuras. Gardel, como afirma Cesarotto (2003, p.57), é mais do que um cantor, “[...] teria sido e continuaria sendo a expressão máxima de um paradigma ético e estético que cativa, sem solução de continuidade, os argentinos de ontem e de hoje”. Apenas em uma das cenas finais temos uma melhor visão do rosto de San Martin e Gardel em uma cena em que conversam com um dos personagens do filme. O desejo de voltar compartilham os três.

O tango, em si, é um recurso do realizador na relação da presença-ausência. O filme abre com uma longa apresentação de dança de Juan Dos e Mariana nas ruas da Paris. A presença do tango nas ruas de Paris anuncia a presença da Argentina naquele país ao mesmo que afirmavam a figura do exilado como ausente de seu país. É o anúncio que carregam o tango e Gardel consigo. O realismo poético, o ato de fantasiar o que falta, não faz com que o filme conclua as histórias que apresenta. Como a *tanguédia* de Juan Uno, as histórias das personagens terminam como possibilidades, questões em aberto. A que a

²⁷⁸ O filme foi finalizado em 1974 e exibido em circuito reduzido. Lançado na Argentina apenas em 1984.

narradora, ao final do filme, assim conclui: “não há mal que dure dez anos”. Um tom de esperança no que estaria por vir.

3.1.5. Temas, aproximações e afastamentos

3.1.5.1. Testemunhos e narração

Definimos anteriormente, a partir de definição de Arlindo Machado (2007, p.18), que o narrador de um filme é a “instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão”. Esta instância, segundo Carrière (2006), se relaciona com a “veracidade” do que nos é contado. Na literatura, nos perguntamos se Humbert Humbert, de *Lolita* (de Vladimir Nabokov) é um narrador confiável. No cinema a questão não é diferente, mas com uma diferença, como nos diz Ismail Xavier (2019, p.32): “o fato de um ser realizado através de mobilização de um material linguístico e outro ser concretizado em um tipo específico de imagem [...]”, diferença essa, que segundo Xavier (2019, p.32-33), em geral é associada “[...] ao suposto contraste entre o ‘realismo’ da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita”. O cinema argentino da retomada democrática, como destaca o historiador Salatiel Ribeiro Gomes (2015, p.38), foi “um instrumento de promover a identificação afetiva do espectador com a exposição do acervo de perdas e dos infortúnios das vítimas da repressão [...]” por meio de um estilo cinematográfico construído sobre testemunhos “romanceados”²⁷⁹.

Este caráter testemunhal, assim como a forma fílmica que ele pede, é comum a maioria dos filmes do período. Dos realizadores do período Solanas é um dos únicos que trabalhou com uma memória de primeira geração – ele relata sua experiência enquanto exilado em *Tangos* (1986) e adaptou seu exílio para o cinema. A necessidade do Solanas em narrar o trauma é destacado pela atriz Ana Maria Picchio, que trabalhou com Solanas no filme. Ela afirmar ao jornalista Jorge Abel Martin (1985, p.87-88) que *Tangos* (1986) é uma autobiografia do diretor e sua importância é tamanha que acredita que “se ‘Pino’ [Solanas] não houvesse feito este filme, teria se matado [...] porque esta é uma história que ele tinha que contar para seguir adiante”. Dos filmes três filmes citados na abertura

²⁷⁹ “Há uma clara diferença no testemunho segundo o enquadramento institucional onde é gerado. O testemunho judicial segue um livreto e um formato pré-estabelecidos, ligados a noção de prova jurídica, fática, fria e precisa. Em geral, os testemunhos orais realizados em público, transcritos para “materializar a prova”, são marcados pela esperança de justiça e mudança política. [...] sua função “testemunhal” esta centrada na descrição fática, realizada com a maior precisão possível, da materialidade da tortura e da violência política. Quanto menor a emoção e envolvimento do sujeito que narra, melhor, porque o testemunho oral deve substituir os “vestígios materiais”. Esse tipo de testemunho se diferencia significativamente de outros – sejam os recolhidos por arquivos históricos, os solicitados por investigadores, os textos escritos por sobreviventes, vítimas e perpetradores, ou as representações literárias e performáticas, distanciadas da literalidade dos acontecimentos [...]” (JELIN, 2017, p.206)

do capítulo, cabe destacar que Luis Puenzo e Héctor Oliveira trabalham com memórias de segunda geração. Puenzo mantém a neutralidade com o regime e Hector Olivera é um dos realizadores e produtores mais bem sucedidos durante a última ditadura argentina – sendo a Aries Cinematografica, sua produtora, responsável, na produção ou distribuição, de ao menos 80% dos lançamentos nacionais no país²⁸⁰.

Dos três, só *La Noche del Lápices* (1986) se coloca como um relato testemunhal, daí a necessidade de recorrer, em sua abertura, à mensagem: “Este filme é baseado em pessoas e fatos reais, por razões argumentais foram introduzidas mudanças que não alteram o espírito nem a veracidade do ocorrido”. Para além desta marca, nos créditos iniciais apresenta Pablo Diaz, a testemunha, como “consultor testemunhal” do filme. Porém, *La historia oficial* (dir. Luis Puenzo, 1985) se utiliza dos mesmos recursos “realistas” comum aos filmes testemunhais do período – correlação entre narrador e protagonista²⁸¹, linearidade e naturalismo. Há, no entanto, diferenças na relação da narração e do testemunho conforme a posição da protagonista no texto fílmico. Dividiremos as protagonistas em dois grupos principais: a vítima-plena e o perpetrador. Ainda nestes exemplos, Alicia, a protagonista de *La historia Oficial* (1985), é uma construção ambígua e isto reflete na narrativa fílmica. Como vimos, Luis Puenzo trabalha Alicia como uma mulher de classe média alta que foi “despertada por uma tomada de consciência” durante a transição democrática²⁸² e que é vítima, dada sua ingenuidade ou por seu cinismo, da situação²⁸³. A escolha de Puenzo por não mostrar nada para além do que Alicia presencia coloca a avó biológica de Gaby como uma oponente que não tem, ao menos, alguns minutos de desenvolvimento, e impede que conheçamos algo do passado da mãe da menina ou da situação a que foi exposta²⁸⁴. Tomemos como exemplo a cena em que a *Abuella*, desconfiada de Alice, vai até a escola de Gaby. A construção do plano destaca a similaridade entre o uniforme da criança, a roupa da mãe e os tons do cenário. No contra-plano as *abuellas*, fora do centro da imagem e com roupas escuras, conspiram contra a mãe assustada²⁸⁵.

²⁸⁰ Gomes, 2015, p.52; no caso de Olivera, como já apontado, cabe destacar o crescimento da sua influência como diretor e dono da principal produtora cinematográfica do país durante a ditadura.

²⁸¹ Machado, 2001, p.44. Todavia, nestes filmes, para utilizar as palavras de Machado, “o sujeito que vê os fatos da diegese não é a personagem”

²⁸² Gomes, 2014, p.52.

²⁸³ Gomes, 2014, p.54.

²⁸⁴ “Os “bebês da subversão” deveriam assim ser *apropriados* por militares ou por famílias vinculadas ao aparato repressivo para que fossem criados nos valores da “verdadeira família” argentina [...]” (Sanjurjo, 2018, p.111)

²⁸⁵ O conflito estabelecido nesta cena atende a relação entre planos em equilíbrio e desequilíbrio (Sijll, 2017), de modo a mostrar que a presença das avós desarticula a harmonia da relação materna.

Um outro traço pode ser destacado entre *Tangos* (1986) e *La historia oficial* (1985): a escolha por não dar imagens aos testemunhos. Mãe de Marta, avó de Martita, conta sua história em primeiro plano para os companheiros na França. A cena é longa e Solanas opta por manter, sem cortes ou flashbacks, o relato da senhora. O mesmo ocorre com o testemunho de Ana em *La historia oficial* (1985) com uma mise-en-scène parecida com a de Solanas. Essa escolha em *Tangos* (1986) e em *La Historia Oficial* (1985) reflete a dificuldade de narrar os eventos traumáticos das personagens, ou outras palavras, é a impossibilidade de tradução daqueles eventos traumáticos em imagens, ou seja, como afirma Seligmann-Silva (2008, p.70), a dificuldade do Imaginário e do Simbólico no seu enfrentamento ao “buraco do real”²⁸⁶.

3.1.5.1.1. Vítimas-plenas

O caso mais famoso da construção da “vítima-plena” no cinema do período é Camila O’Gorman, protagonista de *Camila* (dir. Maria Luisa Bemberg, 1984). O filme, o último produzido na ditadura, é um arrasador sucesso de público e crítica, batendo o recorde histórico de bilheteria e conquistando a indicação ao Oscar de 1985 – melhor filme estrangeiro. A renomada diretora e roteirista Maria Luisa Bemberg era uma figura influente na Argentina e uma importante voz do movimento feminista do país. A partir de 1981, com o início da diminuição da censura, a história de Camila O’Gorman, morta em 1848, aos 23 anos, pelo exército de Rosas, aparece para diretora como uma porta de entrada para discutir a imagem da mulher na sociedade argentina e marcar um contraponto a ideologia *procesista*, sobretudo, ao nacionalismo argentino e a influência católica na conformação do papel na mulher na sociedade. O caso Camila O’Gorman, que o filme adapta, já era bem conhecido antes do filme, sobretudo, a partir do relatado do influente político, que viria a ser presidente do país, Domingo Faustino Sarmiento. Bemberg toma certas liberdades quanto ao caso e adapta boa parte da história do filme a partir de um relato de um soldado que afirma que Camila estava grávida no momento da morte, e que dera água benta para que ela bebesse e batizasse o filho dentro de seu ventre.

A construção melodramática de Bemberg se faz trabalhando o filme da perspectiva da jovem em sua luta pelo amor. Em oposição, foi assassinada a sangue frio e de forma injusta, e é aqui que reside o ponto alto do texto de Bemberg: era estabelecido por lei que uma mulher grávida não poderia ser fuzilada. A injustiça, portanto, era que ela não poderia ser sentenciada à pena capital, mas não pelo crime que cometeu – se

²⁸⁶ Seligmann-Silva, 2008, p.70.

envolver com um padre jesuíta – e sim pelo Estado defender o feto. É com esse absurdo que o filme trabalha. Uma jovem, mas não indefesa, que luta por seu amor contra um estado que a aprisiona, tortura e a mata. Ou seja, Camila além de não ter o direito sobre a escolha com quem se envolver perde o direito ao próprio corpo, e termina morta, atirada em uma vala comum. Há aqui uma tensão entre o passado e presente corporificado em Camila. A prisão injusta, por mais que legal, a destruição da subjetividade, a apropriação do filho, que não nasce, e a apropriação do corpo. Essa tensão é afirmada pelo historiador Tulio Halperin Donghi (in. SARLO (et. al.), 2014, p.110):

María Luisa Bemberg buscava equilibrar a imediata força persuasiva da reconstrução cinematográfica do terror rosista, feita em *Camila*, mediante a introdução de extensas passagens discursivas que arguiam que a culpa era da classe política em seu conjunto, sem excluir o setor exilado pelas perseguições rosistas; e, por outro lado, em *Camila* como em *La malasangre*, a tirania interessava menos como fato político que como uma projeção a sociedade da opressão patriarcal; ainda mais decididamente que na obra teatral [*La malasangre*], [*em Camila*] Rosas não era condenado em nome do constitucionalismo liberal, mas por sua indiferença as reivindicações do feminismo.

Nesta construção, Bemberg se utiliza de uma série de metáforas visuais para trabalhar com o olhar no filme. Em duas passagens marcantes, Camila utiliza vendas nos olhos. Na primeira, venda branca, ela se atira ao amor de Ladislao, o padre, como puro desejo, sendo que o ver interromperia o prazer do enlace, dado que veria nele o religioso e não o seu objeto de desejo. Na segunda, venda preta, Camila está direcionada de frente encarando a tela, não sem que nossos olhos se entrecruzem, quando os tiros são disparados de fuzil são disparados nela. Ainda assim, o final trágico, marca dos melodramas argentinos, é suplementado por uma cena apaziguadora e, ao mesmo tempo, horripilante. Os dois jogados em uma vala comum, sem vida no centro da tela. Ouvimos a voz de Camila: “você vai ficar ao meu lado?”, Ladislao responde: “sempre”. Com um amor além-vida Bemberg propõe uma continuidade do amor romântico, todavia, este amor se abre em uma vala após o cumprimento da lei.

A construção “vítima plena” é um ponto nevrálgico nos filmes do período. Poderíamos citar diversos filmes que trabalham com este tipo de protagonista, como, *La noche de los lápices* (dir. Hector Olivera, 1986), *Los chicos de la guerra* (dir. Bebe Kamin, 1984), *El poder de la censura* (dir. Emilio Vieyra, 1983) ou *Darse Cuenta* (dir. Alejandro Doria, 1984), mas, é interessante nesta discussão adicionar um outro tipo de protagonista relacionada a este: a vítima ocasional. A chamamos assim, pois, não é uma “vítima” desde o começo do filme, ou seja, é uma personagem que ocupa uma área cinzenta em relação as vítimas-plenas. É o caso de Patrícia em *La busqueda* (dir. Desanzo,

1985), *Cuarteles de invierno* (dir. Lautaro Murúa, 1984), *Noches sin lunas ni soles* (dir. Jose Martin Suares, 1984), *Correcional de Mujeres* (dir., Emilio Vieyra, 1986) e *Atrapadas* (dir. Anibal di Salvi, 1984). Nos dois últimos, o filme é protagonizado por mulheres presidiárias – no último por uma assaltante de banco. *La busqueda* (1985) é uma história de uma vingança violenta, mas, ao mesmo tempo de uma elaboração do trauma da protagonista, que tem a família destruída em um sádico assalto. *Cuarteles de invierno* (1986) é protagonizado por um boxeador e um poeta, este um dos poucos personagens do período com motivações políticas manifestas. *Ni noches ni soles* (1984) por um simpático assaltante. Todos esses personagens se defrontam com uma força maior, autoritária, representada por forças policiais – sejam policiais corruptos, carcereiros ou forças da repressão. Mas é o caso de *Pasajeros de una pesadilla* (dir. Fernando Ayala, 1984) o mais destacado no que tange a construção da vítima.

Este filme adapta o midiático caso Schonklender, um parricídio ocorrido em maio de 1981. O filme é narrado, tanto como instância que dá a ver quanto como voz não diegética, por um dos irmãos que mata os pais, Sergio Schoklender. O filme assume a forma testemunhal – o que vemos é o que o jovem conta ao policial em seu interrogatório e vemos contando ao longo do filme. A escolha do diretor aqui traz a dúvida sobre o que vemos pois o filme assume que a “verdade” contada é a de Sergio e não de uma posição neutra, como se existisse, do aparato cinematográfico. Desde a descoberta do corpo dos pais no porta-malas de um carro, o caso foi amplamente debatido e, por mais que os irmãos tenham sido declarados culpados pelo crime, os jovens tiveram amplo popular. Por nos dar a perspectiva do testemunho de Sérgio o filme retrata uma mãe abusiva e “depravada”. Nos seus abusos com álcool ela estupra Sérgio, humilha o marido, fica nua em festas. O pai, que tem alianças com o regime militar, não consegue se impor em casa e é constantemente traído e humilhado pela mulher. Ainda assim, o filme nos mostra que quem matou os pais não foram Sérgio e o irmão e sim alguém, que nunca sabemos quem é, que vigiava o pai.

3.1.5.1.2. Perpetradores

São poucos os filmes do período em que o protagonista é um agente do terrorismo de Estado. O mais interessante deles é *En Retirada* (dir. Juan Carlos Desanzo, p.1984), por mais que pudéssemos citar *El señor Galindez* (dir. Rodolfo Kuhn, 1983), rodado na Espanha, e *Gracias por los servicios* (dir. Roberto Maiocco, 1987). O filme de Kuhn, que tem por protagonistas três torturadores, um deles vivido por Antônio Banderas, merece menção por ser um dos poucos a ficcionalizar uma cena de tortura nos porões da ditadura

– porém as vítimas são duas prostitutas escolhidas aleatoriamente. Já o filme de Desanzo trabalha tendo Ricardo “*El Oso*” como protagonista, ele é um torturador que é abandonado após o fim da ditadura, sendo que o filme se durante os preparativos do personagem em deixar o país com auxílio dos militares.

Este se divide em três temporalidade que, em um primeiro momento, estão desconexas: a do protagonista, em que se insere uma família de um torturado, a das irrupções traumáticas, cenas de uma tortura que aparecem fragmentos de corpos sendo agredidos sem explicação na diegese do filme, e a linha que abre o filme, a de uma arma em close-up sendo carregada. O narrador do filme, entre essas três temporalidades, evita qualquer identificação com o protagonista. Mesmo nas cenas em que desenvolvem afetos ele é violento e pouco comunicativo. Por exemplo, em uma cena de sexo a violência irrompe quando há um retorno do recalcado – a mão da namorada na cama o remete a mão de um torturado. Esse prazer sexual se torna um prazer na violação do corpo da namorada e o sexual logo evolui para uma cena de tortura, com ela eletrocutada numa cama de metal.

Ainda assim, esses fragmentos de Real, essa coisa não simbolizada que retorna, não é dele. Elas surgem sem explicação, como se fossem do narrador e não dos personagens – pois, a cada vez que a imagem de distância da violência, vemos que o torturado é o filho do homem que partilha a tempo fílmico com Ricardo, mas também vemos o protagonista torturando e o pai, presente na cena traumática, implorando para que a tortura pare.

Na cena final do filme os personagens e as linhas do tempo se encontram. No telhado, após agredir o pai do torturado que buscava vingança, Ricardo vai fugir quando aquela arma, carregada desde o início do filme, aparece novamente em close-up e dispara em Ricardo. O filme termina com a cabeça do torturador explodindo em uma cena estática. Quem atirou? O espectador que tem sua vingança. O filme mostra a própria estrutura fantasmática que irá preencher a falta do objeto *a*. Desanzo constrói esse desejo, leva o espectador a deseja e o preenche na cena final do filme gerando uma sensação de completude. Ricardo pagou pelos seus crimes e fomos nós, que partilhamos das irrupções traumáticas, que o fizemos pagar.

3.1.5.2. Ausência

Como vimos, as *tanguédias* de Solanas – *Tangos* (1986) e *Sur* (1988) – articulam uma série de ausências. Estes dois filmes rodados após o fim da ditadura trabalham o

exílio – externo, no caso de *Tangos* (1986) e interno em *Sur* (1988). O próprio tango é um recurso do realizador na enunciação da relação da presença-ausência. *Tangos* (1986) abre com uma longa apresentação de dança de Juan Dos e Mariana nas ruas da Paris como se a presença do tango nas ruas de Paris anunciasse a presença da Argentina naquele país e, ao mesmo tempo, afirmasse a figura do exilado como ausente de seu país. Em uma das passagens do filme, a avó fala do desaparecimento de Marta, sua filha grávida, e anuncia sua neta, ainda que não saiba onde está e que chama de “Martita” pois nunca pode saber seu nome. A criança sem nome, a filha sem corpo, “aparecem” pouco depois de vermos, de dentro, uma manifestação com cartazes de pessoas sem rosto e olhos sem corpos. Na própria cena em que vê a mãe morta, Juan Dos, pede perdão por não estar lá. A poesia da cena está nesse lugar que não conseguimos identificar, um clarão, em meio as árvores, que está entre o lugar que o protagonista queria estar e onde a mãe está, mas não está.

A estrutura narrativa de *La historia Oficial* (1986) não permite este recurso. No testemunho de Ana, por exemplo, o filme recusa imaginar as cenas que a personagem descreve. Dar imagens aquele relato caberia ao espectador que os ouve. A ausência das imagens está relacionada a incapacidade da protagonista em imaginar aquela violência. Assim, como em *Tangos* (1985), é a ausência que articula a narrativa. *La historia oficial* (1985) é um filme conduzido pela falta da mãe. A mãe uma desaparecida que só vemos por uma pequena foto no filme e a mãe “adotiva” que questiona sua identidade simbólica de mãe ao longo do filme. A cena em que Gaby anuncia seu futuro incerto revela que não só a política e a sociedade argentina mudariam a partir dali, mas a própria condição da menina enquanto filha de duas mães que morrem no filme – a mãe que mal sabemos o nome, que tem sua morte real nos porões da ditadura e sua morte simbólica ao não negarem à família a simbolização de sua morte – e a da condição de “mãe” da matriarca da família que apropriou a criança. Há também uma marcante cena sobre o sequestro de crianças em *La Noche de los Lápicos* (1986). Após acompanharmos a gestação de uma das sequestradas, um choro indicia um nascimento. O choro para e a moça some. Não o vemos ao longo do filme e isso nos joga na posição das famílias que procuram os filhos dos desaparecidos. Crianças que não sabemos o nome ou nunca vimos o rosto.

A ausência é um dos motes mais conhecidos do cinema. É o que geralmente faz um filme “andar”. O desejo de encontrar aquilo que falta e que, no mais das vezes, é preenchida no final do filme. Nos filmes desse período aqui analisados, no entanto, poucas vezes essa falta é preenchida. Mesmo em casos de filmes de vingança, que veremos a seguir, o que se atinge depois é uma falsa sensação de completude – que filmes

como *La busqueda* (dir. Juan Carlos Desanzo, 1985) mostra como é falsa. O que nos chama a atenção nos filmes aqui analisados é que essa falta nestes filmes está sempre relacionada a alguém morto, exilado ou desaparecido pela violência de Estado. Os pais de Patricia em *La busqueda* (1985), Juan Um e Marta em *Tangos* (1986), a mãe e Gaby em *La historia oficial* (1985), a mãe em *Pasajeros de una pesadilla* (1984), o irmão em *Noches sin lunes ni soles* (1984), o amigo morador de rua em *Cuarteles de invierno* (1984), Camila e o namorado em *Camila* (1984), os militares de baixa patente em *Las Rosales* (1984), o filho em *En retirada* (1984), para citar alguns deles.

3.1.5.3. Política e impunidade

As *abuellas da plaza de mayo* são o símbolo mais recorrente da Argentina no cinema do período. Mesmo quando não estão presentes na narrativa, é comum vê-las na figuração dos filmes com panos brancos na cabeça ou carregando cartazes. Quando em cena, geralmente, são representadas da mesma maneira. É interessante aqui notar a afirmação da não vinculação política dos movimentos de familiares nestes filmes. O vínculo é sempre sanguíneo buscando uma alguém que não tem a dimensão política apresentada. Quantos às representações políticas elas são poucas e quando surgem tem sua potência política apagada. Tomemos como exemplo a figura de Eva Perón. O retrato de Eva é recorrente nos filmes. Em *La noche de los lápices* (1986) ela aparece como uma metáfora para a potência política de Cláudia Falcone, co-protagonista do filme. É ainda mais relevante a escolha dado que o diretor Héctor Olivera era abertamente antiperonista²⁸⁷. Esta metáfora é construída em duas cenas, na primeira os meninos olham uma estátua de uma deusa sem a cabeça e afirmam que aquela é Cláudia Falcone. Poucas cenas depois, após briga com o pai, Cláudia senta em sua cadeira com a cabeça abaixada e coberta pelas mãos. Na parede a seu lado está uma foto de Eva Perón discursando, sendo o enquadramento de câmera feita para substituir a cabeça faltante naquele corpo pela cabeça de Evita. Ao levantar a cabeça e confrontar o pai, a cabeça da menina assume a posição que a falecida esposa de Perón tinha na foto. O que pode soar com uma homenagem, ligando Cláudia e Evita, também pode passar uma mensagem que o diretor tira do filme. Cláudia estava vinculada aos *Montoneros*, organização peronista de esquerda, ligação que o filme apaga.

É comum também referências à Gardel. Ele aparece em *Tangos: exilio de Gardel* (1986), é referenciado em *La historia oficial* (1985) como o cartaz arrancado da parede

²⁸⁷ Seu filme anterior, *No habrá más penas ni olvido* (1983), é uma sátira ao peronismo, que este entendia como um regime violento

de Ana em seu sequestro, ou como uma memória de um passado nas palavras de um homem com problemas de memória em *Cuarteles de Invierno* (1984). A principal representação política do período, no entanto, está sempre nas salas do poder: a bandeira argentina e a cruz. Aqui há um traço interessante no uso de bandeiras do período pelo cinema: o *Sol de Mayo*, ou o Sol de Guerra, até 1985, ano da unificação das bandeiras, só estava presente nas bandeiras oficiais e das Forças Armadas. Nas bandeiras civis o sol não está presente. É comum nestes filmes as bandeiras com o *Sol de Mayo* aparecendo em primeiro plano, como que para demarcar o território que pisamos. A cruz é o símbolo mais recorrentes nestes filmes. No mais das vezes, apresentada sobre a cabeça de algum dos vilões. É o caso em *El poder de la censura* (1983), *Darse Cuenta* (1984), *Las Rosales* (1984), *Cuarteles de invierno* (1984), *Los chicos de la guerra* (1984) e *La noche de los lápices* (1986). Essa aliança entre a Igreja católica e as forças armadas, como vimos, não era uma simples troca de interesses, mas uma ubiquação entre duas forças que se fortaleciam entre a partir da influência que uma tinha na outra e que se coadunavam no nacionalismo argentino, sobretudo, na defesa da violência redentora da Cruz e da Espada.

3.1.5.4. Violência

3.1.5.4.1. Violência de gênero

Há, sem dúvida, uma difusão de imagens de violência no cinema, sobretudo, da violência contra a mulher. A partir de 1983, como aponta Natalia Milanesio (2021, p.44-45), há uma profusão de filmes do gênero *sexploitation* e *soft porn* na Argentina. Estes eram filmes:

[...] caracterizados por cenas com atos sexuais simulados e nudez feminina, em sua maioria, gratuita. Quase na totalidade, esses filmes são dramas com enredos frágeis ou absurdos, vilões caricatos, muito conteúdo de violência e uma ênfase em problemas sociais como a prostituição, a delinquência, o tráfico de drogas e a pobreza, que são abordados com um tom de denúncia.

Este é o caso dos filmes *Atrapadas*²⁸⁸ (dir. Anibal Di Salvo, 1984) *Correccional de mujeres* (dir. Emilio Vieyra, 1986), *Los gatos (Prostitución de alto nivel)* (dir. Carlos Borcosque, 1985) e *Sucedió en el internado* (dir. Emilio Vieyra, 1986). Podemos citar, também, as comédias *Las colegiales se divierten* (dir. Fernando Siro, 1986) e *Las lobas* (dir. Aníbal Di Salvo, 1986) como parte dos filmes mais influentes do *destape*

²⁸⁸ “[...] a revista *Variety* afirmou que *Atrapadas* incluía as cenas de *soft porn* mais ousadas da história cinematográfica argentina e que por isto um milhão de espectadores a haviam visto na semana de estreia. Em 1985, *Sucedió en el internado* e *Los gatos* ocuparam o quarto e o quinto lugar, respectivamente, da lista de filmes mais vistos” (MILANESIO, 2021, p.45)

cinematográfico²⁸⁹. São bons exemplos da relação afirmada por Natalia Milanesio (2012, p.53): “o *destape* da violência do Estado e o *destape* sexual eram uma reafirmação da capacidade de ver e reconhecer e, em consequência, do direito a saber”. Por mais problemáticos que sejam – tanto em questões temáticas quanto estéticas – estes filmes auxiliaram na reformulação do papel da mulher na sociedade argentina – muitas vezes dotando as mulheres na posição de poder em traços masculinos.

Atrapadas (dir. Anibal di Salvo, 1984) é um dos maiores sucessos de bilheteria da década de 1980. Para além de sua arrecadação, o filme é ainda mais relevante por ser o primeiro a mostrar cenas de tortura dentro de uma prisão na Argentina após a ditadura. Ademais, como outros filmes do *destape*, tratou a violência contra a mulher como um tema central na construção dos filmes – o que não acontecia nos debates sobre o terrorismo do Estado no período²⁹⁰. Todavia, o filme de Anibal di Salvo, um dos melhores do *destape*, é uma coleção de cenas de nudez feminina em uma trama pouco inspirada de prisão – que mais se parece com um quarto de acampamento com supermodelos seminuas. Essa distensão entre um discurso preocupado em acusar as violações sobre as violências contra a mulher em filmes com conteúdo e forma que as objetificavam é apontada por Milanesio (2021, p.74)

[...] o faziam seguindo as convenções misóginas do gênero *sexploitation* tradicional como a objetificação e submissão feminina, também retratavam as mulheres como vingadoras poderosas, desafiando essas convenções. As personagens femininas desses filmes não são meros objetos de violência, pois também a usam como um mecanismo de fortalecimento para sobreviver e fazer justiça em suas próprias mãos. Mais importante, de forma impensável, os filmes do *destape* expunham os crimes sexuais da ditadura em um contexto histórico em que não havia discussão pública a respeito. Pelas possibilidades abertas pelo gênero, durante a transição democrática os filmes do *destape* foram o primeiro e único veículo de representação de estupro e abusos sexuais em centros de detenção clandestinos e, portanto, o único espaço de representação da detenção ilegal de mulheres.

Milanesio (2021, p.77) sublinha que o corpo feminino, como ícone do *destape*, “[...] foi uma metáfora da modernidade, do prazer, da liberdade, da vida e, finalmente, da democracia”, e, ao mesmo tempo, esse corpo “[...] hiperssexualizado, objetificado e mercantilizado” era um grande atrativo para “[...] vender diversos produtos, revistas e ingressos de cinema [...]”. *Atrapadas* (dir. Anibal di Salvo, 1984) é o modelo destes dramas recheados de nudez gratuita, com elencos exclusivamente femininos, passados em prisões – no mais das vezes, com uma trama que envolva prostituição – e que

²⁸⁹ “Entre 1983 e 1987, as produções do *destape* estiveram entre no ranking dos filmes argentinos mais vistos” (MILANESIO, 2021, p.44)

²⁹⁰ Milanesio, 2021, p.101-102.

reproduzem uma visão estereotipada da intimidade entre mulheres²⁹¹. No filme de Di Salvi, a protagonista é presa após um assalto a banco malsucedido, seu namorado morre. A tensão no filme está no fato de que o vilão, Don Fabian, é um influente homem do ramo da prostituição que utiliza de seu contato na prisão feminina para conseguir que prisioneiras atraentes sejam libertadas em trocas de se tornarem suas “funcionárias”. Excetuando Don Fabian, não há homens na trama. As carcereiras, todas elas mulheres, tem prazer em humilhar as prisioneiras mais jovens. A diretora do presídio, que não sabe o que ocorre e defende as prisioneiras. O grupo de prisioneiras mais velhas que dominam o presídio e abusam das que não concordam com elas. *Correccional de mujeres* (dir. Emilio Vieyra, 1986) segue o mesmo padrão, todavia, há uma maior discussão do contexto político. O vilão do filme é um delegado que trabalha para um mafioso que utiliza as presidiárias em sua rede de prostituição. As cenas de violência neste são mais explícitas e as cenas de ação mais bem construídas. Temos rebeliões, tiroteios, explosões e espionagem. Novamente, a história se inicia com o assassinato do namorado da protagonista, e ela, em uma emboscada, é acusada injustamente pela morte. Como o outro, é, também, uma colagem de cenas de banhos, de brigas de travesseiros seminuas. A virada no filme se dá quando o policial se revela o assassino do namorado da protagonista e ela se infiltra no grupo para se vingar. Assim como no filme de Di Salvi, o de Vieyra trabalha a violência de mulheres contra mulheres e o desfecho, a vingança, com cenas rápidas e ultraviolentas.

Nos dois filmes as cenas de violência são entre as prisioneiras ou das protagonistas em atos de vinganças no final do filme. Algumas cenas podem ser destacadas. Em uma cena de *Atrapadas* (dir. Anibal di Salvo, 1984) a protagonista é acordada com violência levada para o banheiro e apanha de um grupo de prisioneira até, por fim, uma das atacantes urinar sobre ela. Em outra, a irmã da protagonista é sequestrada e estuprada por policiais. Ao tentarem drogá-la ela tem uma overdose e morre. Os homens descartam o corpo no mato e dizem que irão culpar os subversivos. Já em *Correccional de mujeres* (dir. Emilio Vieyra, 1986) a cena mais impactante do filme, talvez, seja a mulher enforcada na cozinha pelo distanciamento da câmera ou por não envolver nudez ou apelo sexual. Há outras cenas violências nos filmes do *destape*, por exemplo, o estupro coletivo da professora em *Sucedió en el internado* (dir. Emilio Vieyra, 1986), o olhar invasivo do professor em *Las colegiales se divierten* (dir. Fernando Siro, 1986) que imagina, e nos dá

²⁹¹ Milanesio, 2021, p.87.

a ver, seus alunos do colegial nus em todo momento do filme ou as cenas de espionagem no banheiro feminino em *Sucedió en el internado* (dir. Emilio Vieyra, 1986) ou as agressões verbais do marido de Laura em *Los amores de Laurita* (dir. Antonio Ottone, 1986).

Em uma outra abordagem de cenas de violência contra mulher é feita pelo diretor Juan Carlos Desanzo. O espancamento de uma prostituta por um policial em *El desquite* (1983), a tortura e estupro da própria namorada cometidos pelo protagonista, e torturador, em *En retirada* (1984) e a violação da mãe e da filha por assaltantes em *La busqueda* (1985). A forma com que o diretor filma as três cenas são diferentes entre si, no entanto, começamos por apontar que nas três os perpetradores são, ou foram, policiais e tem prazer no ato de violência, nas três cenas os perpetradores gozam de pleno poder sobre o corpo da mulher e nos três filmes, ao encontrarem algo mais poderoso que eles, pagam com a vida. No primeiro, a cena mais explícita entre as três, e talvez uma das mais explícitas do cinema do período, um policial espanca a dona do bordel e amiga do protagonista do filme. O diretor constrói a cena de modo a colocar o atacante como um excesso, fazendo sua atuação parecer fora de lugar. O medo que a cena gera advém da forma com que o policial vai despindo a mulher – tirando cílios, peruca e batom – e câmera vai evitando mostrar os golpes, vendo-os pelas costas da mulher, e mostrando, em toda virada da câmera, um pedaço do rosto destruído da moça. Esse jogo de mostrar e esconder põe o espectador na posição dela.

No segundo, a violência aparece como um arroubo de agressão despertada por uma lembrança do torturador que, em meio ao ato sexual, vê a namorada segurar a barra da cama como um de seus torturados segurava um cano a ser eletrocutado. A cena adquire sentido dentro da cosmologia do filme dado o recurso das memórias que retornam ao longo do filme, mesmo que não saibamos de quem elas são. Ao confundir o ato sexual com uma sessão de tortura, o homem estupra, agride e inicia o procedimento da *parrila*, ou seja, de amarrar e eletrocutar uma pessoa amarrada em uma cama de metal. Na terceira, a mais subjetiva das três, é parte de uma longa tortura psicológica da família por assaltantes. A mãe e a filha são abusadas sexualmente e a escalada da tensão se dá pela impossibilidade dos assaltantes que se comportam como crianças e um som longo e desagradável não-diegético que acompanha a cena. Nas três cenas, a nudez das vítimas aparece como uma invasão do atacante, algo que deixa desconfortável o espectador, diferentemente da relação com a nudez nas cenas do *destape*, muitas vezes, sem um propósito claro dado que em certas delas atacante e vítima estão nus.

Para além destas cenas há em *El señor Galíndez* (dir, Rodolfo Kuhn, 1984) uma cena de tortura de duas mulheres. Na trama, como dito anteriormente, um trio de torturadores espera uma ligação com ordens para seu próximo trabalho. Os três, sempre violentos entre eles, descarregam a violência em duas prostitutas em uma sessão de tortura em seu porão. São poucas as cenas de tortura por agentes de ditadura no cinema do período, esta é uma das mais violentas, não só por ser extremamente gráfica – com um homem eletrocutando uma delas enquanto o outro a molha para aumentar a potência da descarga elétrica – mas por envolver o abuso de duas mulheres completamente nuas. Além disso, são repetidas neste filme de mulheres nuas em close em contraposição às esposas dos protagonistas, sempre apáticas. Por mais violenta que a cena seja, esse desejo da câmera em “mostrar tudo”, desde as agressões ou a nudez ou a estranheza do local, não há envolvimento com o espectador, se mostrando, pela construção, mais um fetiche do realizador com a nudez das atrizes do filme do que um evento traumático.

3.1.5.4.2. Vingança

Em uma das cenas mais violentas do cinema argentino do período quatro pessoas são espancadas por um grupo armados com paus e ensanguentados são amarradas, torturas e tem os genitais queimados com carvão em brasa. Quem comete tais atos são os “mocinhos”, ou no caso, mocinhas da história. Esta é a cena final de *Sucedió en el internado* (dir. Emilio Vieyra, 1986) após a descoberta dos membros do grupo que havia estuprado e espancado a professora da escola. A cena mostrando em primeiro plano o rosto ensanguentado dos estupradores enquanto braços o acertam e no contraplano o rosto das moças que batem com sorriso no rosto acompanham o desejo que a câmera tem em mostrar tudo, em nos dar o máximo daquele espetáculo de redenção pela violência.

Manrupe & Portela (2005, p.550) definem o filme como: “o velho tema das colegiais, abordado pela enésima vez, com mais violência e mais carnes à vista”. Esta cena é um bom exemplo de como os filmes de vingança do período trabalham a cena em que se inicia o ato da violência, ou seja, quando a vítima é atacada, e quando ela termina, quando a vítima deixa de ser a vítima retribuindo o ato de violência. Tomemos como exemplo os filmes de Desanzo (1983; 1984; 1985). Como dissemos anteriormente, nos seus filmes, todos os perpetradores de atos de violência contra as mulheres pagam com a vida. Em *El desquite* (1983), por exemplo, quando o policial agressor é levado pelos seus superiores para o deserto, espancado, e abandonado para morrer ao sol e, novamente, o diretor não poupa o espectador de ver a violência no corpo do agredido.

Poderíamos dizer que nos filmes de vingança do período as cenas de vingança, geralmente, são mais expositivas que as cenas da violência contra a vítima. Estas cenas de vingança, em nosso entendimento, produzem o efeito contrário ao esperado no espectador. Se o diretor busca preencher a lacuna do desejo, a vingança contra o ato praticado, ao mostrar tudo não deixa lugar para o olhar. Todavia, como dissemos anteriormente, mostrar tudo afasta o espectador da cena, o protege do olhar traumático, servindo a visualização da violência de anteparo. A vingança nestes filmes, portanto, é sempre uma frustração do desejo e não uma fantasia de completude. Vejamos a construção que Juan Carlos Desanzo faz em *La busqueda* (1985), seu filme mais violento.

Destarte duas considerações têm de ser feitas: a violência perpassa, mesmo como uma ameaça, toda a trama do filme e, após o desenlace inicial, ela passa a ser utilizada por uma adolescente como forma de vingança. A sinopse publicada no *Catálogo del Nuevo Cine* (1987, p.108) dá uma boa introdução para a relação da protagonista, Patricia, com o trauma:

Em uma tranquila manhã, um grupo de homens entra à força na casa de uma família argentina típica: roubam, estupram e matam. Com seus pais mortos e seu irmão mais novo em estado catatônico, Patricia, a única que ficou mais ou menos lúcida depois do ocorrido, trata de buscar sua maneira de encarar o futuro. O azar a põe em contato com os destruidores de sua família: lembra, então, do passado, mede seu presente, inclina-se ao futuro e decide consequentemente em agir de acordo.

A sinopse aponta para o aspecto mais marcante do filme: a “passagem ao ato” (*acting-out*) de Patricia frente à uma situação traumática que não pôde elaborar. O diretor marca essa ruptura traumática na mise-en-scène. O que nos chama a atenção na construção inicial do filme é que a cena antes do trauma – a “tranquila manhã [...] de uma família argentina típica” – é que parece “falsa”, ou seja, que não parece se encaixar no resto do filme ou, ao menos, seguir os fundamentos do naturalismo que o espectador está acostumado a ver de um filme do gênero. Esta cena, que se parece com um comercial de televisão, termina com uma passagem de tempo do lado de fora da casa. No amanhecer, o pai é surpreendido pela chegada dos assaltantes, que se passam por potenciais compradores do seu Mercedes Benz, e que, ao longo do filme, saberemos que eram militares que trabalharam em operações de repressão da ditadura. Patricia e a mãe são estupradas, o filho mais novo agredido e é obrigado a assistir as violações das mulheres da família, assim como assiste a morte do pai a pancadas e do homem, o verdadeiro interessado no carro, que inocentemente bate à porta deles. A cena é longa, de

aproximadamente quinze minutos, e incomoda, não só pelas cenas de violência, mas por um ruído metálico contínuo, não-diegético, e que parece exterior ao que se passa no filme.

A partir desta cena, o narrador, a instância que dá a ver, é completamente identificada com Patrícia. Só vemos o que ela vê, o que abre a possibilidade para a sequência da traição do amigo e da surpresa com o suicídio da mãe que, ao descobrir que Patricia estava trabalhando como garçoneiro em um prostíbulo se mata – e, aqui, há uma completa identificação com a protagonista, pois vemos a partir dos olhos dela, em câmera subjetiva, a mãe enforcada. Há, aqui, duas frentes principais em que ele constrói o desejo de vingança no espectador. Na primeira, o confronto com a mãe melancólica, que aparece no filme como um fantasma, como uma memória viva para Patrícia da situação que vivenciaram. Essa paralisia da mãe e do irmão nos mostra como aquela violência continuava e se Patrícia fosse pelo mesmo caminho, se lidasse da mesma forma com o trauma, teria o mesmo fim. Patrícia, no entanto, seguiu sua vida como se não lembrasse. O filme estabelece esta relação das duas com o trauma em uma composição na cena posterior a morte do pai. São cinco planos. No primeiro Patrícia sentada no sofá olha para algo que o espectador não vê, e a mãe aparece sentada ao fundo, no mesmo sofá que a menina. Corta, então Patrícia, em primeiro plano, olhando em direção à mãe, que aparece desfocada. Corta para o contraplano e vemos a mãe chorando. Quando volta para Patrícia, percebemos que ela não olha para a mãe, mas para algo atrás dela. Aparece o objeto que Patrícia olha em uma rápida aproximação: uma foto da família da qual ela reproduz a posição estranha de sua cabeça, como se fosse a menina da foto sorrindo com os pais e o irmão, e, no fundo, ouvimos o choro da mãe.

É o choque da cena da protagonista balbuciando a palavra “mamãe”, sem, no entanto, conseguir juntar as sílabas frente ao corpo da mãe na força²⁹², como se fosse possível voltar a um momento da infância em que a família estivesse, reforça a impossibilidade da protagonista de manter àquela posição de indiferença ao trauma, ou seja, de ser manter em um momento anterior ao evento traumático. A segunda forma, e mais explícita, do filme lidar com nosso desejo de vingança é a construção dos antagonistas. Os personagens que invadem a casa são extremamente caricatos e sádicos. Não há ambiguidade neles, são o mal encarnado. Um deles ri descontroladamente ao bater no pai de Patrícia e salta como se numa dança macabra pela casa, outro tem um comportamento infantilizado – em uma passagem um deles pega uma revista de nu

²⁹² A cena da mãe enforcada é filmada do ponto de vista de Patrícia, marcando uma certa distância para o corpo da mãe.

feminino e brinca de enfiar o cassete na vagina da mulher da imagem – e a escolha de os colocarem como torturadores à serviço do terrorismo de Estado reforça essa repulsa por esses personagens.

Após a morte da mãe, Patrícia reconhece um dos atacantes por um traço - uma corrente e um movimento de a enrolar na mão – no prostíbulo onde trabalha. A protagonista, informada que o homem é um militar, decide matá-lo. É aqui reside uma importante inversão do que vemos no filme. O homem contrata o serviço de acompanhante de Patrícia, algo que ela não faz e aceita por desejar pôr em ação sua vingança, e a leva para um galpão. A Patrícia cria um *persona* para si, uma *femme fatale*, que desmorona quando a protagonista passa a narrar desesperadamente a morte da família – “nossa morte” – para o assassino de seu pai. Quando se acalma e volta e mostra sua fragilidade o assassino a reconhece. O narrador deixa de mostrar a realidade de Patrícia e nos joga para uma memória do estuprador. Vemos a cena do início do filme de Patrícia sendo atacada, com um dos sequestradores tirando sua blusa, todavia, agora a vemos por um outro ângulo, mais próximo e mais lento. Por que, dentre as diversas cenas que o sequestrador poderia lembrar de Patrícia, ela lembra dela com os seios de fora? Ou melhor, por que dentre todas as cenas que o narrador poderia mostrar escolhe a de Patrícia nua na lembrança do estuprador?

Em uma interpretação poderíamos ler que a cena reforça o desejo de vingança no espectador dado que a violação do corpo feminino é um ataque que vai além de uma violação de uma pessoa, mas um atentado ao grupo no qual ela se insere. Pensemos nas reações violentas à crimes de estupro em relação a tipos de outra espécie ou a outros grupos sociais. De outra forma, poderíamos ler que o filme negocia com o desejo do espectador ver aquelas cenas violentas onde a jovem está com os seios à mostra ao mesmo tempo que busca se afastar daquela imagem para manter sua fantasia, ou seja, o modo que o filme trabalha com olhar, ou seja, com o voyeurismo do espectador.

3.2. O cinema pós giro intimista

3.2.1. A indústria após 1991

O cinema enfrenta uma série de dificuldades no início dos anos 90. Como afirma Octávio Getino (2005, p.69), que ocuparia brevemente o cargo de diretor do INC em 1990, há um crescente desinteresse do público no cinema argentino entre 1989 e 1996. Como afirmado, há, também, uma redução do ritmo de produções que acompanha a desestruturação do sistema de financiamento estatal da indústria cinematográfica. As políticas culturais na Argentina, assim como ocorrido no governo Collor no Brasil,

buscaram uma modernização da indústria por meio do incentivo do investimento privado. Como no Brasil, a indústria cinematográfica argentina paralisou.

Um dos traços que diferenciam os filmes sobre o terrorismo de Estado após 1991 é o deslocamento do protagonista do centro da ação política – por mais que política, sobretudo, a militância dos guerrilheiros esteja presente. Se nos filmes da retomada democrática a criação da vítima plena, ou seja, da despolitização dos protagonistas, era fundamental, nestes as protagonistas estão imersas na política, todavia, como veremos, são, no mais das vezes, figuras marginais do poder. Esse deslocamento é, também, temporal. Como em *O ovo da serpente* (dir. Ingmar Bergman), os filmes inserem suas narrativas para os meses – como *El secreto de sus ojos* (DIR) ou *Rojo* (DIR) – antes do golpe de março de 1976 de modo a mostrar os apoios e a adesão da sociedade ao Processo de Reorganização Nacional e da violência como política.

É comum nos filmes deste período que o problema trabalhado pelo filme se dê no interior da família. Este deslocamento faz com que as dinâmicas familiares sejam melhor trabalhadas do que no período anterior. Elisabeth Jelin (2012, p.9-10) trabalhando sobre as dificuldades de se historicizar as memórias da última ditadura militar afirma que a expressão “passado recente” é um eufemismo “[...] frente à dificuldade de nomear as ditaduras, as violências políticas, as situações limítrofes a que foram submetidos amplos setores de nossas sociedades. ‘*Passado recente*’ porque era um passado muito presente”. Esse “passado recente”, essa incapacidade de se distanciar do passado, é caro aos filmes do período que, no mais das vezes, vão trabalhar com personagens infantis e, sobretudo, com relatos de familiares que tiveram seus pais sequestrados e assassinados pelo regime. Isso é ressaltado pelos indultos de Menem, os depoimentos sobre os voos da morte e, sobretudo, pela atuação política na construção de uma memória social contrária a ditadura nos anos 2000.

Como no tópico anterior, trabalharemos com a mesma metodologia. Com *Rojo* (2018) discutiremos o olhar como ausência. Em *O segredo de seus olhos* (dir. Juan Campanella, 2009) e *A infância clandestina* (dir. Benjamin Ávila, 2011) discutiremos o olhar como excesso, acrescentando, como feito anteriormente, à discussão outros filmes do período e temas e formas comuns a estes filmes.

3.2.2. *El secreto de sus ojos* (dir. Juan Jose Campanella, 2009)

Naquela manhã... Assim começa a narração de Benjamin (Ricardo Darin) sobre os acontecimentos do assassinato de Liliana Colotto, em 21 de junho de 1974. Benjamin, que estava escrevendo um romance sobre o caso, reinicia a cena do café da manhã de

jovem com o marido diversas vezes, e recomeça, sem num estar satisfeito. Uma característica é comum a essas manhãs são ensolaradas. Tão ensolaradas quanto a manhã que Benjamin encontra o marido de Liliane, Ricardo Morales, em 2010. Mas as imagens violentas invadem a escrita, ou o que vemos, e esta é impossível de escrever. Em *El secreto de sus ojos* (dir. 2009), vencedor do Óscar de melhor filme estrangeiro e filme de maior bilheteria da história na Argentina, há uma divisão entre duas temporalidades: a da investigação do caso e a volta de Benjamin da província que exilou para que não fosse assassinado pela *Triple A*. O quase acontece com trinta e cinco anos entre as duas linhas temporais é de menor importância. O romance de Benjamin tenta, pelos vestígios do passado e de suas lembranças e imaginações, preencher as lacunas do passado. Mas falta. E não é apenas a letra “A” da antiga máquina que escrever que pega emprestado do antigo escritório.

“Nunca mais falamos do caso Moralez”, Irene (Soledad Villamil) responde a Benjamin. Mas o passado sempre o invade, como o som que nessa cena precedente a imagem em um *raccord*. Esses tempos que se entrelaçam, essa “[...] memória de um passado que não passa²⁹³”, é uma marca de estilo do filme. Vejamos, na cena em que a imaginação do ato de violência arranca Benjamin da escrita, na cena em que o barulho da chaleira no presente o tira da cena em que conta para Ricardo sobre o assassinato da esposa, o pesadelo com os homens que assassinaram Espósito invadindo o presente de Benjamin. O uso do *raccord* de som reforça esse passado presente.

Por mais que Campanella utilize as imaginações do oficial aposentado e futuro romancista, para tentar preencher as lacunas, ao menos para o espectador, da história, a imaginação de Benjamin não é suficiente. Sabemos que as memórias, ou a escrita, de Benjamin não são tão confiáveis ainda assim as desejamos. Queremos saber como foram os momentos finais de Espósito, que inicialmente aparecem como fragmentos de homens invadindo o sonho de Benjamin, e que, ao entrar novamente no passado, Benjamin, assim como o narrado fílmico, passa a “ver” como ocorreu, ao menos dentro da sua narrativa e, assim, encerra seu livro. A culpa que carrega pelo amigo ter assumido seu lugar na morte. Esta cena traumática do protagonista é construída em três momentos: nos indícios, como no pesadelo de Benjamin ou na ausência de Espósito no presente do filme, na revelação, na cena em que Benjamin vê Espósito morto na cama de sua casa, e, por fim, quando Benjamin narra a morte de Espósito à Ricardo, contando que o alvo dos assassinos era

²⁹³ Seligmann-Silva, 2008, p.68.

ele e não o amigo – e vemos o atirador disparando em Espósito, sem ver Espósito sendo assassinado. Sabemos, pela construção do filme, que muito do que vemos do passado passa pela imaginação de Benjamin para preencher as lacunas, as letras “A”, que os vestígios do passado não cobriram. Mas, aqui, é o espectador que assume a posição de imaginar. Vemos Espósito morto, vemos o atirador disparando, não vemos Espósito morrendo e Campanella alonga o plano em que vemos o atirador pela fresta da porta para que imaginemos o que ocorreu naquele quarto.

Como um bom suspense, ou um *neo-noir*, a revelação final é feita pelos vestígios. Neste momento que o espectador é convidado a retroceder a história para que o filme puxe a cordinha e faça sua mágica, que conduz a revelação é o amigo morto: “as pessoas podem mudar tudo [...], mas tem uma coisa que não se pode mudar, Benjamin, não se pode mudar de paixão”. Na cena anterior a revelação, Campanella constrói um falso final para a história – o assassinato de Gomes, o assassino de Liliana, por Ricardo. A cena é frustrante. A narração de Ricardo cessa e temos uma das cenas mais interessantes do filme. Novamente, o diretor utiliza a aproximação da câmera como potencializador da tensão – havia o feito na cena do falso interrogatório de Gomes por Benjamin, em que há uma troca das posições de poder pelo afastamento da câmera de Benjamin –, porém, agora o diretor utiliza a aproximação como forma de tampar a visão do protagonista: no primeiro plano vemos o rosto inteiro de Roberto e de Benjamin. A aproximação de Roberto, que inclina a cabeça, coloca seus olhos em primeiríssimo plano e no contraplano, de Benjamin, vemos seu rosto tampado, ele não devolve o olhar para Roberto. No clímax a montagem sugere uma separação entre a boca, que no passado deseja o sofrimento do assassino, e os olhos, que no presente mentem para Benjamin.

Quando do clímax do filme, a revelação de que Roberto mantinha Gomes preso desde 1975, no fundo de sua casa no campo, o assassino implora: “Por favor, pede para ele falar pelo menos uma palavra comigo”. Benjamin o olha, e não diz nenhuma palavra. Então, Campanella repete o plano e contra-plano que manteve entre Espósito e Gomes na cena – a grade entre os dois - e devolve para Benjamin e Ricardo, vistos com o som na penumbra, que só não nos revela seus olhos. Não é Gomes que está preso àquele passado, mas os três estão. Então, temos a conclusão da história, com Benjamin desviando o olhar ao sair e o espectador vendo Ricardo através da porta. Conclusão, mas não toda. Benjamin pega um cartão que escrevera após um pesadelo: TEMO. Entre E e M preenche a mão com um “A”. A letra que faltava. Ao preencher essa lacuna, pode seguir sua vida com Irene que como nos lembra Espósito, é sua paixão.

Secret in their eyes (dir. Billy Ray, 2015) é uma tradução do filme argentino, não só da linguagem, mas, também, do contexto para o público norte-americano. Antes de iniciar a discussão cabe destacar que, como afirma Messias (2016, p.326) “[...] existe o aspecto de que um *remake* está sempre vinculado à mudança de sensibilidade de cada época e de cada cultura, e liga-se diretamente à força dos signos que se movem em um determinado momento”. Não nos alongaremos, todavia, gostaríamos de propor que mesmo o filme de Billy Ray tentando adaptar as principais passagens do filme de Campanella, a relação do filme com o olhar, com o desejo do espectador, é outra. O filme norte-americano busca preencher a lacuna do desejo, com seu senso de justiça, enquanto o argentino deixa essa lacuna, assim como as discussões possíveis sobre a impunidade e o terrorismo de Estado em aberto. Quem bem traduz essas diferenças foram os responsáveis no Brasil por dar nomes “brasileiros” a estes filmes: o original, *O segredo de seus olhos*, o remake, *Olhos da justiça*.

Para adaptar para o público norte-americano, Billy Ray adapta a história para um ano após um evento traumático. Se o original se passava entre 1974 e 1975, o remake se passa em 2002. A decisão limita o afastamento temporal do evento traumático e do presente do filme – vinte e cinco anos no original, treze no remake. Todavia é na escolha do criminoso que há um primeiro afastamento que alterará a relação com o público no desenlace final. A injustiça em *El secreto de sus ojos* (2009) passa pela incorporação do assassino, Gomes, à *Triple A*, grupo paramilitar que não só serviu aos interesses do nacionalismo argentino na gestão do terrorismo de Estado durante o governo de Isabel Perón como foi incorporada aos *operativos* do Processo. O outro da *Triple A*, assim como do governo de Isabel e, depois, durante a última ditadura, era o subversivo. Dito de outro modo, Gomes atuava com anuência do Estado e de parte considerável da sociedade argentina. Assim, o que desperta o desejo de vingança frente à impunidade não é porque Gomes não pagou pelo assassinato de Liliane, mas que Gomes, naquele contexto, era um herói, um soldado contra o inimigo: o subversivo.

Por sua vez, no filme de Billy Ray o assassino, Marzin (Joe Cole), é um “terrorista”, que assume a posição de informante e, assim, goza da impunidade. Gomes é parte de todo um contexto que era justificável a violência contra o subversivo, o outro. Marzin era um terrorista pós-11 de setembro, ele é o outro. Gomes, se não tivesse matado era um argentino. Marzin, se não tivesse matado era um estrangeiro, facilmente identificável como um “terrorista”. Gomes era um agente do Estado. Marzin era um “terrorista”, um *homo sacer*, protegido por um agente do FBI interessado na sua posição

de informante, ou seja, era descartável, mesmo se não fosse um assassino. O deslocamento do assassinato para dentro das relações dos protagonistas – a morta é a filha da agente federal Jesse (Julia Roberts), amiga da advogada Claire (Nicole Kidman) e do protagonista, e, também, agente federal, Ray (Chiwetel Ejiofor) – é um outro traço de afastamento do original. Se no original o que motiva Benjamin a se manter na investigação é o amor incondicional, a paixão, que ele observa no marido da assassinada, na adaptação é bem menos altruísta, é a filha da amiga, sua companheira na polícia, com quem mantinha relação próxima.

Quando ocorre a revelação de que é a Jesse, a mãe de menina morta, que manteve o “terrorista” em cárcere privado por treze anos, o filme adiciona mais uma pessoa na cena: a advogada Claire. A posição da advogada na cena é a de fazer vista grossa até o amanhecer. De manhã, será feita a justiça e Jesse responderá pelo que fez. Por que a figura de Claire é fundamental na construção do filme? Para afirmar que não é possível equiparar Jesse, uma agente da lei, à Marzin, um fundamentalista. Como o filme resolve esta questão? Se prende Jesse, Marzin sai impune. A resposta: dando à Marzin o perdão, a morte que implorava à Ray. Nada mais justo ou, ao menos, nada mais fácil de justificar que a morte de um “terrorista” pelas mãos de um agente americano. Não há no remake um epílogo, terminam com a pá na mão, enterrando Marzin, o que desejava o espectador desde a primeira cena que o viu.

3.2.3. Rojo (dir. Benjamín Naishat, 2018)

Como *El secreto de sus ojos* (2009), *Rojo* (dir. Benjamin Naishat, 2018) é um *neo-noir* passado nos momentos que antecedem o golpe de março de 1976. O filme de Naishat, que se inicia em uma província argentina qualquer em 1975, opta por uma estética mais realista a partir da qual nos mostra como a violência e a corrupção nos meses anteriores à ditadura era algo banal. Todavia, o faz deixando a violência fora de tela. Não que não ocorra, mas a câmera não está interessada em mostrar, como se não quisesse deixar testemunhas do crime. Quando “mostradas” só o são até o último instante antes a ser concretizada. É um constante jogo de frustração do desejo. E é essa presença-ausente que é o motor do filme: o morto que não morre, o enterro que não vemos, a castração que não ocorre, os desaparecidos que não queremos encontrar, a casa do dono que nunca conhecemos, o homem da lei, o detetive infalível, que faz vista grossa, mas apenas se for para combater o mal maior: a subversão.

Na história, Claudio (Dario Grandinetti), um respeitado advogado local, discute com um jovem em um restaurante por uma mesa. Em outra cena, mais para o final do

filme, o chileno detetive Sinclair, detetive que nunca falha, afirma para o suspeito: “As coisas são ou não são. No meio, não há nada”. No entanto, o que interessa ao filme é essa área cinzenta, esse espaço que as coisas são e não são. O homem que discute com Claudio é o desaparecido que leva Sinclair a buscar um assassino, no caso, esse suspeito é Claudio, mas Claudio não o matou. Ou matou. É esse momento de que as coisas são e não são, esse estranhamento que sustenta a realidade do filme que permite ao diretor se recusar a preencher as lacunas do desejo. É frustrando o desejo de ver do espectador que o filme trabalhar com o olhar.

A ausência é a pontuação do filme. Em uma casa ausente de pessoas – casa de um subversivo que foi levado pelo terrorismo de Estado com sua família – com mãos vermelhas de sangue na parede, seus vestígios, Claudio entra em um esquema para lucrar, por meio de fraude, com a venda de casa de desaparecidos. Mas isso não é o problema, Claudio age como se fosse algo comum. O medo de Claudio esta relaciona ao homem do início do filme. Após aquela discussão o homem atira contra a própria cabeça. Mas o homem não morre. Claudio se recusa a levá-lo ao hospital. Para manter sua fantasia, doutor Claudio o coloca no carro para levá-lo a casa de um amigo. Mesmo com a demora, o homem não morre e Claudio decide abandoná-lo no deserto. A câmera se recusa a mostrar Claudio “desaparecendo” o homem.

Esse homem, essa presença-ausente, que não vimos morrer, nem ser enterrado, sempre volta. Em uma passagem desconexa do filme, um mágico idoso em um show com jovens dançarinas faz desaparecer uma moça da plateia. A mágica dá errado. A desaparecida não aparece mais. Mas correm notícias que estão surgindo mortos no deserto. Esses mortos que surgem parecem evocar a violência que é presente em todos os enredos do filme – desde a peça infantil sobre um massacre indígena à morte da Lei, como anunciado pelo detetive, toda cena evoca uma violência contra o outro, no passado o indígena, no presente o subversivo. O detetive Sinclair, instrumento do desejo de justiça do espectador, descobre, como não poderia deixar de ser, o assassino do jovem do começo do filme. Descobre para agradecê-lo por matar um subversivo. A sociedade argentina, como representada no filme, também o agradecerá. Não há inocentes. Nem o espectador, que deseja ver o que está sendo feito fora do quadro. Deseja ver a morte.

3.2.4. *La infancia clandestina* (dir. Benjamin Ávila, 2011)

Como uma criança, enquanto um estrangeiro na luta revolucionária, poderia narrar sua infância e a morte da sua mãe, desaparecida durante última ditadura argentina? Benjamin Ávila o faz, enquanto uma ficção autobiográfica, em *La infancia clandestina*

(2011) por meio do excesso do olhar, esse tornar visível o invisível, como tentativa de simbolizar, com ajuda do Imaginário, o Real do trauma. O truque de Ávila é o de recusar o caráter documental dos filmes de filhos de desaparecidos. *La infancia clandestina* (2011) é uma ficção

Somos convidados a ver por meio de desenhos a violência que ele não consegue escrever com a câmera. Esse algo mais, esta sobra, que remete à infância do autor, época do evento traumático. Essa ficção do passado, como uma homenagem à mãe desaparecida durante a ditadura, não se prende ao caráter testemunhal. Assume a posição do menino Juan, em homenagem à Peron, mas também à de seu nome clandestino, Ernesto, em homenagem à Che Guevara. Sua posição é a de um estranho que não entende o funcionamento do grupo que os pais integram e ao mesmo tempo é traído pelos seus dois nomes – seu nome de batismo e seu nome clandestino, os dois uma ameaça. O menino, como o narrador, vê pela porta a mãe dando armas a pessoas que chegam mascaradas em sua casa. Logo Ernesto desaprende a ser Juan e sua infância se mescla à violência que está envolto – por mais que ela só entre na casa em sonho.

Em uma das passagens do filme Ernesto assiste o funeral do pai, que só viu morto na televisão. No sonho, o pai com uma cabeça trocada por um aparelho de TV é velado por seus amigos de colégio que misturam a música infantil do acampamento onde quase deu seu primeiro beijo com os gritos rituais dos pais em saudação a cada companheiro caído. Essa morte simbólica do pai no sonho de Ernesto, um enterro que nunca teve, é das poucas vezes que o filme não frustra o desejo do espectador. A construção de *La infancia clandestina* (2011) é marcada com um ritmo em que cada ação antecede uma frustração. Desde os movimentos mais corriqueiros – a bala que ensina a beijar e a recusa da menina amada da bala – até a resposta que deseja dar ao tio sobre o primeiro beijo, mas o tio morreu antes que a resposta chegasse. Esse ciclo de frustrações, Ernesto passa a fantasia desse encontro onde pode dizer o que tem de ser dito. O que não consegue dizer, as cenas de violência, o filme nos mostra em desenhos.

É nesses desenhos que Ernesto, ao ter o seu refúgio invadido, vê Che, o outro Ernesto, morto de olhos abertos. Após interrogado como um adulto, numa sala escura por um agente ameaçador, só resta a avó ao menino. Deixado na frente da casa dela – com os pais mortos e a irmã recém-nascida desaparecida – resta a ele tocar a campainha. Uma voz pergunta: quem é? O menino hesita até dizer: Juan. Não há na ficção, ou nos recursos da fantasia, nada em *La infancia clandestina* (2011) busque preencher a lacuna de nossa falta. Pelo contrário, o filme nos conduz para sentir a ausência de qualquer resposta ao

nosso desejo. A aceitação da infância ao final do filme não ameniza o trauma do garoto, pelo contrário, faz com que sintamos que ele ainda vive em uma infância clandestina, um estranho dentro da própria infância, alguém que perdeu seus próprios referenciais do que é ser criança e isso se corporifica no surto de imagens. É na morte do tio, a quem culpa por não poder contar o que viveu com seu primeiro amor ou na mãe, figura protetora e confiante, que se sacrifica para que não encontrassem o esconderijo dos filhos, que estava o que restava de Juan. A avó sabe seu nome, os policiais também, ele é quem tem dúvida ou medo de se escutar pronunciando essa palavra assustadora: Juan.

3.2.5. Aproximações e temas

3.2.5.1. Protagonistas

Há aqui um rasgo fundamental na estrutura dos filmes deste período em relação aos filmes do período anterior ao giro intimista, sobretudo, anterior ao *Nuevo Cine Argentino*: a dimensão política dos protagonistas. A construção da “vítima inocente” não passa mais por um apagamento da atuação política da personagem, mas pela noção que os crimes do terrorismo de Estado independem da atuação política desta. Optamos, então, por uma separação entre protagonistas que estão diretamente envolvidos a atuação política – seja como guerrilheiro, policial ou agente da repressão – e os que estão fora dela, atuando como observadores das ações, porém sem a capacidade de entendê-las. Dentre o primeiro grupo, poderíamos citar *Lo secreto de sus ojos* (2009), *Rojo* (2018), *Koblik* (2015), *El anjo* (2019), *Eva no duerme* (2015) e *Garage Olimpo* (1999). No segundo grupo, *La infancia clandestina* (2011), *Kamchatka* (2002), *Eva y Lola* (2010), *Cautiva* (2003), *Un cuento chino* (2011), *El clan* (2018), e *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009).

3.2.5.1.1. De fora

Um dos tipos de protagonistas mais utilizadas nos filmes do período é o do “estrangeiro”, ou seja, alguém de fora da dinâmica que se desenrola atuando como um observador ou um ator secundário no desenrolar das ações políticas, atuando para desnaturalizar aspectos da realidade. Didi-Huberman (2017, p.65) sobre o “estrangeiro” afirma:

[...] tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se, a partir desse questionamento, de *recompor a imaginação de outras relações possíveis* na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas. [...] Ora, o estrangeiro é sempre o estranho (a palavra em alemão é a mesma). Se o *estrangeiro* constitui um paradigma político fundamental – a tal ponto que se poderia quase julgar uma sociedade pelo destino que reserva aos estrangeiros –, o *estranho* seria

seu corolário estético fundamental, o que aparece nas narrativas de Franz Kafka, ou no efeito de “inquietante estranheza” analisada por Freud na mesma época. É notável que os grandes textos de Brecht sobre o distanciamento datem dos anos de exílio, como se sua posição estética sobre a estranheza acompanhasse sua situação política de exilado, de estrangeiro.

A posição do exilado aqui é importante pois estas personagens se encontram exilados da própria dinâmica que se inserem sendo parte e observador. É o caso do já citado *La infancia clandestina* (2011) e *Kamchatka* (dir. Marcelo Pynero, 2002) que trabalham a partir das memórias de crianças, mas também do co-protagonista de *El clan* (dir. Pablo Trapero, 2015), Alejandro (Peter Lanzani) que atua como parte do grupo, mas se mantém distanciado ressaltando o estranhamento daquelas ações. A própria mise-en-scène de Trapero resalta o excesso fantasmático no filme. Algo ali é caricato, incomoda, por mais que seja difícil definir o que. A violência vista a certa distância – a câmera testemunha de longe mas sem se “envolver” na cena. Esse excesso do pai onipotente, essa figura ameaçadora que controla a vida e a morte – como é no caso da fracassada tentativa de suicídio de Alejandro ou da impossibilidade dos filhos “escaparem” do pai –, é um ser que vê seu poder – sua influência política como agente torturador do Estado, o que garantia sua impunidade – desaparecer, mas que sabe que suas técnicas de tortura e de medo ainda são efetivas – como acusar os subversivos pela violência que comete, assim como a do medo aplicada na dinâmica familiar. Esse excesso que é materializado no estranhamento do cenário da casa – escura, com um tom azul desbotado, para baixo da terra e que o pai, geralmente, ocupa a posição central no enquadramento – e não nas cenas de tortura, que o narrador, dado que narra a partir de Alejandro, se recusa a mostrar, mas dá ao espectador a certeza que está ali, dentro daquela casa de uma família “comum”, ocorrendo a todo momento e das mais variadas formas que o filme nos convida a imaginar.

Esta mesma posição é a de Roberto (Ricardo Darin) em *Un cuento chino* (dir. Sebastian Borensztein, 2011). Christian Dunker (2017c, p.102-103) destaca que *Un cuento chino* (2011), diferentemente de *Melancolia* de Lars Von Trier e *a Árvore da Vida* de Terrence Malick, filmes que trabalham a falta de sentido na vida de suas protagonistas, “[...] mostra-nos que a verdadeira falta de sentido já está sendo vivida como impasse de linguagem, de instituições e de atos de reconhecimento”. Ricardo, como descreve Dunker (2018, p.103), é um pequeno comerciante de ferragens que “cultivando a memória dos pais, [...] vive em um santuário, sem mudanças significativas, com pequenos e grandes rituais que, ao final, nos conduziriam ao juízo de que se trata de uma vida ordinária e

vazia. Sem mulher, sem grandes amigos ou amores, apenas clientes e fornecedor tão ou mais bizarros que ele”. Um dos traços principais do protagonista é a coleção de notícias incríveis que recorta de jornais. Essas histórias que parecem mentiras por serem tão inverossímeis – daí o nome do filme, uma gíria para lorota – são contadas, ou melhor, imaginadas com seus amigos, inimigos e ele na cena. Roberto se diverte com elas, todas envolvem mortes bizarras, em que algo incontrollável ao sujeito ocorre – uma viga que decepa um barbeiro assassino, um casal que cai por acidente de um penhasco, uma vaca que cai sobre uma moça na China.

A inversão do filme ocorre quando esse estranhamento passa a ser familiar. Vemos, como Ricardo imagina as notícias bizarras, a vaca caindo sobre uma noiva na China. Ao longo do filme somos apresentados a Quian, o noivo da moça morta no acidente que chega na Argentina procurando um tio e é ajudado, com certa resistência, por Roberto. Quando Roberto lê os casos de sua coleção lá aparece o caso da esposa de Quian. Dessa vez a morte não é imaginada por Roberto, dado que após toda a construção fílmica ela adquire uma dimensão traumática e não mais cômica, sobretudo, pela identificação com Quian. Quando o acontecimento é recontado, partindo de um momento anterior que nos informa o porquê de uma vaca cair do céu, ainda assim ela não adquire um sentido. É esse sem sentido – da comunicação impossível entre um argentino e um chinês ou das instituições que não funcionam minimamente bem naquela situação – que articula o filme, dado que é a mesma sensação do protagonista melancólico que lembra dos pais pela mesma foto, na sala, de suas lapides ou que não consegue inserir em sua história de vida o que viveu quando mandado para uma guerra sem sentido, a das Malvinas, e quando voltou para casa, fugido dos centros de controle do exército, o pai, um homem que havia lutado pela República na Espanha, havia falecido após recortar a foto do filho uniformizado de um jornal. Recorte esse que inicia sua coleção de notícias bizarras.

3.2.5.1.2. De dentro

Este tipo de protagonista é aquele que comete o ato de violência ou que ocupa uma posição de poder, por mais lhe seja negada durante o filme, na trama. Por exemplo, Em *El secreto de sus ojos* (2011), o protagonista tem poder sobre o assassino, por mais que seu poder seja tolhido durante o filme. Ou seja, ele tem alguma agência na situação. Também inserimos aqui personagens com atuação política e entende a gravidade da situação como em *Garage Olimpo* (1999). No caso de perpetradores essa relação é mais clara, dado que somos dados a ver pelos olhos destes. É o caso de *El anjo* (2019) que adapta um livro homônimo sobre o assassino em série Carlos Robledo Puch, um

jovem de classe média, conhecido como “anjo” pelos traços de seu rosto. Luis Ortega neste filme opta por uma construção ficcional da história se mostrando mais interessado no comportamento de seu personagem do que nos atos de Puch. Essa construção do personagem não se preocupa em responder o que o levou a cometer os homicídios, mas sim em mostrar o não-sentido daqueles atos, como se, por meio da distorção fantasmática do desejo, o filme nos mostrasse o que está além de uma resposta. Um desejo não nomeável, uma sensação de onipotência que é reforçada pela ausência de respostas na construção das motivações do personagem. Na cena final, por exemplo, Puch é cercado por policiais. O espectador espera que Puch reaja a situação e ele abaixa a arma e começa a dançar. Essa impossibilidade de compreender, de entender Puch, por mais que estejamos em sua cabeça é um interessante jogo que o filme faz em frustrar os desejos do espectador.

Uma adição interessante nos filmes deste período é o de jovens que sabem sobre a apropriação de menores. *Cautiva* (2003) e *Eva y Lola* (2010) trabalham com essa dimensão de descoberta sobre o passado desses desaparecimentos.

3.2.5.2. Violência

De modo geral, os filmes deste período têm menos representações de cenas violentas que os do período anterior. Muito dessa diferença se deve ao arrefecimento dos filmes de vingança sobre a ditadura e do uso cada vez mais pontual de cenas de violência como forma de acentuar algum aspecto fílmico. Dividimos novamente em duas categorias espaciais: os crimes no interior, cometidos, geralmente, por torturadores, militares e pessoas protegidas pelas Forças Armadas e mantidos em sigilo. E os de fora, crimes cometidos que são vistos e partilhado entre investigadores e observadores. Dentre os primeiros, destacamos *Garage Olimpo* (1999) e *Koblic* (2016). No segundo, *El secreto de sus ojos* (2011), *El anjo* (2019), *Rojo* (2018) e *La infancia clandestina* (2011)

3.2.5.2.1. Interior

“Agora este é um mundo de sons para você, você não vai ver mais”. Esta frase é dita por um torturador à Maria Fabiani, uma professora militante, sequestrada e levada à *Garage Olimpo*, centro fictício que dá no ao filme. Dirigido por Marco Bechis, *Garage Olimpo* (1999) estreia no Festival de Cannes competindo na mostra *Un certain regard*, sendo logo elogiado por sua crueza e sobriedade na representação da tortura nos centros clandestinos de detenção durante a última ditadura argentina²⁹⁴. Manrupe & Portela (2004, p.101) dão a seguinte sinopse:

²⁹⁴ Manrupe & Portela, 2004, p.102.

Nos primeiros anos da última ditadura, uma jovem professora militante vive com sua mãe e alguns pensionistas. Quando a menina é sequestrada e levada a um centro de detenção descobre que seu torturador é um desses pensionistas e que está apaixonado por ela.

Esta sinopse engana o espectador desavisado. *Garage Olimpo* (1999) é dos filmes mais interessantes sobre a violência do terrorismo de Estado e o faz como adverte o torturador à Maria: “você não vai ver mais”. Marco Bechis propõe uma interessante gestão da visibilidade do espectador e é nessa tensão entre o visível e não visível que o filme gera medo no espectador. O terror não está nas cenas de tortura, que ocorrem a portas fechadas ou que só vemos o momento inicial ou o momento após, mas nos “respiros” do filme. O assustador está no banal – como o torturador que segue uma tabela de voltagem por peso do torturado, da confissão religiosa como uma confissão de crime, na repetição. Assim, ao longo do filme, os voos da câmera sobre a cidade viram voos da morte. É quando a tortura cessa que ocorre nosso encontro com o traumático do olhar.

Essa gestão do olhar se dá, sobretudo, em um dos traços mais interessante do estilo do filme. O diretor suprime o sistema de plano e contra-plano. O movimento da câmera suprime as lacunas do corte. A escolha do diretor prende o espectador dentro dos planos claustrofóbicos, mas recusa dar a ver a violência física enquanto ocorre. É nessa sugestão, nessa ausência de dar a ver, que está horror. Ele também está nas cenas externas a garage Olimpo. Mas seu lugar por excelência é na repetição e na burocratização da atividade e da representação. A banalidade do ato e da representação, nessa recusa em nos mostrar nessas cenas algo mais que uma representação crua e desinteressada que o filme se torna assustador. Tão assustador quanto uma filmagem de uma viagem aérea sobre o *Rio de la Plata* em que a todo momento parece que algo vai acontecer e nada acontece.

Como no período anteriormente analisado, neste cinema há uma recusa de reproduzir cenas de violência em centros clandestinos. Há cenas em *Andrés no quiere dormir la siesta* (dir. Daniel Bustamante, 2009), em *Koblic* (dir. Sebastián Borensztein) (2016), este que partilha com *Garage Olimpo* (1999) o tema dos “voos da morte”. Por mais que não um centro clandestino, podemos destacar um operativo de defesa de nazista na década de 1960 em *Wakolda* (2013), drama sobre os últimos dias de Mengele na Argentina, mas estas cenas de violência, também, são mais sugeridas do que mostradas – em *Wakolda* (2013), Lucia Puenzo faz um interessante jogo de sugestão a partir do interesse de Mengele em fabricar bonecas perfeitas, quase humanas, e os experimentos hormonais que faz na filha da protagonista que tem problemas de crescimento. Aqui o

distanciamento histórico dos eventos potencializa as ações destes filmes, dado que o filme parte que saibamos algo sobre os centros de detenções clandestinos, sobre a tortura na Argentina, os voos da morte ou sobre Mengele. Esse saber algo a mais que o filme revela preenche as lacunas que o próprio filme deixa em aberto. Ou seja, nessa recusa de dar a ver, o filme joga com a imaginação do espectador da cena. Essa relação que estas cenas traumáticas criando com o espectador, essa impossibilidade, ao menos parcial, de imaginar que o filme assume, é afirmado por Todd McGowan (2007, p.84-86) como um “cinema do desejo”, um cinema em que afirma o olhar como “[...] ausência estruturante ou impossibilidade”. Assim, nestes filmes, “o espectador não pode reduzir esse objeto ao campo do visível ou do significativo, e isso o deixa em constante estado de desejo”²⁹⁵,

3.2.5.2.2. Exterior

Como no cinema da retomada democrática os atos de violência são exteriores aos centros clandestinos de detenção. A principais diferenças é que eles saem de ambientes fechados – como as prisões femininas ou os bordéis – para ambientes abertos. Tomemos o caso do assassinato de Liliane em *El secreto de sus ojos* (2009), ele ocorre no quarto da moça que é invadido pelo assassino, mas quando somos apresentados a cena ela é povoada por uma dezena de pessoas no quarto. Nesses filmes, a morte deixa de ser um segredo, mas é algo partilhado. É também o que ocorre em *Rojo* (2018) que todos sabem, inclusive o detetive de polícia, que o corpo está ali no deserto, nos sabemos que esta, mas todos dividem o segredo com o protagonista.

São recorrentes as cenas de violência a céu aberto, como em *El clan* (2015), *El anjo* (2019) e *La infancia clandestina* (2011), mas como nos filmes em que ocorrem no interior da ditadura, evitam a figuração da tortura e da morte como espetáculo. Poderíamos citar aqui, brevemente, uma inflexão do cinema sobre as violências da ditadura ao *Gore* e ao *Trash* – como é o caso de *Sudor frio* (dir. Adrian Bogliano, 2011), um “horror realista” recheado de cenas de violência gráfica e mortos vivos – que, todavia, fica limitado a um público específico de consumidores de *filmes B* de terror e que utilizam, no mais das vezes, a ditadura como um pano de fundo para a construção de cenas hiper-realistas de torturas físicas.

3.2.5.3. Narrador e testemunho

²⁹⁵ McGowan, 2007, p.90.

Há um deslocamento da posição de testemunha em relação ao cinema da retomada democrática. Como já dito, no cinema trabalhado neste tópico as vítimas mantêm suas posições políticas, todavia, as histórias não são narradas por pessoas que “viveram” a ditadura – seja como participantes diretos ou como observadores –, mas por pessoas que eram crianças ou que nasceram depois dos acontecimentos que narram. O caráter testemunhal dos filmes se liga, sobretudo, nos filmes sobre memórias infantis, porém, ainda assim, esses filmes adotam características ficcionais na narração. Esse afastamento da noção de “filme-testemunho” como uma verdade transportada para o cinema se relaciona com o crescimento exponencial, a partir dos anos 2000, de documentários sobre o período. Abre-se então uma diferenciação entre a verdade documental e a verdade ficcional, sendo a primeira responsável por transmitir os relatos e testemunho da maneira mais verossímil possível enquanto a segunda se abre para uma série de experimentações. Esse deslocamento de memórias das vítimas para a memória de segunda geração é destacado por Lucrécia Martel, umas das diretoras mais destacadas do *Nuevo Cine*:

Minha geração é uma geração que deixa a adolescência quando termina a ditadura. Toda a ditadura se caracterizou por evitar a participação cidadã na vida pública. Aqueles anos em que se busca ver para onde vai sua vida, sua profissão, sua independência financeira, coincidiram com um desejo de participação política que, no meu caso, encontrei desta forma, não em termos partidários, mas de ser parte do discurso público²⁹⁶.

Ainda assim, há nesse período predominância da linearidade na narrativa e do naturalismo na construção fílmica. *Koblic* (2015) é um bom exemplo desta estrutura, justificando os lapsos de memórias que retornam na forma de pesadelos como lembranças do protagonista-narrador. Neste filme somos apresentados a um piloto da ESMA responsável por um voo à noite sem sabermos bem o que carrega ou sua motivação. Logo, percebemos que o homem havia desertado do exército e aquela cena dele entrando no avião era uma lembrança. Os encontros com o passado – como a procura dos oficiais que vão se aproximando dele – reavivam as memórias que aparecem fragmentadas em seus pesadelos. Koblic era o piloto de um dos voos da morte. Quando a lembrança irrompe, temos a cena completa do piloto assustado com a função dentro do avião e outros homens atirando pessoas vivas no mar. Essa cena traumática que não consegue simbolizar retorna com Koblic, no presente, agora vestido de oficial da Marinha após matar o autoritário delegado de polícia da cidade em que estava pilotando um monomotor com seus perseguidores amarrados e atirando o avião em uma montanha, sem antes pular de

²⁹⁶ Lucrécia Martel: pasaporte a la cuarta dimensión. in. *La Tempestad*, 29 de novembro de 2017.

paraquedas. A vingança de Koblic, ao invés de redimi-lo, mostra que não eram os métodos que o faziam sofrer, mas contra as pessoas que as ações se direcionavam. A questão é que ele se coloca como alguém que decide quem deve e quem não deve ser atirado de um avião. Uma decisão que cabia a homens que usavam o mesmo uniforme que ele, mas que ao final, o personagem toma para si.

Por mais que não trabalhem com testemunhos trabalham, *El clan* (2015) e *El anjo* (2019) são adaptações de livros biográficos e adotam um tom testemunhal por mais que recusem a todo momento serem adaptações “realistas” dos filmes que narram. Essa guinada para a ficção dos filmes sobre a ditadura abre uma outra discussão, a do contexto que esses filmes adaptam.

3.2.5.4. Período

O quanto o espectador sabe da história que se conta? Se os filmes da retomada democrática não têm a preocupação da reconstrução histórica dos fatos, mas, sim, o de apresentar as lutas que estavam presentes no contexto de democratização, os filmes do *Nuevo Cine* vão buscar estabelecer algumas características do período que adaptam. *El clan* (2015) se inicia com uma imagem de arquivo de um discurso de Massera sobre o combate à subversão. *Eva no duerme* (2015) com um discurso histórico de Eva em 1951 e, vinte cinco anos depois, Emilio Massera, representado por Gabriel Garcia Bernal, apontando a necessidade que se enterre o corpo embalsamado de Eva o mais fundo possível para que “morta, enterrada e desaparecida” ela deixa de influenciar, como um fantasma ou uma representação da resistência à ditadura, a vida da sociedade argentina. *El secreto de sus ojos* (2011) mostra o assassinato ao lado de Isabel de Perón. Todavia, o mais comum nos filmes deste período são inserções textuais, seja no início ou no final, sobre os acontecimentos que tratam ou narrações em voz sobre o contexto do período.

Assim, ao situar o filme em uma temporalidade específica, o cinema desde período trabalhou com diferentes memórias sociais, assim como com diferentes graus de contextualização e estranhamento.

3.2.5.4.1. Antes

Cabe diferenciar em dois grupos levando em consideração a proximidade do golpe de 1976. *El secreto de sus ojos* (2009), *El anjo* e *Rojo* (2018) se passam no contexto próximo ao início da ditadura. Já *Eva no duerme* (2015) perpassa três tempos históricos,

o velório e desaparecimento do corpo de Eva, 1952, o sequestro e assassinato do general Aramburu pelo Montoneros, que, em uma das reivindicações exigiam o retorno de Eva ao país, e um terceiro, durante a ditadura com um novo enterro, “mais seguro”, dada a ameaça que aquele corpo milagroso representava no imaginário de seus adoradores e dos militares, por ordens de Massera. Um terceiro tempo está em *Wakolda* (2013), que narra eventos ocorridos em 1960 ou *Zama* (dir. Lucrécia Martel, 2017) que trabalha as discussões sobre a banalidade da violência e a crise de mundo em destruição.

Como dito anteriormente, esses filmes apontam que a violência que sustenta o terrorismo de Estado não era algo novo, mas que já estava presente nas situações mais corriqueiras da sociedade argentina. Há nestes filmes a representação de grupos paramilitares, como a *Triple A*, assim como a discussão de formas de violências policiais e de censura bem aceitas no período.

3.2.5.4.2. Durante

É o caso de *Garage Olimpo* (1999), *La sombra azul* (dir. Sergio Schumler, 2012), *Koblic* (2015), *Kamchatka* (2002), *La infancia clandestina* (2011) e *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009). É o tempo do testemunho. Cabe notar que as cenas de violação de direitos humanos, sobretudo de torturas e assassinatos, estão nos filmes que adaptam esse período. Neles há uma tentativa mais de contextualização, por mais que filme com protagonistas infantis coloquem a questão em um segundo plano, procurando deixar o espectador na mesma posição de desconhecimento que os seus protagonistas. A escolha por trabalhar neste período faz com que estes filmes incomodem o espectador e terminem de forma melancólica, geralmente com cenas de morte ou despedidas.

3.2.5.4.3. Depois

As principais discussões sobre a ditadura estão nesta temporalidade. Por mais que os filmes que se situam antes de 1976 levantem novas discussões sobre lacunas na memória social e os durante a ditadura apresentem históricas que estimulam novas formas de ver este passado, nos filmes que se situam após a ditadura é que se traçam os principais paralelos entre a historiografia, a justiça, a memória e a reparação simbólica das vítimas. Essas construções são feitas como um trauma que impede o protagonista no presente de se apartar daquele passado – como em *Un cuento chino* (2011) e em *Eva y Lola* (dir. Sabrina Farji, 2010) –, sobre as apropriações de crianças anos depois da ditadura – como em *Eva y Lola* (2010) e *Cautiva* (2003) –, sobre crimes de antigos agentes da repressão e

a impunidade – *El clan* (2018) – ou em filmes que tratam das influências da ditadura sobre o imaginário argentino – o desaparecimento em *Setimo* (dir. Paxti Amezcua), a apropriação e apagamento das memórias em *Ciudano ilustre* (dir. Gastón Duprat, 2016), o trauma e as construções de poder em *La mujer sin cabeza* (dir. Lucrecia Martel, 2008).

Capítulo 4. Um passo a mais

Márcio Seligmann-Silva (2008, p.67) afirma que “[...] o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade”, o cinema argentino da retomada democrática foi um instrumento importante no processo de se narrar o trauma, ou, em outras palavras, do recurso ao imaginário para circundar o real do trauma enquanto impossível de ser simbolizado²⁹⁷. O que buscamos trabalhar ao longo deste trabalho que o trauma em uma situação como de um regime autoritário e violento como a última ditadura argentina não é vivido da mesma forma por todos os indivíduos que vivenciaram aquele período, mas, sim, que um evento ou período traumático impõe certas dificuldades da sociedade de representar esse passado – seja por meio da história, da memória coletiva ou das artes. Assim sendo, para além de sua função de dispositivos de memória, buscamos destacar que os filmes aqui tratados deram impulso a produções que não só denunciavam os crimes de Estado como colocavam o espectador, enquanto um voyeur²⁹⁸, a olhar as intimidades do poder, assim, como os colocava dentro de prisões e salas de tortura.

Este cinema de ficção, ao encenar cenas de crimes pensados para desaparecer com o corpo da vítima, cumpriu uma função similar ao que Susan Sontag (2003, p.12) afirma sobre as fotografias da 1ª Guerra Mundial: “[...] são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”. Fotografar, segundo Sontag (2003), é também um ato de seleção – “É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir²⁹⁹”. Assim também o é, segundo Jean-Claude Bernadet (in. Bartucci (org.), 2000), a montagem cinematográfica dado que pressupõe a “morte” das cenas descartadas. Pensar o cinema como a construção de “verdades”, ou seja, de diferentes pontos de vistas e de narrativas é parte do processo de memória que Beatriz Sarlo (2007, p.27), a partir de Susan Sontag, afirma como sendo “[...] mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar”.

Assim procuramos apontar que os filmes do pós ditadura confluíram em seu intento de afirmar a empatia com os sobreviventes em meio aos relatos e denúncias que se tornaram parte central política de memória do período. Suas opções, em nosso

²⁹⁷ “A descrição psicanalítica da noção de trauma pode ser usada de maneira singular, em se tratando do psiquismo de um sujeito em particular, ou coletivamente, quando são muitos os atingidos pela mesma fatalidade. A emergência do *impossível, repentina, urgente, irredutível*, extrapolando qualquer anteparo ou defesa” (Cesarotto, 2008, p.128)

²⁹⁸ Machado, 2007, p.48-49.

²⁹⁹ Sontag, 2003, p.42.

entendimento, são indícios e sintomas do que estava recalcado culturalmente e assim se mantiveram após o fim de regime. Superar este trauma social é uma necessidade na Argentina, assim como o é em outros países latino-americanos que passaram por experiências similares. Para retomar o lema das organizações de direitos humanos, “lembrar para não repetir”, deve se lembrar de que este se mantém como imperativo de uma rememoração como possibilidade de justiça e superação deste trauma e este passa pela restituição simbólica dos desaparecidos. O cinema como dispositivo de memória e instrumento do imaginário, que escreve pelo simbólico, pode auxiliar na elaboração deste do trauma³⁰⁰, não como uma espécie de processo catártico da sociedade, mas na tentativa de dar a sociedade um impulso para enfrentar as lacunas desse “passado recente”.

O que vimos ao longo do nosso trabalho, e que buscamos apontar, é que as feridas argentinas não cicatrizaram. O cinema é um bom lugar para ler esses sintomas dado que um meio que a sociedade se vale para falar de seus medos. Por mais que exista diferenças sobre as formas com que o presente simboliza o passado, o que essa comparação nos mostrou é que a violência e o silêncio continuam um problema a ser um problema a se enfrentar. Ademais, quase quarenta anos após o fim do regime, o que está recalcado na sociedade argentina continua a reaparecer na forma de manifestações violentas e antidemocráticas. É o que diz Georges Didi-Huberman (2017, p.63)

“A história julgará”, dizemos as vezes. Como quem diz que a história resolverá a questão. Assim como Salomão levante sua faca sobre o filho, como o machado da História, com letra maiúscula, distribui lotes de vencedores e vencidos, de sobreviventes e naufragos. Porém, quando dizemos “a história se pronunciará”, a concedemos, mediante o verbo no futuro, algo assim como um prazo, o que parece muito cômodo. [...] A história deve se pronunciar rápido, deve julgar a todo instante o menor estado das coisas, a menor decisão política, inclusive poética, de nosso tempo presente.

Para os desaparecidos, os familiares, os torturados ou presos, esse passado não cessa de ser presente. A restituição simbólica ou as indenizações não enfrentam não enfrentarão o problema de frente enquanto não assumirem a dimensão que a sociedade como um todo é parte da elaboração desse trauma. Enquanto não elaborado, ele continua, em suas diferentes manifestações, retornando. Cumpre dar um passo a mais. Em direção a uma sociedade que reconheça seus crimes e enterre seus mortos, mas que não esqueça que, como afirma Oscar Cesarotto (1998, p.10 apud. DUNKER & RODRIGUES, 2017f,

³⁰⁰ Kehl (2010, p.127) afirma que o cinema, enquanto formas de “[...] elaborar publicamente a experiência, suas derrotas, seu sofrimento”, é uma maneira de “[...] simbolizar, na medida do possível, o trauma provocado pelo encontro com a atroz crueldade de que um homem é capaz quando a própria força governante [...] o autoriza [...]”.

p.46), “[...] certas dívidas, especificamente simbólicas, excluem a chance de um acerto de contas completo, sem resto”.

BIBLIOGRAFIA

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera-stylo*. Revista L'Écran français, n.144, 1948.

AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1986*, tomo 1. Buenos Aires: Ceal, 1986.

AVELLANEDA, Andrés. *El discurso de represión cultural (1960-1983)*. Revista Escribas, n.III, Escuela de Letras: Facultad de Filosofía y Humanidades, University of Florida, 2006.

AVELLANEDA, Andrés.; BALDERSTON, Daniel; FOSTER, David William; FROSCHE, Marta Morello; DONGHI, Túlio Halperín; MASIELLO, Francine; SARLO, Beatriz. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el Proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.

BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário: como o capitalismo transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. São Paulo: Autêntica, 2021.

BUCCI, Eugênio. *O fator Leo Minosa*. In. Revista Imagens, n.2, São Paulo, Editora Unicamp, ago-1994.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. São Paulo: Boitempo, 2013.

CARRERAS, Maria Elena de las. *Contemporary Politics in Argentine Cinema: 1981-1991*. Los Angeles: University of California, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CESAROTTO, Oscar. *Sedições*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CESAROTTO, Oscar. *Inconsciências: psicanálise, semiótica, cultura material*. São Paulo: Iluminuras, 2019.

CESAROTTO, Oscar Angel. *Tango Malandro*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CESAROTTO, Oscar (org.). *As ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

- COGGIOLA, Osvaldo. *Os governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- COUSELO, Jorge Miguel. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1994.
- DIARIOS DE LOS JUICIOS, n.20, de 08/10/1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Cantabria: Shangrila Ediciones, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismos das imagens*. Minas Gerais: UFMG, 2010.
- DONGHI, Tulío Halperín. *Argentina en el callejón*. 1ª ed. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- DUHALDE, Eduardo. *El Estado Terrorista Argentino*. Buenos Aires: Colihue, 2013.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 1: A criação do desejo*. São Paulo: nVersos, 2017a.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 2: A realidade e o real: a verdade em estrutura de ficção*. São Paulo: nVersos, 2017b.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 3: Filmes que curam*. São Paulo: nVersos, 2017c.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 4: Montagem e interpretação*. São Paulo: nVersos, 2017d.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 5: História, gênero e sexualidade*. São Paulo: nVersos, 2017e.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 6: Afetos em cena*. São Paulo: nVersos, 2017f.
- FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango: contemporary argentine film*. London: Wallflower press, 2007.
- FANTINI, João Angelo. A invenção do espectador e as novas subjetividades: da Renascença ao cinema 3D, dos games ao ciberespaço in. SANTAELLA, Lucia; HISGAIL, Fani. *Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*. Revista ARS, ano 14, n.28, 2016.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz & Terra, 2012.
- FINCHELSTEIN, Federico. *O mito do fascismo: de Freud a Borges*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- FINCHELSTEIN, Federico. *Orígenes ideológicos de la “guerra sucia”: fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamérica, 2014.
- FOSTER, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.
- FOSTER, Hal. *O retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FUX, Jacques. *Pornografia e Shoah*. Revista Sinais Sociais, Rio de Janeiro, v.9, n.24, jan.-abr. 2004.
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Editora Paz & Terra, 1985.

- GAGBENIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GAGBENIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- GETINO, Octávio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 2ª ed. Buenos Aires: Fund. Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2005.
- GILONNE, Daniella. *Cine debate: ciclo de debate sobre filmes latinoamericanos*. São Paulo: Fundação Memoria da América Latina, 2014.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GINZBURG, Jaime. *Escritas da Tortura* in SAFATLE, Vladimir (org.). *O Que Resta da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Autoritarismo e Literatura: a História como Trauma*. Revista Vydea, n.33, jan.-jul. 2000.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOMES, Salatiel. *Cinema, história e melancolia: memórias da última ditadura militar argentina*. São Paulo: Paco editorial, 2015.
- GROPPO, Bruno. *Traumatismos de la memoria y imposibilidad de olvido en los países del Cono Sur* in ____; FLIER, Patricia (orgs.). *La imposibilidad del olvido: recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- INVERNIZZI, Hernán; GOCIOLO, Judith. *Cine y dictadura: La censura al desnudo*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual, 2006.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- JELIN, Elizabeth; VINYES, Ricard. *Cómo será el pasado: una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona: Ned Ediciones, 2021.
- KEHL, Maria Rita. *Tortura e Sintoma Social* in SAFATLE, Vladimir (org.). *O Que Resta da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- KING, John. *Cinema latino-americano* in BETHELL, Leslie. *História da América Latina. América Latina após 1930: ideias, cultura e sociedade*. São Paulo: Edusp, 2019.
- KUHN, Rodolfo. *El cine que se vende por migajas* in. Revista Tiempos Modernos: Argentina entre populismo y militarismo. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011 [1981]
- LACAPRA, Dominick. *Representar el holocausto: historia, teoria y trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. 7ª ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2016.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LUSNICH, Ana Laura. *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MANRUPE, Raúl, PORTELA, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

MARTIN, Jorge Abel. *Cine Argentino '76*. Buenos Aires: Ediciones Metrocop, 1977.

MARTIN, Jorge Abel. *Cine Argentino '77*. Buenos Aires: Ediciones Metrocop, 1978.

MARTIN, Jorge Abel. *Cine Argentino '79*. Buenos Aires: Corregidor, 1980.

MARTIN, Jorge Abel. *Una cierta mirada*. Buenos Aires: Corregidor, 1985.

MAYER, Stepan Florian. Depicting Nightmare *in*. INGRUBER, Daniela; PRUTSCH, Ursula (org.). *Argentine Cinema*. Munster: LIT, 2012.

McGOWAN, Todd. *The real gaze: film theory after Lacan*. Nova York: State University of New York Press, 2007.

McGOWAN, Todd. Looking for the Gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes. In. *Cinema Journal* 12, n.3, 2003.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MORENTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica para Marc Ferro. *História: questões e debates*, v.38, n.1, p.11-42, 2003.

MORENTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo: Intermeios, 2018.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NOLTE, Ernst. *O passado que não quer passar: um discurso que pôde ser escrito, mas não proferido*. Trad. Márcio Suzuki. Revista Novos Estudos, São Paulo: CEBRAP, nº 25, Out.1989 [1986].

NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: A problemática dos lugares*. Proj História, São Paulo (10), dez.1993.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983*. São Paulo: Edusp, 2007.

NOSEK, Leopold. *A disposição para o assombro*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PASSERINI, Luisa. *A memória entre política e emoção*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POSADAS, Abel. *El cine que el proceso nos legó* in. Revista Crear en la cultura nacional, n. 12, 1983.

POSADAS, Abel. *Los progresistas no son faquires* (También comían durante la dictadura militar). El Escarmiento, ano.1, n.4, 2004.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Imagem traumática e sensacionalismo*. In. Revista Imagens, n.2, São Paulo, Editora Unicamp, ago-1994.

RAU, Petra. *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

- RIVERA, Tânia. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. São Paulo: Editora Unicamp, 2016.
- ROCK, David. *Argentina 1516-1987: desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza Singular, 1985.
- ROLLET, Sylvie. *Una ética de la mirada: el cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais hasta Rithy Pahn*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.
- ROMERO, Luís Alberto. *História contemporânea da argentina*. São Paulo: Zahar, 2006.
- ROUSSO, Henry. *A última catástrofe*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.
- RUSEN, Jorn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In. Revista História & Ensino, v.18, 2011.
- SANJURJO, Liliana. *Sangue, identidade e verdade: memórias sobre o passado ditatorial na Argentina*. São Carlos: EdUFSCar, 2018.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lucia; HISGAIL, Fani (org.). *Semiótica psicanalítica: clínica da cultura*. 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 1ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Miseria de la cultura argentina* in. Revista Tiempos Modernos: Argentina entre populismo y militarismo. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011 [1981]
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Presente*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008.
- SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa cinematográfica: contando histórias em movimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e produção da história*. Curitiba: Huya, 2016.
- VARELA, Mirta. *Los medios de comunicación durante la dictadura*. Todo es historia, Buenos Aires, n. 404, 2001.
- VARELA, Mirta. *La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares*. Comunicación y sociedad, n.31, Universidad de Guadalajara, enero-abril 2018.
- VEZZETTI, Hugo. *El Juicio: un ritual de la memoria colectiva* in Revista Puento de Vista, n.24, Buenos Aires, 1985.
- VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

- VIDELA, Rafael. “En Argentina no ay justicia, sino venganza, que és otra cosa bien distinta”. Entrevista concedida à Ricardo Angoso. Revista Câmbio 16, n.2145, 2013.
- VILAPRINYO, Frances. *La dictadura militar en argentina y el cine de Adolfo Aristarain*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.
- WAJCMAN, Gérard. A arte, a psicanálise, o século in. AUBERT, Jacques. *Lacan, o escrito, a imagem*. Trad. Yolanda Vilela. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- WOLF, Sergio. Cine Argentino: La otra historia. Buenos Aires: Letra buena, 1994.
- WOLF, Sergio. *La sombra de una duda* in. Revista Film, v.10, Buenos Aires, nº2, out.1994.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano in. _____. *O olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 10ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim (et. al.) *Usos do esquecimento: conferências proferidas no colóquio de Royaumont*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ZIZEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo?*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *Como Ler Lacan*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- ZIZEK, Slavoj. *¡Goza tu sintoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- ZIZEK, Slavoj. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- ZIZEK, Slavoj. *Pandemia: Covid-19 e a reinvenção do comunismo*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ZIZEK, Slavoj (org.). *Todo lo que usted sempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 1994.