

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

SALATIEL RIBEIRO GOMES

CINEMA E HISTÓRIA, COMOÇÃO E MELANCOLIA:
MEMÓRIAS DA ÚLTIMA DITADURA MILITAR NO CINEMA ARGENTINO
(1985-2011)

BRASÍLIA
2014

SALATIEL RIBEIRO GOMES

CINEMA E HISTÓRIA, COMOÇÃO E MELANCOLIA:
MEMÓRIAS DA ÚLTIMA DITADURA MILITAR NO CINEMA ARGENTINO
(1985-2011)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Jaime de Almeida

BRASÍLIA
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

SALATIEL RIBEIRO GOMES

CINEMA E HISTÓRIA, COMOÇÃO E MELANCOLIA: MEMÓRIAS DA ÚLTIMA DITADURA MILITAR NO CINEMA ARGENTINO (1985-2011)

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História no Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Jaime de Almeida (Orientador)
Programa de Pós-graduação em História, UnB

Prof.^a Dr.^a Émile Cardoso Andrade (Examinadora)
Universidade Estadual do Goiás - UEG

Prof.^a Dr.^a Joelma Rodrigues da Silva (Examinadora)
Universidade de Brasília, Campus Planaltina, UnB

Prof. Dr. André Pereira Leme Lopes (Examinador)
Programa de Pós-graduação em História, UnB

Prof.^a Dr.^a Maria Thereza Ferraz Negrão (Examinadora)
Programa de Pós-graduação em História, UnB

Prof. Dr. Carlos Eduardo Vidigal (Suplente)
Programa de Pós-graduação em História, UnB

“O passado antigo e recente da humanidade é apenas um vasto cemitério de grandes verdades mortas”.

Paul Veyne

“Na *memória* fica o que *significa*; na História se ressignifica o que fica, esta é a violência do historiador que, com seus conceitos, atribui novos significados ao que ficou guardado nas memórias”.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

“Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês”.

Gilles Deleuze

À memória de Nancy Aléssio Magalhães, que tanto me ensinou.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jaime de Almeida, pela orientação desta pesquisa, pela interlocução de valor inestimável e pela confiança.

À professora Mariana Vilela e ao professor Carlos Vidigal, pelas contribuições quando da defesa da qualificação.

Ao professor André Pereira Leme e às professoras Joelma Rodrigues, Maria Thereza Ferraz Negrão e Émile Cardoso Andrade, que aceitaram participar da banca de defesa da tese.

Às professoras Eleonora Zicari de Brito e Maria Filomena, pelo amparo num momento de crise, e ao professor José Walter Nunes, que foi quem primeiro acolheu minhas ideias.

Ao professor Daniel Faria, que leu o projeto original e me apresentou com valiosas críticas, e ao amigo Federico Pensado, pelos preciosos diálogos e pelas dicas sobre a cultura argentina.

Ao UniCEUB, pelo apoio financeiro nas viagens aos simpósios durante a pesquisa, e ao *Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales* da Argentina, pelas informações concedidas.

Aos alunos da disciplina de graduação Tópicos Especiais em América I (História/Unb), oferecida em 1º/2013, que mergulharam comigo no visionamento e discussão dos filmes, e me ajudaram bastante.

Aos amigos Deusdedith Júnior, Leandro Bulhões, Cristiane Portela, Marcelo Tadeu, Camila de Deus, Nathalia Araújo, Ana Catarina, Renato Isaque Antunes e tantos outros que ofereceram escuta às minhas angústias.

À Sabrina Paiva, pelo amor e apoio incondicionais.

RESUMO

Nesta tese, lançamos mão da cinematografia argentina que se desenvolve a partir da abertura democrática, e investigamos seu comportamento discursivo no interior dos embates (em torno das memórias da repressão militar e suas sequelas) que têm feito do passado o objeto de um insolúvel litígio. Na persecução desse intento, fazemos uso de categorias tomadas da crítica literária, da filosofia, da psicologia social e da psicanálise para perscrutar nos filmes as distintas memórias que se confrontam, e para compreender o modo como articulam o passado em diferentes conjunturas, bem como as urgências às quais respondiam e as forças que neles se exprimem.

Palavras-chave: Cinema; Ditadura; Argentina; Memória.

ABSTRACT

In this thesis, we use Argentina's cinematography developed since the democratic opening, and investigate its discursive behavior behind the debates (over the memories of military repression and its sequels) which have made the past the object of an insoluble dispute. We make use of categories taken from literary criticism, philosophy, social psychology and psychoanalysis to scrutinize distinct and confronting memories in films, and to understand the way they articulate the past in different contexts, as well as the urgent demands they responded to and the forces expressed in them.

Keywords: Cinema; Dictatorship; Argentina; Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Cap. 1 – DA RELAÇÃO MEMÓRIA & CINEMA	
1.1 - O cinema e seu valor político	18
1.2 - Tecelão da memória	27
Cap. 2 – DA COMOÇÃO	
2.1 - Imagens da tortura e da inocência em <i>La Noche de los Lápices</i>	36
2.2 - <i>La História Oficial</i> e a expiação da culpa	50
2.3 - Elipse necessária (?)	59
Cap. 3 – DA MELANCOLIA	
3.1 - Frustração e desvios	69
3.2 - Melancolia e reflexão em <i>Juan Como si Nada Hubiera Sucedido</i>	72
3.3 - Culpa e melancolia em <i>Un Muro de silencio</i>	
3.3.1 - “los que no sabian, sospechaban”	88
3.3.2 - Convocatória e investidura	105
Cap. 4 – DA CÓLERA	
4.1 - Ponto de virada	110
4.2 - <i>No te Muera sin Decirme Adonde Vas</i>	
4.2.1 - Metacinema	117
4.2.2 - A engenharia melancolizante	131
3.3 - Da tomada de consciência dos filhos (<i>Cautiva</i>)	147
4.4 - Agir no presente (<i>Aparecidos</i>).....	166
4.4.1 - A testemunha e o inenarrável	172
Cap. 5 – DA COMÉDIA	
5.1 - O humor catártico frente ao luto embargado	182
5.2 - Um modo singular de lidar com a memória, em <i>Más que un Hombre</i>	
5.2.1 - Desviar-se da produção de afetos.....	189
5.2.2 - Outros desaparecidos no bojo da subversão	202
5.3 - “Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo”: Atos ironizados.....	211
5.3.2 - Ressentimentos e <i>imposibilidades</i>	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS	230
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	238
ANEXOS	256

INTRODUÇÃO

“En el país del no me acuerdo
Doy tres pasitos y me pierdo
Un pasito para allí,
no recuerdo si lo di
Un pasito para allá
!Ay, que miedo que me da!”

(Trecho de canção da Maria
Elena Walsh)

Em março de 1976, num contexto de crise generalizada, um golpe de Estado derrubou o governo de Isabel Perón e instaurou na Argentina a ditadura militar que mais deixou marcas no corpo social e na memória coletiva. Esse regime, com a justificativa de combate à corrupção e à violência que ameaçava as instituições, organizou um forte aparato repressivo que teve como principal método o sequestro e aprisionamento de pessoas em centros de detenções clandestinos, no interior dos quais os indivíduos eram torturados e assassinados. Tal doutrina, que tinha como objetivo a eliminação do que denominava inimigo ideológico interno – os chamados subversivos –, provocou a morte de milhares de pessoas, muitas das quais passaram a integrar a categoria *desaparecidos*. Na conjuntura anterior ao golpe, ações repressivas já vinham sendo praticadas por facções ligadas ao governo peronista e ao exército – como é o caso dos grupos Aliança Anticomunista Argentina (Tripla A) e o Comando Libertadores de América, entre outros –, as quais

trabalhavam no sentido de desarticular as organizações políticas de esquerda. Esse objetivo foi concretizado durante a ditadura militar, mediante avanços deliberados contra a liberdade e a integridade física dos indivíduos identificados como contrários ao projeto dos militares.

Nos últimos anos do regime e durante a transição democrática, os grupos minoritários demonstraram possuir reserva de poder, na medida em que significaram um entrave às tentativas dos militares de elaborar uma memória que fosse capaz de justificar a barbárie da repressão. A estratégia adotada pelos repressores, de forjar celebrações para comemorar o sucesso da luta contra a subversão e embargar a versão dos familiares esbarrava-se, por exemplo, nas táticas adotadas pelas *Madres de la Plaza de Mayo* e outras organizações de direitos humanos, cujas denúncias provocaram a visita da Comissão Internacional de Direitos Humanos e a atenção do mundo para o que ocorria na Argentina. Isso já apontava para o fato de que, nos anos seguintes, as batalhas seriam travadas no campo da memória. Adiante, após as eleições que devolveram a democracia, a elaboração de um “contradiscorso” ficou por conta dos relatos fragmentados de sobreviventes e outras testemunhas, uma vez que as expressões de esquerda se encontravam estilhaçadas. Tais relatos forneceram tema e conteúdo para as narrativas construídas por uma cinematografia que emergia a partir daí.

As memórias alternativas que são silenciadas pela ideologia dominante, sobretudo sob o contexto de regimes repressivos, costumam se conservar até que a queda de tabus da memória oficial permita a sua aparição, a recolocação de suas demandas. Tais memórias, quando insurgem, ocupam o campo cultural – sobretudo os meios de comunicação e o cinema – e conseguem invadir o espaço público, com reivindicações diversas que remontam conflitos da memória. Quando mudanças no jogo político fazem com que uma nova conjuntura pareça-lhes favorável, essas memórias minoritárias insurgem do silêncio e deflagram suas demandas em forma de protestos. Nesses casos, segundo Pollack, as revisões do passado significam, para os dirigentes, um risco, tendo em vista que “não podem jamais controlar

perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior”.¹

Fenômeno semelhante é perceptível na Argentina, quando a partir daquele momento (queda do regime militar e a abertura democrática em 1983) novas intervenções entraram em cena para articular a instituição de uma memória dos eventos que marcaram a ditadura, no sentido de ordenar o que deveria ser lembrado e o que deveria ser esquecido. Tais intervenções, funcionando como uma espécie de *dispositivo da memória*, foram responsáveis pela construção das interpretações que se tornaram dominantes.² Inicialmente, fizeram frente ao complexo esquema de negação montado pelos militares – comum nos regimes ditatoriais – e adiante, mesmo de forma conflituosa, fizeram-se fundamentais aos sucessivos embates que se desdobram até os dias atuais.

Entre os elementos desse dispositivo, elencam-se a ação dos organismos de direitos humanos; o discurso de inocência das vítimas; os atos iniciais do presidente Alfonsín a favor da punição aos culpados; a aparição e crescimento das *Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo* e seu ritual, que ainda hoje se assiste naquela praça em frente à Casa Rosada; a criação da Comissão Nacional de Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), com a escuta que fornece aos sobreviventes e o registro de seus relatos; a grande mídia, com a publicidade dos horrores dos Centros de Detenção Clandestinos; o histórico julgamento das Juntas; o discurso de comoção em torno da categoria *desaparecidos* e dos bebês nascidos em cativeiros; a fundação do grupo Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), formado por filhos de desaparecidos e sobreviventes; e, entre outras linguagens, o desenvolvimento de uma

¹ Cf. POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio...

² Na acepção aqui utilizada, um dispositivo não passa de um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber. É, segundo Deleuze, como máquinas de fazer ver e de fazer falar que o dispositivo faz com que nasçam ou desapareçam objetos que não existiriam sem ele (DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Veja, 1996).

cinematografia específica, a qual vem se afirmando como saber histórico e ferramenta de embate político e de construção de memórias.

O cinema, antes mesmo de os atos de memória organizados pelos grupos de direitos humanos tomarem a cena (a partir de meados da década de 90) na luta por reverter a oficialização da impunidade,³ já havia assumido certo protagonismo. Isso diz respeito à sua atuação na edificação da memória dos eventos traumáticos e na exposição do acervo de marcas legadas à sociedade pela ditadura militar, fornecendo interpretações na condução do que deveria ser lembrado e esquecido. Por isso, tem sido bastante comum referir-se à força demonstrada pela cinematografia política que se ocupa da rememoração da ditadura e que tomou o partido das memórias negligenciadas e das organizações de direitos humanos, nos momentos em que as ações oficiais de justiça foram embargadas. A revogação dos indultos e das leis da *Obediencia Debida* e do *Punto Final*, que fez com que os militares voltassem ao banco de réus e à cadeia, ratificou a constatação de que os grupos subalternos, como afirma Silva, preservam poderes e revelam potencialidades no social.⁴

Mas, cumpre-nos questionar se as reiteraões que mantêm esse passado aberto – e que fazem dele um objeto privilegiado de disputas políticas – não corresponderiam a um sintoma de ressentimento ou, ainda, a um estágio de melancolia, que talvez se impulse por um possível sentimento de culpa da sociedade com relação às vítimas da ditadura ou resulte das dificuldades em se operar o luto, comum em casos de desaparecimentos. Especular as possibilidades de sentido que depreendem das narrativas construídas pelos filmes forneceu-nos condições de seguir na direção aí apontada, o que iluminou a compreensão das

³ Referimo-nos aí às medidas presidenciais que absolveram os diretamente envolvidos nas práticas extremas e concederam liberdade aos comandantes condenados; medidas que desconstruíram a crença na operação da justiça suscitada outrora pela instauração da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) e pelo julgamento e condenação aos membros das Juntas Militares.

⁴ SILVA, Marcos Antonio da. **História**: o prazer em ensino e pesquisa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 67.

memórias que são por eles construídas, bem como da sociedade que é seu horizonte de possibilidade. As condições colocadas pelos filmes para a representação do passado fazem do cinema argentino um importante instrumento de rememoração que age sobre o presente, ao tempo em que nos convidam a lançar olhares sobre sua idiossincrasia e a fazer dele um terreno para a reflexão historiográfica. Tais são as motivações que nos trouxeram até o objeto.

Esta tese firma-se num campo de investigação que trabalha a relação entre história, cinema e memória, e é norteada por uma abordagem cultural que se distancia das noções de causa, linearidade, progresso, entre outras categorias que caracterizam os modelos explicativos e cientificistas de história que há algum tempo vêm sendo contestados. Nesse campo, admitimos o pressuposto de que os filmes, independentemente das intenções iniciais dos seus autores, mobilizam fragmentos do imaginário social, das paixões e da psicologia coletiva, e se nos apresentam como um importante documento de história, porque fazem “emergir maneiras de ver, pensar, fazer e sentir”,⁵ como pressupõe Lagny, ao tempo em que permite que especulemos em sua narrativa os distintos enquadramentos que cada *agora* impõe à face do passado, bem como os tipos de desejos e afetos que são por eles percebidos e engendrados.

Com base nisso, acompanhamos o comportamento discursivo desse cinema, no que diz respeito à construção da memória da repressão, e seu posicionamento no interior dos embates travados na Argentina após a abertura democrática, a partir dos filmes selecionados, no sentido de trazer à emergência as interpretações que são por eles construídas, e conhecer as urgências às quais respondiam. Os nove filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa são, em ordem cronológica: *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo; *La Noche de los Lápices* (1986), de Héctor Olivera; *Juan Como si nada Hubiera Sucedido* (1987), de Carlos

⁵ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**..., p. 110

Echeverría; *Un Muro de Silencio* (1993), de Lita Stantic; *No te Muera sin Decirme Adonde Vas* (1995), de Eliseo Subiela; *Cativa* (2003), de Gastón Biraben; *Aparecidos* (2007), de Paco Cabeza; *Más que un Hombre* (2007), de Dady Brieva e Gerardo Vallina; e *Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo* (2011). É importante lembrar que não temos a intenção de desconstruir a totalidade de imagens ou cenas dos filmes, mas antes estabelecer relação entre eles, seja a partir da proximidade temática e temporal, seja a partir da afinidade de sentidos que decorrem dos fragmentos analisados. Conforme exigência da análise, abordamos também o extrafílmico, no sentido de perscrutar as condições de produção das obras, o exterior que as pressiona e as possibilita. E aí se faz imprescindível abarcar outras naturezas de fonte.

A análise mira o caráter performativo desses filmes – nos quais diferentes memórias e leituras dos eventos se confrontam – com o intento de compreender a forma como articulam o passado, bem como os impasses que decorrem de tal articulação, o que prescreve que nos aproximemos dos outros textos (contexto) que lhes fornecem condições de existência. Para tanto, partimos de questões aparentemente simples, tais como: Quais condições – políticas, ideológicas – permitem a proliferação no cinema argentino das narrativas de rememoração da última ditadura militar, e quais são por ele engendradas? De que modo se trabalha esse passado no cinema? Quais forças nele se exprimem? O que responde pela insistente abertura do passado?

Reservamos o primeiro capítulo para uma reflexão sobre o valor político do filme, oportunidade em que evocamos de alguns autores – tais como Benjamin, Ferro, Nóvoa, Stam, Rouanet – seus pressupostos acerca do cinema, e os relacionamos com a experiência do cinema político argentino, tanto do ponto de vista do seu discurso político, quanto da sua linguagem cinematográfica. Também aí, elencamos os recursos metodológicos que nos servirão à leitura das obras, e buscamos tornar evidentes os conceitos de memória aqui utilizados. A partir da tipologia nietzschiana, especulamos ainda, de maneira breve, as perspectivas de história que decorrem do cinema argentino aqui objetivado.

No Segundo capítulo, seu título – *Da Comoção* – faz referência ao tipo de afeto que os filmes nele analisados deveriam suscitar quando do seu lançamento. Trata-se aí das produções *La Noche de los Lápicos* e *La História Oficial*, que acompanharam a abertura democrática e foram as primeiras ficções a oferecerem uma interpretação do passado ditatorial: o primeiro, construindo a noção de inocência das vítimas; e o segundo, produzindo um discurso que inocentava a sociedade civil. Além de estabelecer relação entre esses filmes, trazemos à emergência as pressões que fundamentavam suas diferentes interpretações, e abordamos, a partir de textos teóricos e de documentos extrafílmicos, os elementos que são neles imobilizados – os aprisionamentos, as torturas, os desaparecimentos. Ainda nessa parte, chamamos atenção para o silêncio com relação à abordagem do peronismo na memória dos eventos que levaram ao golpe, e tentamos compreendê-lo a partir de algumas noções extraídas de Ricoeur, Todorov e outros.

No terceiro capítulo, os filmes analisados são capturados no interior de um contexto de descrença nas promessas da democracia, em função das chamadas leis da impunidade e do perdão – promulgadas por Alfonsín, e mais adiante por Carlos Menem –, os quais fazem ver o clima de instabilidade e insegurança da época. No primeiro desses filmes, *Juan Como si nada Hubiera Sucedido*, buscamos identificar o substrato melancólico que acreditamos ser a latência que, naquele momento, atravessava a construção da memória da ditadura operada pelo cinema; e, a partir do filme *Un Muro de Silencio*, buscamos entender como participa aí o sentimento de culpa que, nesse filme, aparece apontado como o possível motor da melancolia que assoma a sociedade, de modo geral. Dessa obra, expomos ainda seu discurso de convocação da geração de filhos de desaparecidos para assunção dos embates por justiça.

No penúltimo capítulo, acompanhamos o atendimento a essa convocatória no surgimento do agrupamento HIJOS em retomada pelos embates por condenação aos ex-repressores, favorecido por um novo conjunto de forças, a partir da segunda metade da década de noventa. Nessa oportunidade, discutimos, na análise do filme *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, a relação entre luto, desaparecimentos e

melancolia, por entendermos aquela “retomada colérica” como uma face da melancolia (sua face combativa, no entanto). Ainda, investimos em compreender, no corpo dos filmes *Cautiva* e *Aparecidos*, a mudança coletiva de atitude que, impulsionada já pelos anos Kirchner, transforma em política de Estado a remontagem melancólica dos embates do passado.

No último capítulo, esforçamo-nos em desdobrar o modo como o filme de comédia lida com a memória da ditadura, a despeito dos modelos até então predominantes, e o fazemos com base em estudos de Bergson e Freud sobre o humor. No interior dessa discussão, a partir da comédia *Más que un Hombre*, problematizamos ainda a atitude dos grupos revolucionários da década de setenta com relação às formas de sexualidade não normativas. E, para fechamento da narrativa, expomos as possibilidades de sentido que decorrem da comédia *Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo*, a qual tomamos como uma ironia satírica que se volta contra as operações de memória e ao modo como a Argentina se relaciona com seu passado. Aí, por sugestão das alegorias distribuídas no interior do filme, abordamos os atos de memória a partir da noção de ressentimento.

Por fim, as páginas que seguem são testemunhas do esforço e da dedicação que, ao longo desses últimos anos, colocaram em primeiro plano a pesquisa aqui condensada, por vezes fazendo com que o pesquisador negligenciasse outros aspectos da vida pessoal. Ser lido e compreendido é a recompensa mínima esperada. Rogo que o leitor se envolva com a trama que segue. Que se permita sofrer, entristecer, pensar na morte e se revoltar com os sofrimentos que a história nos faz testemunhar. Mas que também, com as lições trazidas pelas narrativas cômicas, não se furte de sorrir e aprender a ressignificar a história em favor da vida.

CAPÍTULO 1 – DA RELAÇÃO MEMÓRIA & CINEMA

1.1 O cinema e seu valor político

“Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido”.

(Walter Benjamin)

Quando, nas primeiras décadas do século passado, se fez comum desconfiar do cinema e acusá-lo de ser um mecanismo de alienação que convertia o público em uma massa passiva e homogênea, Benjamin foi um dos primeiros a chamar a atenção para sua importância social e política.⁶ Na contramão dos que ridicularizavam o cinema, ele acreditava ser progressista o choque epistemológico do grande aparelho, cujos modos de representação e percepção refletiam novas forças históricas. O método usado pelo cinematógrafo, segundo o filósofo, por um lado torna visível “os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por

⁶ Chamamos de *cinema* a instituição cinematográfica, o conjunto de filmes com seus procedimentos fílmicos e não-fílmicos; e *filme*, por seu turno, ao discurso localizável, à narrativa, considerando que ele (o filme) tem a própria instituição cinematográfica como parte constituinte. Por isso, por vezes, aqui, usaremos o termo cinema para nos referirmos a um plural de filmes e, algumas vezes, usaremos *filme* para dizer cinema, sem prejuízo do seu significado contextual.

outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade”.⁷ Com isso, assinalava a capacidade do aparelho de ampliar, por assim dizer, tanto o domínio da percepção quanto a consciência crítica do espectador. A produção cinematográfica do século XX atesta a tese benjaminiana de que a aniquilação da aura, da função contemplativa e de culto da obra de arte, em função das técnicas modernas de reprodutibilidade – da qual o cinematógrafo é o maior representante –, deu a ela (à obra de arte) um caráter profundamente novo, que a institui, a partir daí, na *práxis* política e não mais ritual. Stam, desdobrando a postura do filósofo em relação às possibilidades políticas do cinema, enfatiza:

Benjamin transformou a tão criticada “distração” da experiência cinematográfica em uma vantagem cognitiva. A distração não implicava passividade; era, em lugar disso, uma manifestação liberatória da consciência coletiva, um sinal de que o espectador não estava “enfeitado na escuridão”. (...) Em contraste com a absorção solitária provocada pela leitura de um romance, a espectralidade cinematográfica era necessariamente gregária, além de potencialmente crítica e interativa.⁸

A crença aí era a de que o cinema teria o poder de transformar e potencializar a capacidade de ação das massas na direção de uma ruptura revolucionária. Muito embora Benjamin tivesse em mente fazer frente ao fascismo, seu otimismo é reterritorializado em contextos posteriores, como o vemos nos intelectuais-cineastas dos chamados países subdesenvolvidos, os quais, na década de 60, investiram em uma estética cinematográfica politicamente engajada e

⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 189.

⁸ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003, p. 85.

consciente;⁹ ou ainda, em tempos mais recentes, na idéia de que, mediante a projeção de sonhos coletivos, o cinema pudesse libertar a nós e aos mortos da solidão, e fazer do passado um vir-a-ser constante – como descreve, alegoricamente, o argentino Eliseo Subiela, em seu filme *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas* (1995),¹⁰ entre outros.

Ferro, em seu estudo sobre a relação *Cinema & História*, observa que o cinema, desde que se consolidou como arte, permitiu que seus pioneiros interviessem na história com filmes de ficção e documentários, que, “sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam”.¹¹ Em vista do realismo que emana das imagens-movimento e do seu poder de representar o mundo e (co)mover o espectador, os governantes, muito cedo, perceberam a importância do cinema e buscaram apropriar-se dele e submetê-lo aos seus próprios interesses. Essa apropriação se dá de duas formas. Na primeira delas, o cinema participa na edificação da imagem do Estado ou de um regime político, como foi o exemplo do cinema de propaganda nazista, em filme como *O Eterno Judeu* (1940), de Fritz Hippler, e *O Triunfo da Vontade* (1936), de Leni Riefenstahl. Na segunda forma, o Estado intervém no âmbito da produção cinematográfica, lançando mão da censura, da regulação da atividade comercial ou mesmo com o financiamento e a proteção do mercado a que corresponde.

Ambas as formas são verdadeiras na história do cinema na Argentina. Primeiramente, é conhecido que, desde o primeiro peronismo, o Estado é condição necessária para que exista cinema argentino, uma vez que este não se sustentaria sem o subsídio estatal, em função tanto do tamanho do seu mercado de consumo

⁹ Como foi o caso, no Brasil, de Glauber Rocha e outros cineastas do movimento Cinema Novo, e, na Argentina, do Cine Liberación, fundado por Fernando Solanas e outros.

¹⁰ **No te mueras sin decirme adonde vas.** Direção: Eliseo Subiela. Colorido. Argentina. 1995.

¹¹ FERRO, Marc. **Cinema e história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

interno quanto da concorrência de filmes estrangeiros.¹² Ademais, tal e qual fazia o peronismo, algumas produções elaboradas para louvar o golpe militar de 1976 afinavam-se, do ponto de vista do procedimento, ao modelo dos filmes de propaganda dos regimes fascistas europeus – como é o exemplo do curtametragem *Ganamos la Paz* (1976), de Francisco Javier Mendonza.¹³

Para além dessas apropriações, a previsão de que o cinema, com a popularização do meio de produção, se tornaria “ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social”¹⁴, também fez-se realidade na Argentina, a partir da década de 80, quando amigos e parentes de desaparecidos encontraram nele um instrumento para inserir as questões do passado recente entre as demandas do presente, e uma ferramenta de luta contra a impunidade institucionalizada pelos dois primeiros presidentes democráticos – Alfonsín e Menem. Isso encontra relação de sentido nas proposições daquele autor (de Ferro) quando, reportando-se a um fenômeno talvez semelhante ao aí descrito, observa que o cinema demonstra para o historiador que, com uso da memória e da tradição oral, é possível devolver à sociedade “uma história da qual a instituição a tinha despossuído”.¹⁵

Na Argentina, se aceitarmos que os atos de memórias têm sua parcela de responsabilidade pela retomada dos julgamentos aos envolvidos na barbárie

¹² Vide GOCIOL, Judith; INVERNIZZI, Hernán. **Cine y ditadura**: la censura al desnudo. Buenos Aires: Capital intelectual, 2006. Vide também KRIGER, Clara. **Cine y peronismo**: el estado em escena. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

¹³ Esse filme – espécie de propaganda produzida para louvar o novo regime – é bastante sintomático tanto em relação às estratégias iniciais que os generais adotaram para convencer a opinião pública, quanto ao seu objetivo de erradicação da desordem. Construído num estilo documental expositivo, chama a atenção nesse filme a tentativa de desvencilhar a imagem de Juan Domingo Perón da dos guerrilheiros, enfatizando os momentos de atrito e as ações que o desagradaram e que tornaram irreconciliável sua relação com os grupos armados que havia liderado do exílio, como exemplifica esta fala do narrador over: “Los grupos subversivos, que en otros tiempos él había alentado, (...) se van de la plaza, y trazan un evidente enfrentamiento con el gobierno legal. Acentúa la subversión marxista su accionar.”

¹⁴ FERRO, Marc. **Cinema e história**... p. 15.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 19.

praticada durante a última ditadura, como pretende Sarlo,¹⁶ é coerente também atribuir parte dessa responsabilidade ao cinema, em seu encontro com aqueles atos. Isso traz à emergência a relação entre cinema e história, porque a leitura cinematográfica do passado expõe, para nós historiadores, questões relacionadas ao modo como também lemos o passado, e reitera, por sua vez, a importância política do cinema.

O valor político do cinema reside também na capacidade de mobilizar as camadas profundas da experiência, o que supõe, nas palavras de Rouanet, “que o espectador mantenha intacta sua capacidade de pensar, de associar e de lembrar.”¹⁷ O trabalho associativo que o cinema requer fica a cargo da memória. Como exemplo, o valor político dos filmes de Eisenstein, segundo aquele autor, estaria menos na mensagem direta que no apelo à habilidade associativa do espectador. Esse, para tanto, opera tais associações com uso “de suas leituras passadas, com sua práxis política presente, com sua biografia pulsional, com toda riqueza de sua própria história.”¹⁸

É o caso também dos filmes *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* e *Un Muro de Silencio*, entre outros que são aqui analisados, cujo conteúdo político não apenas pressupõe tal capacidade por parte do espectador, como também a incita, exigindo dele a formulação de um juízo crítico, a partir das possíveis reminiscências que as imagens provocam. Não obstante, muito embora Rouanet esteja ali se referindo a um modelo específico de cinema, acreditamos que tanto as produções classificadas como “cinema-arte” ou “cinema de autor” quanto os filmes “comerciais” não se desvinculam de uma dimensão fundamentalmente política.

¹⁶ SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007.

¹⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 62.

¹⁸ *Idem, ibidem...* p. 62

Para além dos espetáculos que realizam, os filmes são encarados aqui como *locus* de memórias e construtores de representações sociais, que funcionam como um eficiente instrumento na disputa pelo privilégio de nominar as coisas, de fixar proposições acerca do mundo social e político, e, sobretudo, como um modo de enquadramento de memórias. Por meio das articulações de sentido que os filmes operam, o campo social é representado e seus efeitos de realidade – que escondem relações de poder – são, por vezes, naturalizados.

Os códigos da linguagem cinematográfica são, pois, uma forma de constituir temporalidades e sentidos, de inventar e significar o mundo, bem como um campo de disputas de memórias. Por isso, antecipando-se à proposição formulada anos depois por Chartier, de que o historiador deve partir dos próprios códigos, das formas de apropriação, das práticas e dos objetos,¹⁹ Ferro orientava que, na análise histórica do cinema, há que se partir da imagem, das imagens, “considerar as imagens como tais”. Um filme, tomado dessa forma, é considerado uma imagem-objeto, o que significa dizer que seus sentidos não são apenas cinematográficos: “ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza e pelas realidades que engendra”.²⁰

Metodologicamente, tomar o filme como imagem-objeto compreende perscrutar na imagem o *não-visível*, especular seus possíveis sentidos por meio de uma crítica analítica, que passa pela investigação das suas condições de produção e pela decodificação das imagens e sons. A análise prescreve também a observação de recorrências (sonoras, imagéticas, verbais, temáticas) entre os filmes e entre os elementos no interior de cada filme, operação que, ao invés de conduzir a um limitar-se ao filme, faz do remetimento ao exterior que o circunscreve um modo de potencializar sua compreensão. O desvio da atenção para a latência, para as significações que não habitam a superfície da imagem, encontra amparo nas palavras de Nóvoa, quando dispõe que “o inconsciente do autor [*do cineasta*],

¹⁹ CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

²⁰ FERRO, Marc. **Cinema e história**... p. 87. [grifo nosso]

ou o inconsciente (...) social assimilado por ele de modo mais ou menos inconsciente, termina se manifestando em sua película”.²¹ A coerência desse pressuposto aponta-nos a relação existente entre o imaginário coletivo e as condições de existência de uma obra cinematográfica, noção particularmente importante aos objetivos desta pesquisa, na medida em que nos obriga a tomar os filmes como fenômenos da mentalidade coletiva.²²

Sorlin afirma não existir receitas para a análise que envolve o cinema: “cada investigação deve, na medida em que progride, produzir suas ferramentas, as quais são adaptadas aos objetivos e somente a ele”.²³ Isso nos autoriza a lançar mão de elementos de campos diversos, como é o exemplo aqui do aporte de categorias conceituais extraídas da psicanálise, quando as noções de recalque, luto e melancolia se fazem relevantes à compreensão dos filmes e do exterior que os possibilita. Aí, para antecipar-nos a questões que poderão ser suscitadas adiante, sobre a legitimidade de transpor as categorias psicanalíticas para o âmbito da história e da memória coletiva, ancoramo-nos em semelhante indagação formulada por Ricoeur, o qual buscou resposta no próprio Freud. Nesse, lembra-nos Ricoeur, há diversas referências a situações que vão além da cena psicanalítica, seja no trabalho da lembrança ou do luto:

Essa ampliação é tanto mais esperada pelo fato de todas as situações evocadas na cura psicanalítica terem a ver com o outro,

²¹ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador/São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009, p. 179.

²² Um valioso exemplo é encontrado no trabalho de Kracauer sobre a relação entre a ascensão do nazismo e o cinema alemão pré-Hitler. Vide KRACAUER, Sigfried. **De Caligari a Hitler**: Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

²³ SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**. México: FCE, 1985. p. 129. [tradução livre]

não somente aquele do ‘romance familiar’, mas o outro psicossocial e, por assim dizer, o outro da situação histórica.²⁴

Ainda, trabalhos do próprio Freud, como *Totem e Tabu* e *Mal Estar na Civilização*, entre outros, dão exemplos dessa extrapolação. Ademais, para as apropriações que aqui serão feitas de algumas noções psicanalíticas (sobretudo na relação entre memória, luto e melancolia evocada nos capítulos 3 e 4), admitimos também de Ricoeur a sugestão de que a coincidência entre trabalho de luto e trabalho de lembrança ganham seu sentido pleno no âmbito da memória coletiva, muito mais do que na individual.²⁵

Um importante indicador metodológico depreende-se da noção de crítica presente em Benjamin, segundo a qual imergir no objeto consiste em arrancá-lo de suas conexões temporais e espaciais no sentido de fazê-lo significar, o que remete à noção de *alegoria* que o filósofo elabora em seu trabalho sobre o barroco.²⁶ O objeto alegorizado se transforma numa coisa morta, “e por isso mesmo objeto de saber: um saber que evidencia a falsidade do contexto”.²⁷ Entregue ao alegorista, segundo Benjamin, o objeto não cessa de significar, “a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente. (...) Ela é um esquema, e como esquema um objeto de saber”.²⁸

A alegoria sugere que o objeto seja tomado como ruína, mas permite sua ressurreição no instante em que recebe uma significação. Essa perspectiva aniquila a crença num significado último, imanente, e faz da pluralidade de possíveis

²⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Unicamp, 2007, p. 91.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 93.

²⁶ Vide BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo...** p. 20.

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 205-206.

sentidos a principal característica do objeto. A noção de alegoria, segundo Gagnebin, “ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”.²⁹

Aqui, a assunção dessa postura faz com que compreendamos que as imagens do cinema não carregam um sentido *a priori*, noção que nos permite imobilizar o conjunto de filmes ou seus fragmentos, de forma a extrair deles possibilidades de sentidos orientadas pelo objetivo de compreender a forma como o cinema argentino articula o passado. Para tanto, a análise demanda a identificação dos pontos de afrontamento, das relações de conflitos que indexam as realidades construídas por esse cinema às situações que o informam e ao campo de forças em que se situa.

As imagens de um filme são um imbricar de passado e presente, observável tanto no alternar dos planos quanto na capacidade do filme de abrir o *aqui e agora* da sua produção, de imobilizar fragmentos do imaginário social, do fluxo que o circunscreve, tornando possível especular sobre os condicionamentos do presente que o produziu.³⁰ Esta assertiva encontra amparo no pressuposto também benjaminiano de que a arte é mimese, mas o que ela imita é o real enquanto estrutura de correspondências, e ao fazê-lo copia, simultaneamente, o véu que se coloca entre o olhar e essa estrutura.³¹ Por isso, à guisa de exemplo, a leitura do filme *Un Muro de Silencio* permite que especulemos as condições de sua emergência, seu horizonte de possibilidades, as relações de força que atravessavam o imaginário social e o sentimento ao qual boa parte da sociedade argentina se viu acometida, quando os indultos concedidos aos militares condenados somaram-se aos “abusos de esquecimento” institucionalizado no

²⁹ GAGNEBIN, Jeanne M. Alegoria, morte, modernidade. In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 38.

³⁰ Cf. GOMES, Salatiel R. **História e cinema**: sertão e redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol. São Paulo: Annablume, 2011.

³¹ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo...**

governo anterior.³² O mesmo vale para os filmes mais recentes, como *Cautiva* e *Aparecidos*, os quais são construídos sob novas pressões, no contexto de retomadas dos embates que envolvem o passado, agora embalados pelo protagonismo dos filhos dos desaparecidos.³³

1.2 Tecelão da memória

O cinema argentino aqui objetivado ratifica a noção do cinema como *arte da memória*, conforme sugere Almeida, uma vez que os filmes participam ativamente da memória coletiva suplementando as imagens de que o espectador deve lembrar-se quando evoca e projeta o passado.³⁴ Essa perspectiva ancora-se na percepção de que os filmes, de modo geral e independentemente do seu formato, costumam ser uma fonte privilegiada dos conceitos que o sujeito assimila na construção de si e na interpretação que faz do mundo, da história. A esse respeito, Almeida afirma:

O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício (...) que produz conhecimento real e práticas de vida.³⁵

Na esteira dessa noção, é possível imaginar que, na Argentina, boa parte da geração atual talvez só compreenda e conheça como verdadeira a sorte dos

³² Esses abusos dizem respeito às leis da *Obediencia Debida* e do *Punto Final*, sobre as quais falaremos oportunamente.

³³ Esses filmes são analisados no capítulo DA CÓLERA (cap. 4)

³⁴ Cf. ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 2009.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 53.

desaparecidos graças às imagens reiteradas pelos inúmeros filmes sobre o tema, sem negar, obviamente, o trabalho desempenhado pela tradição oral, pela escola e pelas outras formas de comunicação da experiência. Com isso, pensamos que a maior força dos filmes reside na sua capacidade de fornecer os modelos de percepção do mundo e as imagens que vão imiscuir-se às lembranças individuais e à memória coletiva.

Pollack, referindo-se à noção de memória coletiva em Durkheim e Halbwachs, chama atenção para o fato de que ambos os autores se interessam muito mais pelas qualidades positivas da memória, por sua estabilidade, continuidade e pelo papel que ela desempenha na coesão social, do que por aquilo que ela representa de disputas, de violência simbólica e de relações conflituosas de poder, que pensamos ser inseparável do trabalho de coletivização/oficialização de uma memória:

Na abordagem durkheimiana, a ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade. Assim também Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de "comunidade afetiva."³⁶

Os duelos da memória que acompanhamos na sociedade argentina contrariam tal abordagem, na medida em que ratificam que o trabalho de construção social da memória, do qual o cinema participa ativamente, se dá de forma conflituosa. O predomínio de uma determinada memória pressupõe a articulação de um trabalho de enquadramento que, por vezes, oblitera memórias alternativas e deixa em seu rastro zonas de elipses, recalques e esquecimentos.

³⁶ POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

O cinema conjuga os níveis da memória que, desde Proust, ficaram conhecidas como *memória involuntária* e *memória voluntária*, sendo esta última identificada aqui com a lembrança, que pressupõe um operativo de organização consciente da experiência numa temporalidade. Bosi, dissertando acerca desse nível da memória, observa que lembrar “não é reviver, mas refazer, reconstruir, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”.³⁷ Isto significa aceitar que as configurações do presente, além de serem imprescindíveis ao ato de lembrar, terminam por determinar o conteúdo da lembrança, porque sua evocação é um trabalho que se opera a partir do tempo presente, em função e sob pressão dele. Identificamos esse pressuposto também em Pollack:

A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva...³⁸

Quando acompanhamos tais flutuações no tipo de memória construída pelo cinema argentino aqui objetivado, vemos, por exemplo, que a alternância entre um cinema de comoção (*La História Oficial* e *La Noche de los Lápices*) e um cinema melancólico (*Juan Como si nada Hubiera Sucedido*, *Un Muro de Silencio* e *No te Muera Sin Decirme Adonde Vas*) acompanha as conjunturas políticas que têm determinado a postura do Estado com relação aos crimes praticados durante o último regime militar. O cinema aí, no entanto, não apenas responde às condições encontradas, mas também as engendra. Tanto é que, desde a abertura democrática, os filmes talvez tenham sido o instrumento mais acionado na batalha

³⁷ BOSI, Ecléa *apud* ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **História: A arte de inventar o passado.** Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 202.

³⁸ POLLACK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 204.

por definir o que deveria ser lembrado (os crimes da ditadura contra pessoas) e o que deveria ser esquecido (a conjuntura anterior ao golpe de 1976, à guisa de exemplo).

No nível da memória voluntária, o tempo vivido se torna suscetível aos imperativos do presente, posto ser este quem o convoca. O passado aí, devidamente demarcado, é um novo tempo impregnado de vivência. É essa memória, segundo Albuquerque Júnior,

que fixa as experiências e inventa as tradições, portanto, (...) ela é produto do trabalho e da inteligência com que o narrador incorpora sempre o acontecimento na sua vida, e o narra como sua experiência individual. Ela é, pois, um ponto de vista sobre o passado.³⁹

Diferentemente, o nível involuntário da memória, comumente identificado como reminiscência, não resulta da evocação consciente do indivíduo nem requer um esforço de elaboração. Ela se baseia na semelhança profunda entre dois momentos, na fusão de sensações presentes e passadas, que remete a uma identidade entre elas – seja uma sensação comum aos dois momentos (passado e presente) ou uma qualidade comum às duas sensações. Nela, o passado em si fulgura veloz e vivo no presente, e deixa-nos a desconfiança de que ambos os tempos não se sucedem, mas coexistem, e que a reminiscência é prisioneira do tempo presente.

Nesse nível da memória estaria, segundo Benjamin, a verdadeira imagem do passado, a qual perpassa veloz e só se deixa capturar como imagem quando é reconhecida. O filósofo serve-se dela na composição da noção de história com a qual denuncia o cientificismo dos historicistas, cujos procedimentos os colocavam em empatia com o *status quo*, com o vencedor. Por isso, para Benjamin, “articular

³⁹ ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado..., p. 202.

historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo”.⁴⁰

Segundo Deleuze, a memória involuntária “interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente”.⁴¹ Mas o essencial aí não é a identidade nem a semelhança entre esses dois momentos, entre as duas sensações, mas sim a interiorização da diferença. E é aí que a reminiscência se faz semelhante à arte: “ela toma ‘dois objetos diferentes’ (...) e envolve um no outro, faz da relação dos dois alguma coisa de interior”.⁴² Esse nível da memória revela também uma dependência em relação aos quadros sociais do presente.

O atrelamento da memória aos signos do presente torna claro que seu procedimento envolve, necessariamente, seleções, como Todorov assinala: “Conservar sem selecionar não é uma tarefa da memória”.⁴³ Com isso, compreendemos que não há memória sem esquecimento, e que seu uso político se inscreve nas disputas pela gestão do que deve ser lembrado e esquecido. Na década de 90, na Argentina, o reacender dos grupos de direitos humanos contra a oficialização alfonsinista e menemista da impunidade colocava em curso o direito que têm todas as coletividades de conhecer e dar a conhecer sua própria história.⁴⁴ Sobretudo ali, por ser de natureza excepcional o referente dessa memória – a sorte vivida pelas vítimas da ditadura –, é compreensível que o direito tenha se convertido

⁴⁰ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio C. Piquet & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 56.

⁴² *Idem*, p. 57.

⁴³ TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1995, p. 16 [Tradução livre].

⁴⁴ Faz-se referência aí às leis promulgadas pelos presidentes Alfonsín e Menem, que, respectivamente, tornavam impunes os crimes praticados durante a ditadura e absolviam os militares já condenados.

em dever. Isso, no entanto, não determina, não automatiza nem torna previsível a utilização que, subseqüentemente, grupos políticos, ideológicos e o próprio Estado farão dessa memória.

Como lugar/produção de memória e engenho de representação social visceralmente ligado à indústria e à economia, o cinema se torna especialmente sujeito àquelas intervenções, em face da relação de dependência que boa parte das produções têm com os financiamentos estatais e com a iniciativa privada. Por vezes, essa dependência resvala numa espécie de submissão à ideologia dominante. Na Argentina, entre fins da década de 80 e meados da década de 90, o cinema mostrou ser uma importante ferramenta de luta e de poder quando foi erguido contra os abusos de esquecimento operados pelo Estado. Os filmes aí localizados posicionaram-se numa espécie de campo de embate, interpelando a sociedade para uma tomada de atitude contra o esquecimento, e o fizeram por meio da adoção de uma linguagem que forçava o espectador à reflexão, ao tempo em que expunha, como estágio a ser superado ou não, o substrato melancólico presente.

No entanto, em tempos recentes, em que o Estado deixou de ser o “inimigo da memória” para ser seu “usurpador”, esse cinema estreitou seu vínculo com o governo justicialista, tendo em vista que os autores se identificam com seu projeto político e se afinam ideologicamente com ele. Talvez por isso, vem se tornando comum, no cinema, o ressurgir do guerrilheiro peronista de esquerda (que esse mesmo cinema havia escondido e homogeneizado sob a categoria *desaparecido*), agora representado no bojo de uma memória afirmativa e humanizada. Tais construções o distanciam do tipo subversivo que habitava o imaginário coletivo do contexto anterior ao golpe militar, como fazem, por exemplo, os filmes *Más que um Hombre* (2007), de Dady Brieva e Gerardo Vallina, e *Infancia Clandestina* (2011), de Benjamín Ávila, entre outros. Mas, contemporaneamente, é possível também vislumbrar o surgimento de uma cinematografia independente, aparentemente desvincilhada desses projetos políticos, da qual é possível extrair uma leitura que ironiza (e desacredita) as operações da memória, como é o exemplo do filme

Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo (2011), de Gastón Duprat e Mariano Cohn.

O exercício da memória na Argentina, que faz do passado um privilegiado objeto de disputas, conforme acompanhamos a partir da abertura democrática, remete-nos ainda à tipologia nietzschiana que classifica as formas de uso (e abuso) da história. Segundo ela, a história é necessária ao vivente em três aspectos: “conforme ele age e aspira, preserva e venera, sofre e carece de libertação”.⁴⁵ Esses três aspectos correspondem a três tipos de história – a monumental, a antiquária e a crítica. Tais tipos dizem respeito a diferentes modos de vida, cada um dos quais deve desenvolver-se apenas no solo e clima que lhe correspondem, sob a pena de degenerar-se em semente nociva:

Se o homem que quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado, então ele se apodera dele por intermédio da história monumental; em contrapartida, quem quer fincar o pé no familiar e na veneração do antigo cuida do passado como o historiador antiquário; e somente aquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, de uma história que julga e condena.⁴⁶

Alguns problemas dos quais padece um povo decorrem da transplantação incoerente desses modos – “o crítico sem necessidade, o antiquário sem piedade, o conhecedor do grande sem o poder do grande”.⁴⁷ Convém-nos especular esses modos de vida e relacioná-los com as distintas atitudes do cinema argentino com relação ao passado, de forma que possamos perscrutar as perspectivas de história

⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, pp. 17-18.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, pp. 24-25.

⁴⁷ *Idem*.

sob as quais os filmes integram o registro da experiência passada à vida, e as urgências (ou os projetos) que provocam a releitura dessas experiências. Por exemplo, nos filmes do americano Griffith, conforme crítica de Eisenstein, vigora uma perspectiva de História Monumental, que é aquela que recorta os grandes acontecimentos do passado e os eterniza.⁴⁸ O inconveniente nessa noção de história estaria no fato de tomar os fenômenos separados de qualquer causa, como efeitos em si, o que levava o cineasta russo a identificá-la como uma concepção burguesa de história, para a qual os procedimentos do cinema de Griffith davam provas.

Por sua vez, conforme será possível abstrair no decorrer da tese, o cinema argentino que trabalha a memória da repressão se aproxima do registro de uma História Crítica, na medida em que posiciona continuamente o passado num banco de réus. E nesse dizer, o advérbio “continuamente” evidencia a percepção de que a cristalização do passado, a remontagem melancólica no presente dos embates de outrora, conforme acompanhamos no interior desse cinema político, parece fundir a perspectiva crítica com a do historiador antiquário referido na tipologia nietzschiana. Não obstante, na medida em que identificamos um silêncio na abordagem do último peronismo (pré-golpe de 76) em prol da imagem de sua primeira fase, quiçá como estratégia de retomada de um projeto de nação outrora abortado, podemos perceber que esse cinema tampouco escapa da perspectiva de uma História Monumental.

O modo como o cinema político argentino lida com o passado, bem como a sociedade, coloca para nós historiadores intrigantes questões sobre os limites que devem (ou não) ser colocados ao imperativo da lembrança, do não esquecimento das feridas abertas no passado. Por exemplo, o perigo apontado por Nietzsche, de que o excesso de memória pode levar uma época a arrogar-se de possuir a mais alta virtude e a mais elevada justiça que qualquer outro tempo, é bastante visível no caso argentino, sobretudo nos procedimentos de HIJOS, *Madres* e outros grupos, e

⁴⁸ Vide EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

na atitude do governo kirchnerista, quando faz do dever de memória uma política de Estado. No entanto, sem contradizer a coerência dos argumentos do filósofo, no caso aqui objetivado, a conjugação desses elementos – lembranças & esquecimento – deve ser feita à luz da especificidade da história argentina no século XX. Se assim fizermos, podemos talvez inferir que a sucessão de golpes militares que assolaram o país, ainda que intercalados por intervalos democráticos (mal sucedidos, no entanto) significa muito mais o sintoma de uma amnésia coletiva do que o contrário.⁴⁹ Em segundo lugar, se considerarmos a especificidade das feridas abertas pela última ditadura militar (que significou o clímax daquela sucessão) – os milhares de desaparecidos como causa da abertura de um vazio na vida daqueles diretamente afetados (familiares e outros) – vamos compreender que a memória dos ressentimentos é que deve ser esquecida; mas os acontecimentos devem ser lembrados, quiçá como estratégia de estancar aquela tendência à repetição.

⁴⁹ Vide o tópico “Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo: Atos ironizados”, no capítulo DA COMÉDIA (cap. 5).

CAPÍTULO 2 – DA COMOÇÃO

2.1 Imagens da tortura e da inocência em *La Noche de los Lápices*

“Tantas veces me borraron
Tantas desaparecí
A mi propio entierro fui
Sola y llorando
Hice un nudo en mi pañuelo
Pero me olvidé después
Que no era la única vez
Y volví cantando.”

(*Como la cigarra*, de Maria Elena Walsh)

Na perspectiva aqui adotada, o cinema é considerado um *locus* privilegiado de memórias, de embates de memórias e de cruzamentos de saber e poder. Reserva uma grande capacidade de naturalizar as realidades encenadas, com a organização, num todo coerente, dos diversos elementos em disputa, operando uma espécie de agenciamento. Por isso o cinema argentino que se ocupa dos atos de memória – mais especificamente da desventura dos desaparecidos – tem sido tão eficiente como aparelho de orquestração de esquecimentos e de intervenção das lembranças, na medida em que interpela o espectador a sentir, a comover-se e

a julgar conforme a lógica de sua narrativa. Dado ao fato de que o comportamento estético-discursivo desse cinema modificou-se nas diferentes conjunturas (após a abertura democrática), que memória buscava enquadrar e a quais urgências seus autores respondiam? Essa questão torna categórico compreender as interpretações propostas no corpo dos filmes, no que se refere ao conjunto de problemas que procedem do passado traumático. As primeiras películas que tematizam a repressão e suas sequelas, muito mais do que cartografar o repertório de marcas deixadas pelo regime militar, construíram leituras específicas que já tornavam evidente a existência do conflito entre diferentes memórias, como será desdobrado.

Nos anos que seguiram a queda do regime militar, o cinema argentino foi um instrumento de promover a identificação afetiva do espectador com a exposição do acervo de perdas e dos infortúnios das vítimas da repressão, como é o caso dos filmes que abrem a série dessa cinematografia específica – *La História Oficial* (1985), de Luiz Puenzo,⁵⁰ e *La Noche de los Lápices* (1986),⁵¹ de Héctor Olivera. As duas películas são pioneiras na exposição dos dramas provocados pelos anos de ditadura militar, e parecem funcionar como mecanismos de dirigir o espírito dos argentinos no sentido de uma aproximação sentimental com as vítimas desaparecidas. Ambos os filmes deram corpo às distintas interpretações que intelectuais, políticos, imprensa e organismos de direitos humanos mobilizavam. Muito embora imprimissem na tela o acervo de significantes que marcariam doravante a memória coletiva, bifurcam-se tanto com relação ao recurso narrativo adotado, quanto no que diz respeito à afinidade com o modelo de interpretações proposto pelos decretos 157 e 158, assinados em 1983 pelo presidente Alfonsín, e replicado no *Nunca Más* da CONADEP, que esboçam o que ficou conhecido como *Teoria dos dois Demônios*.

A CONADEP foi a primeira das políticas públicas de memória criadas quando da volta da democracia. Instaurada pelo governo Alfonsín, não obstante o

⁵⁰ **A história oficial.** Direção: Luiz Puenzo. Colorido. 112 minutos. Argentina. 1985.

⁵¹ **La noche de los lápices.** Direção: Héctor Olivera. Colorido. 105 minutos. Argentina. 1986.

intuito de investigar os crimes cometidos pelos militares contra pessoas, essa Comissão despertou a desconfiança de que o “palco armado” pelo governo democrático era apenas um modo de enquadrar uma memória apaziguadora. A subida de Raul Alfonsín à Presidência, nas eleições de 1983, permitiu que se levassem os militares ao banco de réu, tendo em vista que o sucesso de sua campanha deveu-se ao discurso que condenava os abusos praticados durante a ditadura e à denúncia da suposta aliança entre peronistas e militares. Daí, suas primeiras medidas não foram outras senão a instauração daquela Comissão, a prisão e o julgamento dos integrantes das Juntas Militares por violação de Direitos Humanos, os quais foram sentenciados à prisão perpétua ou de longa duração.

A acusação de que a CONADEP compunha uma estratégia conciliadora que diminuía a força das testemunhas e concedia às vítimas uma memória que até então não convinha, tinha como base o fato de haver adotado uma perspectiva afinada à chamada *Teoria dos dois demônios*. Essa teoria dizia respeito à interpretação que compreendia as atrocidades cometidas pela ditadura como uma inevitável consequência de um terror equivalente praticado por dois lados beligerantes – terroristas de esquerda contra terroristas do Estado –, interpretação que legitima os abusos de força do poderio militar e os assassinatos praticados.

A relação do diretor de *La Noche de los Lápices*, Hector Olivera, com a temática do filme advém, segundo o próprio cineasta, de uma tomada de consciência provocada pela divulgação, no contexto da abertura democrática, dos horrores dos anos de repressão. Olivera conta que, como os demais argentinos, ele havia sido despertado pelos noticiários: “Aí tomei consciência do que queriam me dizer os amigos exilados que, quando viajava, me falavam de campos de concentração de desaparecidos.”⁵² Tal declaração sugere que o cineasta estivera alheio às agitações dos anos de fervura política e de repressão militar. Talvez como reconhecimento disso, confessa que, antes de se decidir por filmar a desventura

⁵² OLIVERA, Hector *apud* LANDINI, Carlos. **Hector Olivera**. los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1993, p. 38. [tradução livre]

dos estudantes de La Plata, esperou a iniciativa de algum outro diretor “mais comprometido ideologicamente.”

Não obstante, seu filme destaca-se por ser o primeiro a encenar a tortura e a ter desaparecidos como personagens. Assume como recurso narrativo a perspectiva de uma vítima sobrevivente – Pablo Diaz – e, a partir de suas memórias, reconstrói a desventura dos estudantes de La Plata que em 1976 foram torturados e desaparecidos, após organizarem uma passeata de protesto pela instituição de passe estudantil.⁵³ O atendimento às reivindicações dos estudantes ocorreu no ano anterior ao do golpe, e foi revogado quando da instauração da ditadura. Em seguida, dez desses estudantes, entre 16 e 17 anos de idade, foram sequestrados e torturados, entre os quais sobreviveram Gustavo Calotti, Emilce Moler e Patrícia Miranda, além de Pablo Díaz, restando desaparecidos Cláudio de Acha, María Clara Ciochini, Maria Claudia Falcone, Francisco López Muntaner, Daniel Racero e Horacio Hungaro.



(Os estudantes que continuam desaparecidos)⁵⁴

⁵³ O roteiro do filme foi escrito com base no ensaio jornalístico homônimo de Maria Seoane e Héctor Ruiz Núñez.

⁵⁴ Imagem extraída do site www.26dejulio.org.ar.

Os estudantes haviam sido vítimas da caçada exterminadora que foi levada ao paroxismo com o golpe militar, mas que já vinha sendo empreendida de forma radical pela Aliança Anticomunista Argentina (Triplo A) e outros grupos.⁵⁵ A ampliação dessa caçada durante a ditadura consistiu numa operação integral de repressão, cujo caráter de “solução final” impregnava a linguagem usada por seus integrantes, os quais, para se referir a grupos e indivíduos considerados subversivos, usavam como metáforas termos como *doença* e *vírus*. A sistemática usada pelos militares para sequestro, tortura e desaparecimento dos considerados irrecuperáveis, deixou um saldo de mortos e desaparecidos que, apesar do conflito entre a cifra da memória oficializada – 30 mil pessoas – e a dos militares – menos de 9 mil pessoas –, provocou profundas feridas no corpo da sociedade.

Segundo o próprio ex-ditador Videla, o termo “solução final”, que os nazistas forjaram para se referir ao extermínio da raça judia, nunca foi usado pelos militares argentinos. No entanto, fazia-se uso de outra expressão – *Disposición Final* –, bastante próxima daquela, que ele assim define:

Disposición final fue una frase más utilizada; son dos palabras muy militares y significan sacar de servicio una cosa por inservible. Cuando, por ejemplo, se habla de una ropa que ya no sirve porque está gastada, pasa a Disposición Final. Ya no tiene vida útil.⁵⁶

⁵⁵ A temida Aliança Anticomunista Argentina (Triplo A) foi criada antes da morte de Perón (sob o comando de López Rega) e ganhou força no governo da viúva Isabel Perón. Esse segmento paramilitar tinha como alvos os grupos armados da linha esquerdista radical do peronismo, sobretudo os *Montoneros*. Por isso, em função das ações empreendidas pelos paramilitares de direita – Triplo A, Comando Libertadores da América e outros – os grupos radicais de esquerda já se encontravam numa crescente desarticulação antes mesmo do golpe militar. Esses grupos foram responsáveis, em grande parte, pela destruição das expressões políticas de esquerda, alcançando, segundo Novaro e Palermo, 900 mortes de 1973 a início de 1976 (NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina...**) Com a instauração da ditadura, seus integrantes foram assimilados às fileiras de parapoliciais que passaram a trabalhar para o regime na execução dos crimes de sequestro, tortura e homicídio.

⁵⁶ VIDELA *apud* REATO, Ceferino. **Disposición Final...** p. 54.

Segundo Agambem, sempre que as medidas excepcionais demandadas por uma situação de crise se colocam na contramão da ordem jurídica, o estado de exceção “apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”.⁵⁷ Sua instauração e as arbitrariedades que a acompanham tendem a buscar sua justificativa em um estado de necessidade, como é o exemplo dos discursos que preenchiam os comunicados iniciais dos generais da Junta Militar, ao apresentarem a intervenção militar como a única alternativa para salvar a Argentina de sua dissolução no caos. Uma vez que, ao “caos”, não há lei que seja aplicável, seu enquadramento é feito primeiramente por intermédio da criação do estado de exceção, que corresponde a “uma zona de indiferença entre o externo e interno, caos e situação normal”.⁵⁸

O conceito remete a um ponto importante à compreensão do regime e suas práticas de extermínio, que é o sentido biopolítico do estado de exceção, suporte com o qual o direito admite em si o vivente por intermédio de sua própria exclusão.⁵⁹ Transpomos esse conceito à realidade da última ditadura argentina, para compreender o pressuposto de que o indivíduo tomado como subversivo deixava de ser considerado um argentino, conforme declarava o ex-presidente Videla em entrevista sobre as vítimas da repressão: “Yo quiero significar que la ciudadanía argentina no es víctima de la represión. La represión es contra una minoría a quien no consideramos argentina”.⁶⁰ A suspensão dos direitos individuais transformava os supostos subversivos em corpos impunemente extermináveis.

Nesse sentido, o indivíduo que era levado a um dos centros clandestinos de detenção, a exemplo do ocorrido com os adolescentes em *La Noche de los Lápices*,

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 12.

⁵⁸ *Idem*. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 26.

⁵⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 13.

⁶⁰ **La Opinión**, 18/12/77.

perdia toda sua personalidade jurídica e se tornava um “não-ser”, torturável, aniquilável, sem direito a uma acusação no âmbito da lei, sem direito à existência. O ex-ditador Videla, em entrevista que concede na prisão, confirma o caráter indeterminado da vida do prisioneiro reconhecido como membro de grupos subversivos, que era tomado totalmente fora do sistema judiciário e, até mesmo, das normas que regem uma guerra:

(...) debían ser aniquilados, o sea eliminados, procedimiento aplicable por no caberles la aplicación de las Leyes de Guerra dado que no eran soldados regulares sino partisanos o combatientes irregulares que, como tales, estaban excluidos de ese tratamiento.⁶¹

Submetida a essa exclusão, a vida no interior dos centros clandestinos de detenção era totalmente desvalorizada e, o indivíduo, abandonado e exposto a uma morte indigna e desumana.⁶² Fornece indícios disso o adjetivo *irrecuperable* que, imobilizado na fala do ex-ditador, nomeava os considerados irredimíveis ideologicamente e que, por isso, eram destinados à *disposición final*, à morte abjeta sem apelação, sentenciada e executada além dos limites da lei.

Os desaparecimentos dos corpos desses indivíduos – desaparecimentos que no futuro se tornariam um elemento de novos dispositivos políticos – resultavam da busca de um modo operativo que não despertasse os ânimos da sociedade civil e da comunidade internacional. Nesses termos, o que tornava ainda mais urgente o esboço de uma arquitetura e a adoção de um método era o grande número de indivíduos que compunham previamente a lista dos “subversivos irrecuperáveis” –

⁶¹ VIDELA *apud* REATO, Ceferino. **Disposición final**... p. 61.

⁶² Sobre a vida no interior dos Centros Clandestinos de Detenção, vide TELLA, Andres Di. La vida privada en los campos de concentración. In: DEVOTO, Fernando; MADERO, Marta. **Historia de la vida privada en la Argentina**: la Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad. Buenos Aires: Taurus, 1999.

somado ao fato de que o conceito de subversão, por ser elástico e arbitrário, fazia essa lista sempre crescer.

O assombro dos sequestros e os crescentes casos de desaparecimentos impunham à sociedade civil a cultura do medo, sobretudo porque, segundo a lógica do regime, qualquer um poderia ser considerado subversivo ou terrorista, inclusive aquele que “estimular outras pessoas por meio de idéias contrárias à civilização ocidental e cristã”.⁶³ Esse discurso – que mantinha aberta a porta que recebia os destinados a desaparecer – e os procedimentos adotados para a consumação da “disposição final” revelam semelhanças entre a ditadura argentina e os regimes extremos que o mundo conheceu na primeira metade do século XX.

Para Cortázar, a máquina de horror aí acionada tem no campo da literatura dois grandes exemplos, sendo um deles *O Processo*, de Franz Kafka, porque muitos foram detidos, torturados e, muitas vezes, executados apenas por serem parentes de pessoas que tinham atuação política. O escritor sublinha que essas pessoas talvez não soubessem ao certo o que justificava tamanha barbárie, e, possivelmente, tampouco sabiam os carrascos, uma vez que desconheciam quem eram os seus verdadeiros chefes.⁶⁴ O outro livro é *1984*, de George Orwell. Têm relação com essas obras os contos *Grafite* e *Segunda Vez*, escritos por Cortázar, os quais têm como referente a última ditadura argentina, e retratam o que ele chamou de “mecánica del horror”, o horror sem causa precisa.⁶⁵

A realidade dos centros clandestinos de detenção, bem como os procedimentos utilizados pelos torturadores, tem sua representação cinematográfica inaugurada por *La Noche de los Lápicos*, e nisso reside seu caráter “paradigmático”.

⁶³ *Clarín*, 18 de dezembro de 1977, extraído de PASCUAL, Alejandra L. **Terrorismo de Estado**. Brasília: UnB, 2004.

⁶⁴ Vide entrevista que Cortázar concedeu a Omar Prego em 1985, disponível em <http://agenciaperu.com/cultural/portada/cortazar/entrevista.htm>.

⁶⁵ Vide CORTÁZAR, Julio. *Grafite*. In: **Orientação dos gatos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981; e vide também do mesmo autor o conto *Segunda vez*. In: **Alguém que anda por aí**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

Em sua época, o filme foi visto por mais de 600 mil espectadores nas salas de cinema da Argentina, segundo dados do INCAA.⁶⁶ A força de sua narrativa, devidamente coerente com os depoimentos que sobreviventes deram à CONADEP e com os testemunhos no julgamento dos membros das Juntas Militares, foi responsável pela expressiva comoção popular que converteu a data dos desaparecimentos, que são seu referente, em feriado escolar – em dia de rememoração.⁶⁷

Os efeitos de sentido provocados pela montagem cênica da tortura no filme colocam o espectador no interior da cena sádica na qual os indivíduos eram inquiridos e, com esse artifício de inclusão, compartilha com o espectador/ a sociedade/ a experiência do flagelo e do horror sofrido pelos desaparecidos. Essa capacidade de coletivizar experiências consiste num procedimento característico do cinema, conforme Benjamin já havia assinalado:

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador, *do cineasta ou do representado*.⁶⁸

Nessa direção, o filme *La Noche de los Lápices*, na medida em que substituía a ausência dos desaparecidos por sua representação no corpo das imagens mediante a projeção dos pesadelos experienciados nos Centros

⁶⁶ Informação fornecida pelo Departamento de Estadísticas, Publicaciones y Control de Datos do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), em 21/11/2013.

⁶⁷ Vide LORENZ, Federico Guillermo. “Tomála vos, Dámela a mí”. *La Noche de los Lápices: el deber de recordar y las escuelas*. In: JELIN, Elizabeth y LORENZ, Federico (org.), **Educación y memoria: la escuela elabora el pasado**. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica...* p. 190. [grifo meu]

Clandestinos de Detenção, repartia tais pesadelos com o espectador e imprimia, de certa forma, em seus corpos as sensações do impensável, do inadmissível, que os relatos verbais do horror não alcançavam, dado ao fato de que inexistia nesse “suposto-espectador-inocente” o repertório de signos (imagens, sons) que agora o cinema oferecia. Ainda, se pensarmos com Halbwachs que uma lembrança só é possível se o sujeito se coloca na perspectiva de muitos,⁶⁹ a coletivização operada pelo cinema talvez tenha se tornado o suporte fundamental aos atos de memória que eclodiriam futuramente.

O filme de Héctor Olivera deu corpo à perplexidade causada pelo testemunho dado por sobreviventes nos julgamentos do ano anterior, e compartilhou com um número maior de argentinos o assombro que esses depoimentos provocavam. Da mesma forma como o relato do horror, no depoimento de um ex-detento, causou no escritor Jorge Luis Borges a sensação de estar preso na masmorra onde estivera a vítima,⁷⁰ as imagens da tortura montadas no filme talvez fizessem com que o espectador, naquele contexto, experimentasse essa mesma sensação. Isso porque a descrição cinematográfica da tortura não esboça um problema a ser solucionado, mas sim a facticidade de um drama do qual o espectador não pode desvencilhar-se.

Do mesmo modo que a tortura não é para a vítima uma escolha, as sensações que experimenta o espectador igualmente não são, e nisso talvez resida a *comoção* /o assombro/ como tônica do cinema nessa fase. Por isso, como que investindo nessa direção, a narrativa fílmica desacelera seu ritmo nas cenas em que o personagem é torturado, tanto como uma forma de intervir, de imobilizar e de fazer sentir o horror sofrido pela vítima, quanto como um modo de capturar e inserir o espectador.

⁶⁹ Cf. HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

⁷⁰ Vide BORGES, Jorge Luis. La rutina del inferno. **Clarín**, 31/07/1985. (originalmente, a crônica foi escrita para a agência espanhola EFE, com o título “Lunes 22 de Julio de 1985”).



Como na cena a que se referem os fotogramas acima – em que está descrito o suplício sofrido pelo estudante Pablo Diaz –, é negado ao espectador um esquema (sensório-motor) que movimentasse a narrativa ao encontro de um desfecho moral tranqüilizador, muito embora, de forma geral, o filme seja construído nos moldes do cinema clássico. Esse esquema, segundo Deleuze, é o que caracteriza a imagem-ação e possui duas fórmulas: a primeira vai da situação à ação que modifica a situação (situação-ação-situação); na segunda, é a ação que desvenda a situação ou aspecto dela que desencadeia uma nova ação (ação-situação-ação).⁷¹

Ao tempo em que o espectador encontra a combinação de tais fórmulas em *La História Oficial*, no filme *La Noche de los Lápices* elas se complexificam porque a ação dos estudantes (a passeata), por mais que tenha levado ao desvendamento da situação (a repressão), não encontra saída para um novo agir, talvez porque a razão de ser da repressão seja mesmo o cessar definitivo da ação. Esse caráter irresoluto da ação, nas cenas do cativoiro, prende o espectador na combinação de planos mais dilatados com outros em que os presos são surpreendidos de forma abrupta, e o expõe à força intergiversável do horror projetado, convocando-o a preencher a ausência do desfecho.

⁷¹ Cf. DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Por outro lado, na medida em que se acentua no filme a distância entre a ação dos referidos estudantes (a manifestação de rua pelo passe estudantil) e aquelas praticadas pelos grupos guerrilheiros, contestava-se tanto a *teoria da guerra contra a subversão*, quanto a *teoria dos dois demônios*. Esta, articulada pelo governo democrático de Raul Alfonsín, igualava os atos praticados por militares e guerrilheiros e responsabilizava os comandantes de ambos os lados pela violência dos anos de repressão; aquela outra isentava de culpa os militares, em função do pretexto de que lutavam no curso de uma guerra legítima contra a subversão. O filme permite a apreensão de sentidos que se voltam contra essas estratégias de esquecimento /apaziguamento/ articuladas por aqueles dois discursos.

La Noche de los Lápices, extrapolando as fronteiras desse embate inicial, torna-se ainda bastante performativo na edificação e cristalização do mito da inocência das vítimas, entendendo aqui como *performativo* “a construção dramática e contingente do sentido”,⁷² que a repetição se ocupa por consolidar. Sua *citacionalidade* é o que manterá presente em contextos futuros a interpretação proposta nessa película, mesmo convivendo com outras.⁷³ Por isso é que ela se transforma numa espécie de matriz para produções futuras, como vemos na combinação de inocência e tortura presente no filme *Crónica de una Fuga* (2006),⁷⁴ de Adrian Caetano, entre outros.

As mais expressivas significações de *La Noche de los Lápices* colocavam em questão, como dito anteriormente, a noção de que os desaparecidos foram, de forma generalizada, guerrilheiros/subversivos mortos no curso de uma guerra

⁷² BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 199.

⁷³ Desenvolvido por Derrida, a noção de *citacionalidade* acentua o caráter de repetibilidade que caracteriza a linguagem em geral, e que é responsável pela eficácia do signo. Permite que ele seja transferido de um contexto ao outro, escondendo sua historicidade, de forma a naturalizar sentidos. Vide DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁷⁴ **Crónica de una fuga**. Direção: Adrian Caetano. Colorido. 103 minutos. Argentina. 2006.

declarada.⁷⁵ No entanto, esses deslocamentos de sentido nos discursos, os quais substituíam por “vítimas inocentes” os que antes eram chamados de “subversivos”, “guerrilheiros” e “terroristas”, já vinham sendo praticados pelo menos desde a transição, quando a descoberta dos túmulos coletivos provocou na população um juízo de reprovação, que naquele momento se dimensionava na forma de um consenso geral.⁷⁶ A mais profícua produção desse deslocamento é, inicialmente, feita por intelectuais e políticos que se juntavam ao movimento de grupos de Direitos Humanos, como foi o caso de Ernesto Sábato, para quem “a imensa maioria dos desaparecidos foi de inocentes cujo crime foi terem sido amigos ou colegas de classe de supostos delinquentes”.⁷⁷ Não obstante a aparente fragilidade desses argumentos, a teoria da inocência das vítimas foi, por algum tempo, dominante nos discursos proferidos por organismos de Direitos Humanos, e reiterada pelo cinema.

Mas o que fundamentava a adoção dessa tática? Primeiramente, é necessário compreender que, naquele contexto – no qual aumentava a pressão dos organismos internacionais de Direitos Humanos, e quando a descoberta dos cemitérios clandestinos passou a alimentar o espetáculo de horrores da mídia –,⁷⁸ a

⁷⁵ No entanto, em *La Noche de los Lápices*, vemos que ao mesmo tempo em que há um esforço para tornar evidente a idéia de que a causa dos alunos secundaristas da trama nada tem a ver com aquela da juventude armada, algumas passagens não conseguem esconder do espectador atento o assombro com o qual os grupos guerrilheiros – de esquerda e de direita – eram encarados no contexto imediatamente anterior ao golpe.

⁷⁶ O segundo semestre de 1982 comportou a revelação incontestada do terror praticado pelo regime militar, primeiro com a descoberta feita pelo CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) de inúmeros túmulos coletivos sem identificação, seguida pelo rompimento do pacto de silêncio de alguns participantes da repressão, os quais depuseram sobre o que sabiam. Em seguida, a despeito das tentativas dos militares de frear o novo clima em vigor, as revelações alimentaram o show midiático de horror com a superexposição de relatos sobre o extermínio de pessoas, o que, após haver provocado incredulidade e anestesia, deu lugar à reprovação moral da repressão.

⁷⁷ SÁBATO, Ernesto (publicado no *Buenos Aires Herald*, em 13/12/1981) *apud* NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina...** p. 642.

⁷⁸ Em outubro de 1982, o jornal *La Nación* noticiava: “El descubrimiento de un sector de tumbas comunes en el que se hallaría enterrado un alto número de cadáveres presuntamente no

ideia de inocência das vítimas era o que tornava pertinente o clamor por justiça. Em outras palavras, o tipo de memória construída para os desaparecidos condicionava, de certa forma, o acesso à justiça (e a pertinência dos atos) reclamados pelas associações de familiares e pela opinião pública. No entanto, muito embora o discurso de inocência fosse adequado à busca aos desaparecidos empreendida pelos familiares naquele momento, ele negava a ideologia e a militância política da juventude que compunha a guerrilha peronista e outros grupos. Esse prejuízo se justifica quando entendemos que a aceitação de uma memória que, no início da redemocratização, vinculasse de forma automática a totalidade dos desaparecidos às ações guerrilheiras que marcaram a década de 70 esvaziaria de sentido as demandas por justiça e reparação, além de tornar ainda mais problemática a recuperação das raízes democráticas.

Não obstante, uma vez que a face do passado e seus usos obedecem à configuração de cada presente, acompanhamos em conjunturas subsequentes uma modificação no conteúdo dessa memória, de forma que as vítimas desaparecidas passam a ser edificadas como idealistas e combatentes políticos, muito embora ainda não seja aceito o argumento militar que diz ter havido uma guerra subversiva declarada. Por exemplo, as palavras da *madre* Enriqueta Maroni já não se referem mais aos desaparecidos como vítimas inocentes, mas tampouco como guerrilheiros:

¿Quiénes son nuestros hijos? Fueron militantes políticos y sociales, tenían un proyecto personal de vida y también un proyecto colectivo

identificados, en el cementerio de Grand Bourg, añade un elemento negativo al difícil clima político y social de este momento de la vida del país (...) Haber esclarecido en su momento la situación de detenidos y desaparecidos, y haber dado una lista definitiva de sus nombres, incluidos los de aquellos cuya muerte estuviera verificada, hubiese representado, seguramente, un instante de inusitada gravedad y dolor en la población, sin distinción de posiciones ni de opiniones. Pero probablemente sólo a partir de ese instante pudo haberse inaugurado una etapa de confortamiento y hasta, quizá, de superación de enfrentamiento.” Do editorial “Cadáveres sin identificación”. **La Nación**, 29/10/1982.

dentro de las organizaciones que se habían formado; cada uno eligió la que mejor respondía a sus ideales.⁷⁹

Tais enunciados seriam tão improváveis quanto indesejáveis pelos movimentos de Direitos Humanos no contexto da produção de *La Noche de los Lápices*. Essa afirmativa se torna compreensível quando consideramos que a sociedade argentina que ao fim da ditadura tomava conhecimento dos crimes praticados pelos militares era a mesma sociedade que havia sofrido, por longos anos, com a insegurança e instabilidade provocada pelas ações de grupos guerrilheiros – peronistas ou não –, formados por filhos das diversas condições sociais, cujos nomes comporiam a lista de desaparecidos.⁸⁰ No filme de Hector Olivera, entre outros aspectos, o aparente esforço em negar a noção de guerra subversiva e a chamada *Teoria dos Dois Demônios* é o que o distancia do seu contemporâneo *La Historia Oficial*, conforme desdobraremos a seguir.

2.2 La Historia Oficial e a expiação da culpa

La Historia Oficial, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, do diretor Luis Puenzo, é dotado de semelhante carga dramática e tom comovedor de *La Noche de los Lápices*. Sua projeção no cinema foi visionada, segundo Olivera, por cerca de 1.800.000 espectadores na Argentina.⁸¹ O filme conta a história da

⁷⁹ MARONI, Henriqueta. Extraído de www.madresfundadoras.org.ar. Acessado em 21/01/2013.

⁸⁰ Tal inferência não nega que sucumbiram, juntamente, indivíduos que nada tinham a ver com a “guerra” em curso.

⁸¹ Cf. OLIVERI, Ricardo García. **Luis Puenzo**. Los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

personagem Alice, senhora de classe média, professora de História no ensino secundário e mulher de um empresário ligado aos militares por negócios ilícitos. Apesar de lecionar História, Alice nega a validade de quaisquer outras versões que não seja a da historiografia oficial e, em função disso, desconhece os acontecimentos da atualidade (no filme, a trama se desenrola na transição à democracia), como também não questiona a verdadeira origem de sua filha adotiva, Gaby, filha biológica de desaparecidos políticos.

A verdade só chega a Alice quando a rebeldia dos alunos e o relato de uma amiga sobrevivente de um centro clandestino de detenção fazem-na desconfiar que sua filha adotiva talvez seja filha de desaparecidos. Isso leva a personagem a embrenhar-se numa investigação pela verdade, até encontrar a avó legítima da criança. Contemporâneo do julgamento às Juntas Militares, o filme expõe algumas das questões que o regime militar deixou como legado, e oferece ao espectador argentino “uma forma de catarse coletiva, permitindo-lhe experimentar em público emoções furtadas durante os anos de ditadura”.⁸²

O recurso narrativo adotado pelo cineasta é o que primeiro chama a atenção em *La Historia Oficial*. A trama é contada a partir da perspectiva de Alice – a apropriadora da criança nascida em cativeiro –, e não do ponto de vista da *abuela* /das vítimas/, como se tornará predominante nessa filmografia, a partir de *La Noche de los Lápicos*. Puenzo lança mão ainda de pequenas alegorias, imperceptíveis talvez a expectadores distraídos, que colocam para o público os diversos itens do repertório de imagens que naquele momento preenchiam os primeiros anos da democracia.⁸³ Enquanto que em *La Noche de los Lápicos* o público visualiza o horror de um Centro Clandestino de Detenção, em *La Historia Oficial* o cineasta

⁸² KING, John *apud* JAKUBOWICZ, Eduardo; RADETICH, Laura. **La história argentina a través del cine: las visiones del pasado (1933-2003)**. Buenos Aires: La Crujía, 2006, p. 168.

⁸³ Um exemplo disso pode ser conferido na sequência do aniversário da Gaby. Nela, a brincadeira do mágico, quando ameaça furar o olho do pombo, e a brincadeira das crianças, quando entram no quarto da Gaby empunhando armas de brinquedo, remetem, respectivamente, à memória das torturas e dos seqüestros.

traveste a tortura com descrições verbais e alegorias sutis, igualmente comovedoras, cuja distinção deve ser compreendida a partir mesmo do método narrativo adotado por cada autor na persecução dos sentidos em mira.

Em fevereiro de 1985, numa entrevista concedida, Puenzo é instado a falar sobre a ideia do filme, bem como da escolha por contar a história da Alice e não a da avó da Gaby ou de seus pais desaparecidos.⁸⁴ Daí, além da justificativa de que a posição da Alice facilitava abordar os diversos aspectos que envolvia a herança da ditadura, o cineasta expõe o seguinte ponto de vista:

Aqui houve um grande número de pessoas que conheceu vítimas, mas não as teve em sua família, não lhes eram intimamente ligadas, (...) tampouco sentia uma responsabilidade sobre o que havia passado, se sentia totalmente alheia a qualquer tipo de cumplicidade com respeito ao regime. (...) Havia uma enorme quantidade de gente da qual o jornalismo não falava porque supostamente era gente a quem não havia passado nada.⁸⁵

No filme, a abordagem do tema é feita a partir da posição dessa gente, que é despertada por uma tomada de consciência somente no contexto da transição democrática. O que percebemos é que essa era também a posição do próprio Puenzo, que durante os anos de repressão não tomou partido algum; permaneceu na Argentina sem ter sido obrigado a retirar-se ao exílio, e sem o haver feito voluntariamente; não sofreu perseguição, nem foi molestado, tampouco feito prisioneiro, torturado ou impedido de continuar a fazer cinema. O lugar de fala do cineasta guarda alguma relação com a perspectiva que serve de guia da história contada: a perspectiva de um membro da classe média (Alice), que não tomava partido nem conhecimento do que ocorria na Argentina, e termina por ser

⁸⁴ Cf. OLIVERI, Ricardo Garcia. **Luis Puenzo...**

⁸⁵ PUENZO, Luis. *Apud ibidem*. p. 44. [Tradução livre]

apresentado como vítima das circunstâncias, conforme é permitido apreender do filme *La História Oficial*.

Tal como os testemunhos de sobreviventes que, ao fim da ditadura, deixaram perplexa a sociedade – ao mesmo tempo em que lhe instava a despertar –, no filme, Alice é igualmente sacudida pelo relato verbal do horror sofrido por sua amiga Anna, a partir do qual é impelida a investigar a verdadeira origem de sua filha adotiva. Na cena aí referida, Anna lhe conta do episódio em que fora sequestrada e levada a um centro clandestino de detenção, onde foi interrogada, mediante tortura, sobre o paradeiro do seu companheiro Pedro, suposto subversivo:



ALICE

O que o Pedro fez?

ANNA

Pedro já estava condenado. Devia já estar morto quando me interrogaram.

ALICE

Você registrou uma denúncia?

ANNA

Que boa ideia. Por que não pensei nisso? A quem você teria feito a denúncia?

ALICE

Bem... se você não havia feito nada... Como “a quem”?

ANNA

Esse lugar estava cheio. (...) Tinham grávidas que perdiam seus bebês lá. Outras eles levavam e elas voltavam sozinhas. Porque os bebês eram dados a famílias que compram sem perguntar de onde vêm.

ALICE

Por que me diz isso agora? ⁸⁶

Nesse momento, a câmera enquadra o rosto de Alice, e permite que o espectador deduza que ela se questiona sobre a possibilidade de sua filha Gaby ser um desses bebês que foram apropriados indevidamente. Nesta cena, as falas da mãe adotiva definem-na como alguém imerso até então em franca ingenuidade e alheamento com relação ao que se passava. Essa descrição é recorrente no filme. Vemo-la também na sequência em que, de posse do cartaz com fotos de desaparecidos políticos, exposto em sala por seus alunos, Alice indaga um colega professor sobre a veracidade daquelas denúncias, como quem se depara pela primeira vez com essa realidade. Essa combinação de ingenuidade e desconhecimento parece funcionar como método para construir a noção de que,

⁸⁶ **La História Oficial...** [Tradução livre]

não obstante sua posição social, a personagem é também uma vítima das vicissitudes que abalaram a nação nos anos anteriores.

Para imobilizarmos melhor a interpretação do passado que se depreende dessa articulação presente no filme, é necessário evocar o modelo de interpretação proposto pelo presidente Alfonsín, o qual ficou conhecido como *Teoria dos Dois Demônios*,⁸⁷ que coloca em relação de causalidade a ação de setores da esquerda revolucionária com aquela praticada pelas Forças Armadas.⁸⁸ Esse modelo de interpretação propõe três elementos: um *primeiro demônio*, de esquerda (os chamados subversivos), desestabiliza a sociedade com sua violência, e atiza a ira do *segundo demônio*, esse de direita, que aplica uma violência infinitamente maior às vítimas. O terceiro elemento é a parcela vitimizada da população que não corresponde a nenhum dos demônios. Lucas Manuel Bietti, num importante artigo, desdobra o que essa estratégia esconde:

O que existe na *Teoria dos Dois Demônios* é uma abstração de forças sociais e históricas e o deslocamento dessas forças vivas, compreensíveis, envolvidas numa luta política, por sujeitos abstratos ou não-humanos, inclusive demoníacos (...). Esvazia-se assim e se simplifica toda a causalidade histórica do processo; o que era uma sociedade mobilizada e a expressão política da luta de classe se simplifica numa violência primeira que é absolutamente negativizada, despolitizada e distanciada do processo histórico social que lhe deu origem. (...) Se o objetivo da prática genocida foi fazer desaparecer determinadas relações sociais, essas efetivamente desaparecem simbolicamente ao diluir-se na

⁸⁷ Esse modelo de interpretação nasceu com o Decreto 157 de 13/12/1983 do presidente Alfonsín, que ordenava processar tanto os militares ligados à ditadura, quanto os dirigentes das organizações que lutaram contra essa ditadura. Documento disponível em: http://es.wikisource.org/wiki/Decreto_157/83.

⁸⁸ Vide GORINI, Ulises. **La otra lucha**: historia de las Madres de Plaza de Mayo de la Argentina. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2008.

caracterização de atores motivados por impulsos sobrenaturais e provenientes de onde ninguém sabe.⁸⁹

Além de neutralizar o sentido histórico e político das lutas, essa interpretação sustentava que, no meio daquela realidade tragicamente convulsionada pelos dois demônios (Mal & Mal Maior), encontrava-se uma sociedade passiva, alheia a todo o processo, sofredora e inocente. E é nesse ponto que se ancora, como importante possibilidade de significação, a proximidade entre a interpretação apreendida em *La História Oficial* e aquela teoria do presidente Alfonsín que, ao demonizar ambos os lados (subversivos e militares), inocenta de culpa a sociedade civil. No filme, há uma articulação equivalente, porque ao fazer de Alice uma vítima das circunstâncias, o cineasta vitimiza a classe média (boa parte da sociedade civil), e expia-lhe a culpa. Com a sociedade civil devidamente inocentada, após a expiação da culpa, ela se torna apta a buscar a verdade e julgar os verdadeiros culpados, como precisamente ocorre com Alice.

Essa abordagem é revisada quando, em função de novas urgências, o cinema acusa a sociedade e a convoca para o estabelecimento de um compromisso com aquela geração oprimida, conforme discutiremos adiante. É importante acrescentar que, não obstante esse afinar-se à *Teoria dos Dois Demônios*, o filme de Puenzo, de forma paradoxal, permite ao espectador perceber que, durante o regime militar, muitos indivíduos e setores da sociedade civil se beneficiaram da situação, como é o caso do marido da personagem Alice. Essa relação de convivência entre civis e militares é uma insistente ausência na filmografia sobre o tema, sobretudo nas produções ficcionais.

Ainda, em *La História Oficial* não vemos encenada a experiência da tortura, a despeito de *La Noche de los Lápices*, e isso talvez se deva ao fato de o filme narrar a partir do ponto de vista de quem não sofreu e nem vivenciou o terror. Para

⁸⁹ BIETTI, Lucas Manuel. Memoria, violencia y causalidad en la Teoría de los Dos Demonios. **El Norte – Finnish Journal of Latin American Studies**. Nº 3. Abril/2008, p. 6. [Tradução livre]

tal afirmação, encontramos coerência em Deleuze, quando, versando sobre a linguagem no Marquês de Sade, observa que uma cena de tortura só pode ser descrita pela vítima; nem pelo carrasco poderá, porque a linguagem que ele emprega é a do poder, da ordem, do silêncio.⁹⁰ É para o silêncio mantido por grande parte da sociedade durante os anos traumáticos que *La Historia Oficial* fornece álibi e justificativa, apartando-a da culpa, uma vez que o silêncio e o alheamento nos anos de repressão colocavam essa mesma sociedade em posição de cúmplice com os carrascos.

Apesar de *La Historia Oficial* diferenciar-se da interpretação do passado proposta em *La Noche de los Lápidos*, ambas as películas convergem à tendência que Amado alcunhou de “perspectiva realista afetiva”, a qual representa os eventos históricos com apelo aos sentimentos e à identificação afetiva do espectador.⁹¹ Essa perspectiva era pressionada pelo contexto de grande comoção coletiva que cobriu o final do regime militar e os primeiros anos da democracia. No entanto, a narrativa leva o espectador a estabelecer empatia com o personagem Alice – na medida em que acompanha o seu drama pessoal –, e relega a uma importância secundária o drama da *abuela* e a violência sofrida pela menina Gaby.

A violência aí referida é a mesma a que foram submetidas todas as crianças arrebatadas de suas famílias, expostas a situações traumáticas e desaparecidas mediante ocultação de suas verdadeiras origem e identidade:

Sofreram o falseamento de seus nomes, de seus pais e às vezes de sua idade. Também foi falseado o lugar em que nasceram e as testemunhas de seu nascimento. Foram privadas do lugar que ocupam no desejo e no afeto dos seus e dos valores familiares. Estiveram impossibilitados de desenvolver seus vínculos identitários

⁹⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

⁹¹ Cf. AMADO, Ana. **La imagen justa**: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

originais (...). Foram tratados como objetos, como parte do saque e despojo de suas casas.⁹²

Segundo Teubal, as crianças que foram sequestradas/apropriadas do colo de suas mães em flagelo “mantêm psicologicamente vigente a experiência do horror sofrido”, o qual, violentamente reprimido, permanece ativo e provocando, ocultamente, sofrimento psíquico. Sob o cuidado dos apropriadores, ainda que bem tratados, sua existência é dramática, uma vez que, para sobreviver psicologicamente, “foram obrigadas a interpretar como verdadeira uma realidade falsa e investir como parentes a figuras fraudulentas”.⁹³ Essas crianças ainda são, mesmo tendo se passado mais de trinta anos, objeto da busca empreendida por avós que se organizaram sob a pessoa jurídica *Abuelas de la Plaza de Mayo*. Tais apropriações, segundo as *Abuelas* teriam sido fruto de um plano sistemático dos militares, o qual contava com uma infraestrutura para legalizar as adoções, da qual faziam parte hospitais, sacerdotes, médicos, cartórios, entre outros.⁹⁴

Não obstante a presença desse tema em *La Historia Oficial*, a investigação pela verdadeira identidade da Gaby termina por descrever menos o drama da avó (e de Gaby) que o da mãe adotiva (Alicia).⁹⁵ A trama (situação) que provoca sua decisão por investigar (ação) e a descrição do seu despertar para as ocorrências parecem servir para ratificar a sua inocência e isenção. Aceitamos a tese de que esse filme e o seu contemporâneo *La Noche de los Lápicos* apelavam para a identificação afetiva do espectador; no entanto, em *La Historia Oficial*, é com o

⁹² TEUBAL, Ruth. La restitución de niños desaparecidos-apropiados por la dictadura militar argentina. Análise de alguns aspectos psicológicos. **Proyecto UBACYT**, p. 4. Disponível em http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5637/1/ALT_11_13.pdf

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ PADROS, Enrique Serra. “Botim de Guerra”: desaparecimento e apropriação de crianças durante os regimes civil-militares platinos. **Métis: história & cultura**, Vol. 6, Nº 11, 2007.

⁹⁵ Voltaremos ao assunto da apropriação indébita de crianças no capítulo DA CÓLERA (cap. 4).

tormento da senhora de classe média – vitimizada na trama – que esse espectador deveria se identificar.

2.3 Elipse necessária (?)

Para além das interpretações acima descritas, há uma persistente recorrência nos filmes que se ocupam da memória da repressão, que, por ser índice de estratégias que se consolidam adiante, é necessário apontá-la. Na década de 80, os movimentos de direitos humanos pareciam ter claro que o terror operado pela ditadura não era uma novidade dos golpistas de 1976, e que os atos extremos do regime estariam visceralmente contidos na cultura política argentina, cujas práticas deveriam ser evitadas no futuro. Talvez por isso, nessa década, ainda era comum ouvir as *madres* apontarem ao fato de que boa parte dos políticos radicais do governo democrático havia trabalhado para o regime ditatorial que agora julgavam.

Também nesse momento, afirmavam que, pelos decretos de extermínio assinados durante o governo de Isabel Perón, os peronistas eram também culpados pelos desaparecimentos forçados de pessoas. Referimo-nos à publicação do Decreto 2772/75, conhecido como “decreto do aniquilamento”, o qual dava aos militares poderes para executar “las operaciones militares y de seguridad que sean necesarias a efectos de aniquilar el accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país”. Anteriormente, o poder executivo havia assinado o Decreto 261/75, que dava poderes aos militares para combaterem a guerrilha em Tucumán. Essas medidas, instituídas no governo constitucional peronista – com o verbo aniquilar sendo tomado em sua acepção mais estrita, segundo afirmações do próprio general Videla⁹⁶ –, representou, segundo as reiteradas alegações dos

⁹⁶ Vide REATO, Ceferino. **Disposición final**: la confesión de Videla sobre los desaparecidos...

militares, a oficialização do extermínio de pessoas, à qual a ditadura militar instaurada em 1976 deu continuidade e intensificou, e que teve um caráter de absoluta exceção.

Nos anos que se seguiram à abertura democrática parecia vigorar o pressuposto de que, para estancar o retorno do mesmo (da repetição do terror), fazia-se imprescindível lutar contra o esquecimento tanto da ditadura e seus horrores quanto das ocorrências que os tornaram possível. É o que se evidencia na conferência proferido por Hebe Bonafini, em 1988, sobre a história das mães da Praça de Maio:

No nos tenemos que olvidar de que los peronistas también tuvieron su parte porque Luder, con ese decreto de exterminio, también tenía su culpa. Y por eso es que ellos no nos querían apoyar, que no les importaba heredar los desaparecidos porque era también parte de su propio trabajo anterior.⁹⁷

No entanto, observamos que essas acusações ao último peronismo – que com o tempo se esmaeceram até o apagamento completo nos dias atuais – parecem não ter sido absorvidas pelo cinema político acerca dos desaparecidos.⁹⁸ Na medida em que o desaparecimento de pessoas foi se tornando o principal tema no imaginário político e cultural argentino, observa-se que essa porção do passado – que cobre o declínio e o retorno de Perón, bem como a debilidade e as ações anti-subversivas do governo de sua viúva – também desaparece dos discursos que se

⁹⁷ Conferencia pronunciada em 6 de julho de 1988 por Hebe de Bonafini. Extraída de www.comisionporlamemoria.org.

⁹⁸ Paralelamente, outra cinematografia se ocupa da reiteração do peronismo no imaginário popular em um tom nostálgico, a partir da abertura democrática até os anos recentes, como é o caso dos filmes *Evita, quien quiere oír que oiga* (1984), de Eduardo Mignogna; *El Exilio de Gardel* (1986), de Fenando Solanas; *El rigor del destino* (1985), de Gerardo Vallejo; *Ay, Juancito* (2004), de Héctor Olivera; e *La vida por Perón* (2004), de Sergio Bellotti, entre outros.

fizeram hegemônicos e que se desdobram nas diversas películas do cinema político argentino aqui estudadas.

Admitir, no contexto da retomada democrática, que boa parte dos desaparecidos era composta por guerrilheiros que somavam as tropas montoneras, ERP e outras traria à discussão a responsabilidade de Perón e do último governo democrático peronista nas ocorrências que levaram ao golpe militar. Acreditamos ter sido de conhecimento geral que as ações extremas do grupo Montoneros, sem negar os diversos outros fatores, foram cruciais aos desdobramentos que levaram ao golpe de 1976, que instaura a ditadura talvez mais sangrenta da história argentina. O ataque desse grupo a um regimento do Exército em outubro de 1975, na chamada Operação Primicia, foi o estopim que tornou irrevogável a decisão das forças armadas pela intervenção militar que instituiu a última ditadura.⁹⁹ Muito embora essa operação da guerrilha tenha inaugurado o enfrentamento de forma direta com as forças armadas, as ações violentas eram sentidas com intensidade desde a década anterior, atingindo seu clímax nos meses que antecederam ao golpe.¹⁰⁰

Creemos que a presença dominante da teoria da inocência das vítimas em boa parte desses filmes, ao mesmo tempo em que cumpriu um importante papel no contexto da abertura democrática, bloqueou a abordagem da conjuntura anterior ao

⁹⁹ Cf. REATO, Ceferino. **Operación Primicia**: el ataque de montoneros que provocó el golpe de 1976. Buenos Aires: Sudamérica, 2011.

¹⁰⁰ É o que nos leva a crer um artigo do jornal *La Opinión*, que, referindo-se à intensidade da violência política praticada tanto por grupos de direita quanto de esquerda, informa: De jueves a jueves – entre el 11 y el 18 de marzo [de 76] – treinta y ocho personas fueron asesinadas en todo el territorio del país, sin que se produjera ninguna detención ni se diese cuenta de ninguna pista. En el mismo periodo, cincuenta y una bombas estallaron en diferentes sitios. El balance no puede ser más espantoso: cada cinco horas un asesinato; cada 3 horas, una bomba detona en algún lugar de la República (*La Opinión*, 19/03/1976, extraído de BLAUSTEIN, Eduardo & ZUBIETA, Martín. **Que decíamos ayer**: la prensa argentina bajo el proceso. Buenos Aires: Colihue, 1998). Acrescenta-se a informação de que nos dois meses anteriores, registraram-se 194 mortes. No primeiro semestre de 1975, segundo dados estatísticos extraídos do *Buenos Aires Herald*, havia o registro de 245 mortes em decorrência da violência política: 143 militantes da esquerda, mortos em tiroteios; 26 militantes da direita; 44 policiais; 9 combatentes do exército; 7 empresários e 16 outras pessoas.

golpe, cuja revisitação teria provocado, como consequência, o embargo à ressurreição futura do peronismo, e também, como já dito, tornado ainda mais complexa a retomada das raízes democráticas. Por mais problemático que pareça ser o discurso de inocência das vítimas, ele exerceu um papel preponderante na articulação que, no contexto de produção daqueles dois primeiros filmes, tornava imperativo lembrar a repressão militar a partir de 1976 e esquecer os grupos guerrilheiros contra os quais essa repressão se excedeu. Por isso, desde *La Historia Oficial*, o silêncio – na memória da repressão – a respeito do fenômeno peronismo (que talvez represente a gênese de tudo que veio depois) e da ação dos grupos guerrilheiros, no que diz respeito à sua parcela de responsabilidade na catástrofe que significou os anos de ditadura, tem sido uma das mais insistentes recorrências desse cinema.¹⁰¹

Se colocarmos essa recorrência em relação com a opinião que predominava no contexto da abertura democrática, devemos lembrar que, quando das eleições de 1983, o discurso do candidato vencedor Alfonsín estava afinado com a opinião pública elaborada sob a perspectiva da violação dos direitos humanos. Esse discurso dicotomizava violadores dos direitos humanos *versus* vítimas, e deixava fora do foco os embates políticos e, especialmente, as práticas de violência empreendidas por grupos de esquerda antes do golpe.

Essa matriz de percepção tornou-se tão dominante que, no julgamento aos ex-comandantes das Juntas Militares, em 1985, a vítima da repressão era o elemento central, e não havia necessidade de fazer referência à sua ideologia ou militância. Ela (a vítima) é reconhecida como quem sofreu um dano produzido pela ação deliberada de um terceiro, mas, nas palavras de Bietti, “abre mão do seu lugar de agente no processo de confrontação e transformação social”.¹⁰² Uma articulação

¹⁰¹ No filme *Garage Olimpo* (1999), apesar de haver encenada a ação terrorista de uma jovem militante contra um oficial do exército, as informações dadas ao espectador sobre a natureza desse engajamento são muito precárias. Por outro lado, ao mesclar aquela ação com as cenas de tortura a uma vítima, a narrativa tende a fechar-se numa compreensão maniqueísta que justifica a guerrilha.

¹⁰² BIETTI, Lucas Manuel. *Memoria, violencia y causalidad en la Teoría de los Dois Demonios...* p. 7.

semelhante é observada no filme *La Noche de los Lápices*, conforme apontado anteriormente: a descrição da inocência dos estudantes e do seu distanciamento dos diversos grupos militantes é bastante coerente com o discurso que predomina quando da produção do filme; somente *a posteriori*, a militância política dos estudantes seria exaltada. No contexto do julgamento às Juntas Militares, segundo defende aquele autor, “a imagem da vítima é que permitiu estabelecer, sem justificações nem atenuantes, a culpabilidade dos violadores”.¹⁰³

Para além disso, a ausência da abordagem do fenômeno peronismo e do contexto violento prévio à ditadura, imobilizada na filmografia que compõe o *corpus* documental desta pesquisa, pode ainda ser lida como um recalque inerente talvez a toda memória, mas, por outro lado, pode também significar uma estratégia de retomada de um projeto de nação abortado pelos conflitos que desembocaram no golpe militar. Dentro dessa possibilidade de interpretação, faz-se necessário lembrar que o recuo popular, que na abertura democrática inaugurou a derrota peronista em eleições abertas, talvez tenha sido consequência da pressão exercida pela memória que relaciona o peronismo às ocorrências violentas e aos tropeços dos anos anteriores ao golpe militar de 1976. Daí, a obliteração dessa memória, seu esquecimento, talvez possa ter sido uma espécie de condição para que o justicialismo reencontrasse sua aceitação popular.

Nesse sentido, a fomentação de uma cinematografia temática, a insistente abertura do passado que comportou os anos de ditadura e o infundável culto às vítimas talvez signifiquem uma eficiente estratégia para os grupos políticos da situação, dado ao fato de que os desaparecidos tornaram-se, no imaginário argentino, um elemento tão significativo e mobilizador de paixões e ressentimentos quanto foi, e ainda continua sendo, o signo Perón. O silêncio aí apontado, articulado com a representação cinematográfica do drama dos desaparecidos, não obstante a importância desta última para as demandas legítimas por justiça, coloca em discussão o uso político da memória e do esquecimento.

¹⁰³ BIETTI, Lucas Manuel. *Memoria, violencia y causalidad en la Teoría de los Dois Demonios...* p. 7.

Isso pode ser compreendido a partir das reflexões de Todorov, em trabalho que investiga a relação entre a memória e suas apropriações.¹⁰⁴ Esse autor desconstrói as noções recorrentes que opõem de forma absoluta a memória e o esquecimento, e assevera que a memória não é outra coisa senão a interação do conservar e do apagar, o que significa dizer que todo ato de lembrar promove em seu fluxo a produção de esquecimento. Isso se dá porque, em face da impossibilidade de restabelecimento integral do passado, a memória, como tal, é uma seleção:

Como a memória é uma seleção será preciso escolher entre todas as informações recebidas, em nome de certos critérios; e esses critérios, sendo ou não conscientes, servirão também, com toda probabilidade, para orientar a utilização que faremos do passado.¹⁰⁵

Se assim for, para compreender os critérios que orientam o procedimento do cinema talvez seja importante pensar na distinção que Todorov faz entre a memória e suas utilizações. Se tomarmos como exemplo a atual relação entre o Estado e os trabalhos de memória social em vigor na sociedade argentina – que mantêm insistentemente aberto o passado –, concordaremos com aquele autor que a exigência de recuperar o passado não revela *a priori* que uso se fará dele. Não estamos com isso negando que o cinema argentino aqui objetivado exerceu, de certo modo, a tarefa de trabalhar a memória daqueles que foram aniquilados após tortura desumanizadora, com vistas a devolver-lhes a dignidade humana, uma vez que, quando os acontecimentos vividos são trágicos, a recuperação da memória se converte mesmo em dever.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cf. TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria...**

¹⁰⁵ *Idem...* p. 16. [tradução livre]

¹⁰⁶ Importante lembrar que essa orientação se torna problemática quando a lembrança é feita por um viés ressentido, posto que o ressentimento embarga as possibilidades de resolução e de redenção, porque o passado aí se aprisiona na rua sem saída que abriga a “má consciência”.

Não obstante, observamos que, ao tempo em que, no cinema, cartografava-se a memória das ocorrências trágicas para oferecer ao público argentino uma interpretação do passado recente, a construção dessas memórias se colocava também a serviço do novo sistema de autoridade, em suas demandas por legitimidade, no contexto de reorganização do corpo social e político, quando da abertura democrática. Isso posto, a noção de memória instrumentalizada, desdobrada por Ricoeur, apresenta-se-nos como algo aqui pertinente (bem como as assertivas de Todorov sobre o mesmo tema) porque traz à análise a noção de *abuso*, que o autor define como o resultado da articulação programada tanto da memória quanto do esquecimento, pelo poder estabelecido.

Abusos de memória, conforme compreendemos aqui, são também abusos de esquecimento. As manipulações da memória, segundo Ricoeur, devem-se ao fenômeno da ideologia, “que se intercala entre a reivindicação de identidade (*ou justiça*) e as expressões públicas da memória”.¹⁰⁷ Sobre os mecanismos desse fenômeno, o autor discorre:

O processo ideológico (...) diferentemente da utopia, é inconfessável; mascara-se ao se transformar em denúncia contra os adversários no campo da competição entre ideologias. (...) De fato, o que a ideologia busca legitimar é a autoridade da ordem ou do poder – ordem, no sentido da relação orgânica entre todo e parte, poder, no sentido da relação hierárquica entre governantes e governados.¹⁰⁸

Tal definição identifica a ideologia como o elemento que trabalha a sutura da exigência de legitimidade de um governo com a crença da sociedade civil, fosso cujo preenchimento a Argentina recém-redemocratizada reclamava, em função do

¹⁰⁷ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Unicamp, 2007, p. 95. [grifo meu]

¹⁰⁸ *Idem.*

grau de fragmentação em que a sociedade se encontrava, bem como das lembranças que evidenciavam para os contemporâneos a seguinte constatação: se o regime ditatorial foi um tentame calamitoso, a experiência democrática anterior também fora. Assim, erguia-se, a nosso ver, como problema a seguinte questão: como restaurar a crença nas instituições, fundamental à ideia de nação? Como restabelecer as raízes democráticas e a confiança na autoridade?

Nessa direção, a função da ideologia seria promover a crença que atenderia às demandas da autoridade. E o discurso que vai justificar o governo democrático radical será aquele que encontra morada na reivindicação de justiça por parte da sociedade civil argentina, sobretudo os familiares das vítimas e a população que se identificava emotivamente com as narrativas do suplício sofrido pelos desaparecidos. Ao mesmo tempo em que o clamor por justiça e o julgamento às Juntas davam chances de as novas autoridades se legitimarem, fazia-se necessário, para a retomada da normalidade democrática, obliterar a “inconveniente” memória da experiência do último governo democrático - o peronismo em decomposição.

A ideologização da memória da repressão, viabilizada sobretudo pela narrativa cinematográfica – entre outras linguagens –, servia, se vista por essa ótica, à demanda de legitimidade da autoridade democrática, na medida em que coletivizava a comoção e o estatuto da vítima. Basta lembrarmos que a carga dramática dos primeiros filmes (*La Noche de los Lápicos* e *La Historia Oficial*) posicionava-se no campo de embate montado quando da queda do regime militar, para interpelar o espectador mediante uma identificação afetiva com a narrativa que se pretendia realista. Como índice do que se tornaria predominante nas décadas seguintes, tal narrativa forjava/reivindicava uma identidade a partir do clamor coletivo por justiça, mobilizando a memória dos eventos numa direção que não deixava de atender aos interesses dos poderes recém-empossados.¹⁰⁹

¹⁰⁹ O próprio peronismo só volta a consolidar sua legitimidade quando, com os Kirchner, se especializa em acolher as narrativas que manipulam memória e esquecimento dentro de uma retórica de justiça.

Tais observações, no entanto, não negam a importância da representação cinematográfica na edificação de uma memória combatente. Ademais, cremos que a combinação de memória e esquecimento fez com que a categoria *desaparecidos* ocupasse no “espírito argentino” uma porção comparável talvez àquela outrora ocupada por Perón. Nesse sentido, o cinema argentino exerceu – e ainda exerce – um papel preponderante entre os elementos do dispositivo da memória coletiva que fez dos vitimados /desaparecidos/ a mais forte presença e um dos mais importantes signos do imaginário coletivo, construindo as visibilidades que o compõem e operando sua circulação.

Neste capítulo, buscamos trazer à evidência algumas possibilidades de sentido relacionadas ao agenciamento operado pelo cinema argentino, quando da abertura democrática, ao condensar em sua narrativa distintas leituras do passado recente. Delineamos alguns pontos de contato em que os filmes divergem na afinidade com as interpretações oficiais dos eventos, muito embora, conforme abordado, ambas as películas funcionassem como instrumento em meio às urgências que desafiavam a retomada da democracia.

Esses filmes debruçavam-se sobre os sentimentos suscitados pela revelação do horror praticado pelo regime que caía, fornecendo ao espectador matrizes de compreensão do passado recente, no sentido de conjurar as marcas legadas pelo regime militar. Para prosseguirmos, esboçamos a seguinte questão: o *ressentimento* seria uma provável reação (coletiva ou não), como resultado da *vida nua* produzida pelo regime de exceção que desnuda de garantias prévias as vidas humanas e paralisa as consciências mediante o terror?¹¹⁰ Construimos tal questão para nos referirmos à leitura recorrente que identifica como *ressentimento* os atos de memória na Argentina que, ainda nos dias de hoje, mantêm o passado recente

¹¹⁰ *Vida nua* é a qualificação que recebe a vida humana quando não está protegida por direitos e garantias. Cf. AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer**...

em revisão e sob avaliação crítica.¹¹¹ A despeito de tais leituras, pensamos que, mesmo nos casos de violência praticada por regimes extremos, o ressentimento só ocorre quando a posição de vítima é subjetivada, o que significa dizer que a ditadura militar e /o silêncio /a violência/ que ela promove não condicionam, necessariamente, a produção de ressentimentos.¹¹² No caso argentino, a análise de alguns filmes sugere que o objeto da subjetivação está muito mais próximo de um sentimento de culpa, de impotência e luto mal resolvido, do que da condição de vítima. Tal constatação traz para o centro da discussão a noção de *melancolia*, conforme discutiremos no capítulo seguinte.

¹¹¹ Vide, por exemplo, LEIS, Héctor Ricardo. Sobre o ressentimento dos argentinos. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**, n. 30, Nov. 2002.

¹¹² Vide KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

CAPÍTULO 3 – DA MELANCOLIA

3.1 Frustrações e desvios

“Coração americano
Acordei de um sonho estranho
Um gosto de vidro e corte
E um sabor de chocolate
No corpo e na cidade
Um sabor de vida e morte...”

(*San Vicente*, Milton
Nascimento)

Dissemos, no capítulo anterior, que a carga dramática dos primeiros filmes posicionava-os no campo de embate montado quando da abertura democrática, e buscava capturar o espectador mediante uma identificação afetiva com as representações que se pretendiam realistas. No entanto, esse modo de abordagem foi abandonado, quando as demandas por justiça se viram frustradas pela articulação de um esquecimento inadequado às expectativas dos movimentos de direitos humanos. Nesse momento, acompanha-se a emergência, no cinema, de outras formas narrativas, como reformulação de estratégias.

Estão compreendidas aí as produções que, segundo Amado – em seu interessante estudo sobre o cinema político argentino –, narram os acontecimentos

traumáticos a partir de uma perspectiva oposta à daquelas películas que inauguram essa cinematografia. Ao mais significativo modo de operação que o cinema adota nesse momento, a autora alcunha de “tendência reflexiva”, e explica o duplo sentido que define esse termo, da seguinte maneira:

Reflexiva pela tendência a incorporar elementos da linguagem fílmica (narradores, roteiristas, equipe técnica) à representação, e também pela apelação ao juízo crítico do espectador, menos condicionado pela mera identificação sentimental ou emotiva com os acontecimentos narrados.¹¹³

A tônica da comoção e identificação, como efeitos pretensos dos primeiros filmes, é substituída por um discurso que tenta abordar o trauma como legado intergiversável, ao tempo em que convoca o espectador a refletir sobre a necessidade do estabelecimento de um compromisso solidário com os que desapareceram. Entre os filmes que se enquadram nessa tendência, abordaremos *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría, e *Un muro de silencio* (1992), de Lita Stantic. Ambos são bastante sintomáticos quanto à mudança de atitude do cinema em face de novas articulações políticas que, naquele momento, desfavoreciam as demandas dos grupos de direitos humanos em sua busca por justiça e punição aos autores de crimes praticados durante a última ditadura. Tais articulações tentavam impor o esquecimento como condição para a normalidade das instituições democráticas.

Referimo-nos à promulgação, entre final de 1986 e meado de 1987, pelo presidente Alfonsín, das leis que freavam os julgamentos dos acusados pelos crimes de direitos humanos praticados durante a ditadura militar: *Ley de Punto Final* (23.492/86) e *Ley de Obediencia Debida* (23.521/87). A primeira estabelecia um limite às investigações e julgamentos e, a última, prescrevia que somente os

¹¹³ AMADO, Ana. **La imagen justa...** p. 23. [tradução livre]

comandantes seriam responsabilizados pelos crimes, em vista do pressuposto de que os militares de escalões inferiores agiam em obediência às ordens recebidas por aqueles. A *Ley de Obediencia Debida* pareceu resultar da rebelião de militares que se fizeram conhecer como *carapintadas*, cuja circunstância tornava evidente para o governo radical que o “fantasma do golpismo” era uma das forças com a qual a democracia precisava se relacionar. Tanto é que, não obstante a promulgação dessas leis, outra rebelião de militares ocorreu em 1988, agora em Corrientes, o que deixou a nação em estado de tensão e suspense.¹¹⁴

Se pensarmos que a principal tarefa das democracias é administrar ressentimentos,¹¹⁵ devemos admitir que essa missão não era de fácil cumprimento na Argentina, uma vez que o ressentimento parece ter sido o motor das discontinuidades de sua política, pelo menos desde o primeiro peronismo. Na execução conflituosa daquela tarefa, o governo Alfonsín frustrou as esperanças dos grupos de direitos humanos, ao estancar o fluxo da busca por justiça, e essa frustração encontrou seu paroxismo no governo seguinte – do peronista Carlos Menem. Em outubro de 1989, esse presidente assina o decreto 1.002/89, que indulta os chefes militares que não haviam sido beneficiados pelas leis promulgadas no governo anterior. A esse decreto seguirão outros, inclusive o que liberta o ex-ditador Jorge Videla (decreto 2741/90) juntamente com os demais membros da Junta Militar, que haviam sido condenados em 1985.¹¹⁶

¹¹⁴ Cf. TELLA, Torcuato S. di. **História social da Argentina contemporânea**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

¹¹⁵ Cf. ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004.

¹¹⁶ Em 1989, o peronista Carlos Menem ganhou as eleições para presidente, com um discurso nacionalista. No poder, assumiu uma postura neoliberal, e promoveu a mais radical política de privatização de empresas públicas. Em pouco tempo, havia privatizado as empresas de serviço público, a petroleira estatal e as empresas de fabricações militares. Na política externa, assumiu radical alinhamento com os EUA, de forma que levou o país a participar da guerra do Golfo. Como se temia, Menem estabeleceu uma aliança com os *carapintadas* e, a exemplo das leis do esquecimento promulgadas por Alfonsín, decretou os indultos que colocou em liberdade os militares condenados.

Sob a pressão dessa nova conjuntura, o foco narrativo do cinema que se ocupa da memória das vítimas é desviado da descrição do suplício sofrido pelos desaparecidos para um modo de representação que mira agora o juízo crítico do espectador. Nessa direção, algumas produções assumem um tom investigativo e outras se esforçam em captar /abordar/ as sequelas abertas na geração que sobreviveu, talvez como forma de evidenciar que o esquecimento oficial não apaga o incontornável trauma impresso na sociedade. Tais assertivas estão inscritas no corpo de filmes como *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*,¹¹⁷ de Carlos Echeverría, *Un Muro de Silêncio*, *El Amor es una Mujer Gorda* (1988),¹¹⁸ de Alejandro Agresti, *El ausente* (1989),¹¹⁹ de Rafael Fillipeli, entre outros, muito embora somente aqueles dois primeiros componham nosso *corpus* documental.

3.2 Melancolia e reflexão em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*

Juan Como se Nada Hubiera Sucedido foi produzido no contexto em que as esperanças depositadas na democracia foram solapadas pelas leis promulgadas pelo presidente Alfonsín, as quais ficaram conhecidas, no jargão popular, como “leis do esquecimento”.¹²⁰ Produzido num formato que mescla documentário e ficção, esse filme é uma das primeiras produções cinematográficas que abordam aquelas articulações políticas do governo radical, e, por ser um emblemático produto de sua época, permite conhecer o clima no qual a nação recém-democratizada estava

¹¹⁷ **Juan como si nada hubiera sucedido.** Direção: Carlos Echeverría. Preto e branco. 160 minutos. Argentina. 1987.

¹¹⁸ **El amor es una mujer gorda.** Direção: Alejandro Agresti. Preto e branco. 82 minutos. Argentina. 1988.

¹¹⁹ **El ausente.** Direção: Rafael Filipelli. 85 minutos. Argentina. 1989.

¹²⁰ Faz-se referência aí às leis da Obediência Devida e do Ponto Final.

imerso. Em muitos aspectos, o filme se distancia tanto das películas que lhe são predecessoras quanto de boa parte dos filmes que o sucedem, seja do ponto de vista da abordagem temática ou da linguagem fílmica (estética), muito embora tenha servido de inspiração ao cinema documental investigativo que aflora na década seguinte.¹²¹ Por exemplo, por se tratar da investigação de um caso pontual, o filme de Echeverría se afasta das representações recorrentes que uniformizam as vítimas no interior da categoria *desaparecidos*, tomada como um fenômeno geral, bem como dos discursos que as despolitizam.

O filme nos faz acompanhar o trabalho de um jornalista que investiga o caso real de desaparecimento do estudante de Direito Juan Marcos Herman, ocorrido no ano 1977 em Bariloche (único caso registrado na localidade). O estudante, de 22 anos, havia viajado de Buenos Aires à sua cidade natal (Bariloche) em meados daquele ano para passar as férias de inverno com seus pais. No dia 17 de julho, foi sequestrado por um comando que invadiu a casa da família numa operação: depois disso, ninguém nunca mais voltou a ver Juan, e seu desaparecimento não chegou sequer a ser investigado. O pai do cineasta era conhecido do pai de Juan, ambos eram médicos que atendiam na cidade, e essa proximidade fez com que Echeverría se inteirasse mais do caso na ocasião em que estudava cinema na Alemanha.¹²²

A investigação é desenvolvida no filme mediante entrevista aos indivíduos diretamente implicados no caso, civis e militares. No entanto, o cineasta não aparece – representa-o o jovem jornalista Esteban Buch, que age como um investigador articulado, cuja movimentação expõe a impunidade que ainda vigorava como uma sombra densa do regime militar. O jornalista-investigador segue as pistas fornecidas pelos depoimentos de testemunhas e supostos envolvidos na ocorrência, e o faz mostrando ao espectador os dispositivos cinematográficos que tradicionalmente são relegados ao extracampo – câmeras, microfones, preparação

¹²¹ Este filme de Carlos Echeverría é considerado, nas palavras de Gustavo Nielsen, “la madre de todas las películas sobre desaparecidos que vinieron después, incluyendo Los rubios”. (Página 12, de 27 de Setembro de 2009, extraído de www.pagina12.com.ar)

¹²² Cf. entrevista concedida a Oscar Ranzani. In: <http://www.pagina12.com.ar>

de entrevistas. Tal artifício é crucial à persecução dos objetivos do cineasta, como também o é à análise aqui empreendida:



Como nos quadros acima, o filme expõe os elementos da produção do documentário, e o faz como forma de evidenciar para o público os passos da investigação: em todas as entrevistas, uma câmera de vídeo é mostrada com o personagem que entrevista os atores reais (militares, empresários, testemunhas e familiares). No entanto, as contradições, revelações e lapsos dos entrevistados, quando pensam não estarem sendo gravados, são captados diretamente por outra câmera (16 mm), que filma sem que saibam.¹²³ Com esse artifício, o cineasta pensa poder romper a barreira do negacionismo e do silêncio dos militares quanto ao destino de Juan.

A presença de uma câmera que filma sem autorização do entrevistado, além de significar uma postura não apenas estética, mas fundamentalmente política, fornece indícios de perceber que o poder dos militares ainda era bastante

¹²³ Sobre o procedimento estético aí utilizado, vide o interessante artigo de MARGULIS, Paola. El camino hacia la profesionalización. Acessado em 27/06/2013, disponibilizado no site: http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/Eje%20cuatro.htm.

presente no imaginário daqueles primeiros anos pós-ditadura, contexto da filmagem. O autoritarismo, o cinismo e a arrogância de alguns militares entrevistados demonstram a virtualidade do seu poder, a despeito da volta da democracia.

Apesar do insucesso da investigação, no seu suposto intento de desvendar o desaparecimento de Juan e denunciar os envolvidos, o filme parece cumprir a função de interpelar a sociedade que, tal e qual nos anos de repressão, permanece calada ante a sombra do mesmo, vivendo uma democracia impotente. O próprio Echeverría conta que, quando da promulgação da *Ley del Punto Final*, contemporânea da produção do filme, o clima era de medo:

Yo no sé si había una democracia, pero había mucho miedo y se notaba mucho miedo, también en la dirigencia política. En ese sentido, la búsqueda era de una verdadera democracia. Yo noté que la película se valoró bastante por el hecho de enfrentar el propio miedo que también teníamos. Para superar ese miedo me construí una especie de Estado abstracto de garantía constitucional que por el miedo que después me transmitía la gente desde las salas como espectadores me daba cuenta de que no existía.¹²⁴

Esse clima de instabilidade e insegurança nos dá uma noção do horizonte de possibilidades sob o qual se encontravam a promulgação daquela lei e o filme que Echeverría gravava.¹²⁵ Por isso, no documentário, o cineasta faz coincidir o pronunciamento do presidente Alfonsín com a interrupção da investigação sobre Juan Marcos Herman, o que provoca o mergulho do investigador numa reflexão notadamente melancólica, conforme abordaremos mais adiante. No contexto da

¹²⁴ Entrevista concedida a Oscar Ranzani...

¹²⁵ *Juan Como si Nunca Hubiera Sucedido* não teve circulação comercial na época de sua produção, em função do contexto de insegurança e instabilidade política. Sua circulação ficou restrita a festivais e salas de exibição alternativas. Não obstante, teve sua difusão *a posteriori*. Em decorrência disso, não nos foi possível rastrear a quantidade de espectadores que visionaram o filme. Esses números não constam no banco de dados do INCAA.

produção de *Juan*, o fantasma do golpismo era uma das forças contra as quais a democracia lutava. Em função disso, os investimentos do governo Alfonsín, que num primeiro momento alimentou a crença de que os atos de justiça alcançariam todos os culpados, encontraram seu limite na pressão de militares que, mediante ameaça de novos levantes, conseguiram que o governo sancionasse, em dezembro de 1986, a *Ley del punto final* (23.492/86) que colocava um fim aos processos judiciais contra os militares acusados.¹²⁶ No ano seguinte, a assinatura da *Ley de la obediencia debida*, que imunizava os militares de escalões inferiores, suscitaria ainda mais o sentimento de impotência e a descrença na democracia, ao mesmo tempo em que aniquilava as esperanças depositadas no governo democrático, de que se operaria justiça aos desaparecidos.¹²⁷

Permite-nos aproximar desse sentimento a sequência em que, na iminência da assinatura da primeira daquelas leis (a do Ponto Final), acompanhamos a andança de Esteban no interior de um plano que apequena sua imagem, na medida em que descreve seu desconsolo e torna audível, em voz *over*, as reflexões por ele tecidas:

¹²⁶ Lei da obediência devida, 23.521/87, de 4 de Junho de 1987.

¹²⁷ Essas medidas, que visavam estancar as demandas do passado mediante um esquecimento imposto por lei, foram acompanhadas, a partir da segunda metade da década de noventa, pela pressão de forças alternativas. Referimo-nos aí às mobilizações dos organismos de direitos humanos e associações de familiares – *Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo, H.I.J.O.S*, entre outros –, cujas vozes pressionaram o Estado em direção à revogação dessas leis e retomada dos julgamentos aos culpados, conforme abordaremos em capítulo específico.



ESTEBAN (voz over)

Todos sabem. Houve sequestro, tortura, assassinato. As vítimas foram lançadas ao mar; empilhadas e dinamitadas; enterradas em fossa comum. Todos estamos contra a violência, mas não reagimos contra a violência de cima.

A expressão “violência de cima” parece ser um modo de denominar tanto a impunidade que as leis promulgadas por Alfonsín oficializavam, quanto a manutenção, em seus postos, dos militares envolvidos com o terror dos anos de repressão. Esteban cessa sua andança às margens de um rio, quando a câmera o enquadra no interior de um plano geral, frente para um horizonte coberto por montanhas, compondo uma imagem que parece alegorizar a solidão daqueles que, a exemplo do jornalista-investigador, se solidarizavam com as vítimas da repressão:



ESTEBAN (voz over)

Seguimos utilizando a linguagem da ditadura. Falamos de excesso; os diários escrevem sobre as escolas da repressão; a palavra desaparecido incomoda – foi apagada do dicionário. Quantas pessoas têm que morrer para que se fale de crime, de genocídio?¹²⁸

Esses enunciados nos fazem supor que o uso difundido e naturalizado – pelas organizações de direitos humanos e, de modo geral, pela população – do vocabulário que nos dias atuais nomeia os que mataram e classifica seus métodos talvez estivesse ausente à época da produção do filme. O clamor por justiça e pelo não esquecimento que convulsiona a sociedade (e imprime nela uma marca) ainda estava por vir. A acusação e o apelo lançados por Echeverría à população diziam respeito à postura adotada naquele momento pelas pessoas – a letargia e o abandono aos desaparecidos –, no contexto em que as chamadas leis do esquecimento cobriam a Argentina com a sombra do mesmo. *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* interpela essa sociedade na direção de um despertar necessário e urgente.

¹²⁸ **Juan como si nada hubiera sucedido...** [Tradução livre]

Do ponto de vista da linguagem fílmica, sua capacidade de interpelação guarda relação com a escolha do cineasta de tornar visíveis o extracampo, os bastidores da filmagem, os recursos da gravação e os percalços da tarefa, entre outros, como é comum nos documentários reflexivos. Isso faz com que o espectador acompanhe o presente de uma investigação sobre o passado, cujo procedimento, além de colocá-lo (ao espectador) numa perspectiva crítica com relação ao objeto da investigação (o desaparecido, a repressão militar, o silêncio dos envolvidos e a impunidade decorrente), faz com que ele se comprometa na investigação que se desenrola gradativamente.

O recurso estético aí adotado é o que possibilita esse modo de interpelar o outro. É uma característica comum aos documentários politicamente reflexivos provocar o envolvimento do espectador. Eles (os documentários reflexivos), segundo Nichols, “apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe”.¹²⁹ Esse autor, versando sobre a fórmula reflexiva, acrescenta:

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. (...) O documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa (...) e provoca nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam. Portanto, tendem a induzir a um efeito (...) em que compreendemos o funcionamento de um princípio ou estrutura.¹³⁰

¹²⁹ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campina: Papyrus, 2005, p.169.

¹³⁰ *Idem, ibidem*, pp. 166-168.

O efeito produzido em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* permite ao público, na medida em que acompanha a trajetória do jornalista-investigador, compreender que identificar os culpados pelos crimes praticados durante a ditadura não era uma tarefa tão complicada como as autoridades faziam parecer. Esse mesmo público – que presencia no filme o cinismo dos supostos assassinos de Juan Herman e o modo como articulam uma espécie de mecanismo conspiratório de silêncio e esquecimento – é levado a dividir com o jovem jornalista do filme o sentimento que decorre do embargo às possibilidades de justiça. Esse sentimento deixa-se apreender na medida em que a narrativa evidencia que a promulgação das leis de esquecimento dá ainda mais força ao silêncio que os assassinos de Juan utilizam como linguagem. O discurso fílmico, nessa direção, oferece a esse espectador argentino, do contexto da produção, condições de concluir que fazer uso dessa mesma linguagem (do silêncio) significaria assumir a condição de cúmplice dos carrascos e legitimar sua impunidade.

Para compreendermos o sentido da estratégia aí adotada, é necessário perceber que, enquanto o filme *La Noche de los Lápices*, com a finalidade de comover, colocava o espectador no interior da sessão de tortura,¹³¹ em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* esse espectador é posto no interior da investigação, agora com a intenção de comprometê-lo. Daí, partindo dessa possibilidade de sentido, cremos que, quando o cineasta torna evidentes os dispositivos da construção da narrativa e os passos da investigação, ele o faz como um artifício de transformar o espectador em testemunha.

A força do apelo enunciado em *Juan* ganha contornos ainda mais intensos quando, após a cena do pronunciamento do presidente Alfonsín (acerca da *Lei do Ponto Final*), a investigação empreendida pelo personagem Esteban é abortada. A partir daí, acompanhamos na tela a descrição de sua melancolia, a qual é reiterada por suas reflexões em voz over.

¹³¹ Vide o capítulo anterior.



ESTEBAN – *Over*

A justiça não alcançou nenhum oficial que atuava em minha cidade em 1977. (...) O que me resta dizer? Sentir raiva da impotência? Não crer mais na justiça? Penso. Não é tudo isso um mau presságio de mais violência? Minha cidade (...) abandonou à sua história o desaparecido. Não importa se lhe fizeram justiça. Não importa se os assassinos de Juan convivem conosco.¹³²

Nesta cena, a câmera que antes acompanhava o personagem, e se fazia ver pelo espectador, retira-se em definitivo porque a investigação cessou. À solidão do desaparecido se agrega agora a solidão de quem pretendia lhe fazer justiça. Continuamos a acompanhar, com essas “imagens-melancolia”, a descrição da desolação de Esteban:

¹³² **Juan como si nada hubiera sucedido...** [tradução livre]



ESTEBAN – Over

Não temem que a seus próximos filhos ocorram o mesmo? Por que fazer? Por medo? Por superficialidade? Por indiferença? Que pensarão as novas gerações quando tomarem consciência? Não há como esconder deles todos esses crimes.¹³³

A descrição que acompanhamos nessa cena evidencia possibilidades de significações que pensamos ser cruciais para especularmos sobre o estado de espírito suscitado no contexto de produção do filme, e faz da noção de *melancolia* uma categoria central para nos aproximarmos do tipo de agenciamento que o cinema aí operava. Para tanto, é imprescindível abarcar, às reflexões aqui tecidas, fragmentos da filosofia de Benjamin e relacioná-las aos possíveis sentidos que depreendem do filme, conforme propomos a seguir.

De maneira geral, parece haver prescrita em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* a necessidade de que a geração sobrevivente estabeleça um compromisso solidário com os desaparecidos. Essa tarefa significa a assunção de uma postura política e ética com relação às vítimas da repressão, no sentido de não deixar que a experiência desses sujeitos seja obliterada, e, também, de impedir que

¹³³ **Juan como si nada hubiera sucedido...** [tradução livre]

as atrocidades ocorridas no passado se repitam no futuro. Nessa direção, o trabalho da memória se revestiria de uma função redentora. Isso guarda relação com a orientação benjaminiana, de uma história que tenda a salvar o passado de sua reificação, “redimindo-o num ato presente de memória, no impulso messiânico pelo qual o presente se responsabilizaria por uma dívida de sofrimento com o passado”.¹³⁴

Em Benjamin, essa orientação pode ser percebida, sobretudo, no seu *Sobre o conceito de história*, na tese em que alegoriza a aquarela *Angelus Novus* de Paul Klee, a partir da qual o filósofo imagina um anjo cujos olhos estão voltados para o passado:

(...) O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruínas sobre ruínas e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro...¹³⁵

Conforme é comum se apreender daí, “o anjo da história benjaminiano anseia por salvar os passados cativos, mas, para tanto, ele deve abraçar *Mnemosine* e com ela afirmar tal possibilidade.”¹³⁶ Isso compreende aceitar que “a urgência de redenção do passado na história compete ao trabalho da memória”.¹³⁷ Benjamin preconiza o resgate, no presente, dos indivíduos arruinados pelo *continuum* da dominação. E esse compromisso, que a geração presente deve assumir, passa pela tarefa de inserir nas expectativas do presente as demandas

¹³⁴ SARLO, Beatriz. **Tempo passado...** p. 57-58.

¹³⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história...* p. 226.

¹³⁶ GOMES, Salatiel R. **História e cinema...** p. 64.

¹³⁷ *Idem.*

das gerações que tiveram suas expectativas frustradas no passado. Consiste na tarefa de manter aberta a fresta que pode fazer dos anseios não realizados no passado um vir-a-ser realizável pelo trabalho da memória. Haveria então, pelo trabalho da memória, “uma recuperação solidária do sentido de perda vivido pelas gerações-testemunho e realizada pelas gerações-do-presente”.¹³⁸

No entanto, importa-nos salientar o caráter melancólico inscrito na alegoria do *Angelus Novus*, porque esse anjo benjaminiano tem o olhar fixamente preso ao passado, não como fonte de lembranças positivamente atualizáveis, “mas o passado como tempo esvaziado pela experiência da morte, como cristalização de múltiplas ausências”.¹³⁹ De forma semelhante, a cena que descreve a melancolia do jornalista-investigador (Esteban) em *Juan*, ao mesmo tempo em que ratifica sua solidariedade com o /fidelidade ao/ abandonado – algo que, segundo Matos, é o sentido profundo da melancolia¹⁴⁰ –, expõe o desvelar da ilusão (da crença na justiça, na política, na democracia, na história) como resultado da intensa imersão empreendida na investigação que se acompanha no filme.

Segundo Kehl, “a palavra melancolia, no Ocidente, designa uma estrutura de sensibilidade que caracteriza o sujeito que se vê em posição excêntrica frente à norma de sua época”.¹⁴¹ O desalento e a apatia do melancólico estariam aí relacionados a uma recusa das /a um desajuste quanto às/ condições sociais vigentes. Para Freud, a melancolia diz respeito a um quadro patológico, cujos traços distintivos são, entre outros, o desânimo, o desinteresse pelo mundo externo e, por

¹³⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória sertão**: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão. São Paulo: Cone Sul/UNIUBE, 1998, p. 33-34.

¹³⁹ LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: USP, 2007, p. 150-151.

¹⁴⁰ MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro**: A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁴¹ KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e Freud. Extraído de <http://www.derhuman.jus.gov.ar/>.

motivos morais, a insatisfação com o ego.¹⁴² Segundo ele, a melancolia se assemelha em muitos aspectos ao processo normal do luto, uma vez que ambos correspondem a um processo por intermédio do qual o indivíduo reage à perda de um ente querido ou de uma abstração posta em seu lugar (um ideal, a pátria, a liberdade...). Enquanto que no luto o sujeito supera a perda pelo desinvestimento gradual do objeto, na melancolia isso não ocorre: o conflito é solucionado por uma fusão psíquica – pela identificação, o objeto perdido incorpora-se ao ego.

Em Benjamin, o objeto perdido, motor da melancolia, seriam os passados cativos, as gerações derrotadas nas lutas que precederam à geração do presente. Por isso Rouanet equipara o melancólico ao anjo da história benjaminiano:

O *Angelus Novus* é da mesma estirpe que o melancólico. Mergulha tão fundo na substância da história que percebe sua natureza de ruína: sob o olhar alegórico, as fachadas desabam, o *Schoene Schein* da história linear revela sua natureza ilusória, a beleza se evapora, e a morte, finalmente, desvendada como a verdade da vida, retribui o olhar que lhe dirigem os vivos...¹⁴³

Com isso, realça-se uma curiosa semelhança entre a postura acima descrita e a imersão que acompanhamos em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*. A investigação que envolve o desaparecido, seja na busca pelos culpados ou pela construção da sua memória, subordina-se a um impulso que é fundamentalmente melancólico, na medida em que ratifica a facticidade de ser o desaparecido uma ausência, alguém que perdeu sua existência, que está morto, inalcançável, e se agudiza quando as possibilidades de redimi-lo se complexificam e se embargam. É assim que, em *Juan...*, a narrativa, ao mesmo tempo em que demonstra ser possível identificar os culpados, descreve no final uma impossibilidade, um fracasso. E aí, a melancolia de Esteban se assemelha à do anjo benjaminiano que é

¹⁴² FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 32, mar/mai, 1992.

¹⁴³ ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo...**

impedido de salvar das ruínas os mortos porque uma tempestade o impede. Se em Benjamin, essa tempestade diz respeito à noção de progresso, em *Juan* ela talvez corresponda ao esquecimento oficializado no governo Alfonsín, bem como ao silêncio dos supostos assassinos de Juan Marcos e à indiferença da população.

Ainda, talvez seja falso supor que, ao assumir a tarefa de investigar, Echeverría esperava obter êxito, provocar a punição dos culpados e fazer justiça a Juan, mesmo diante de condições desfavoráveis. Não acreditamos nisso. O melancólico, quando mergulha /e se perde/ no objeto, “é para compreendê-lo, e através dele compreender o mundo. Rumina sobre a morte, para entender a essência da vida; aninha-se nas ruínas, para perceber a natureza do mundo como ruínas.”¹⁴⁴ O impulso melancólico parece estar na base da escolha do cineasta por embrenhar-se no trabalho investigativo, como também estará em boa parte do cinema de investigação e de memória da repressão que precede esse filme.

As reflexões tecidas em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* são direcionadas contra o esquecimento da justiça devida ao desaparecido, e prenuncia a corrida pela memória – que se torna predominante adiante, como forma de se opor a esse esquecimento. Isso, no entanto, não nos faz ignorar que não há memória sem esquecimento, como defende Todorov, e que o esquecer é um dispositivo de vital importância para o indivíduo /para a nação/, como quer Nietzsche.¹⁴⁵ Mas, quando o personagem (Esteban) se indaga sobre o temor de que no futuro ocorra com os demais filhos da cidade (Bariloche) o mesmo que ocorreu a Juan, parece estar apontada aí uma curiosa relação entre o esquecimento problemático – que seria um recalque – e a possibilidade de retorno do recalcado, porque o recalque permite que o objeto do esquecimento continue a existir, a arregimentar forças e relações no “extracampo” (no inconsciente). Por isso, para Matos, “a recordação é a única maneira de barrar a repetição do Mesmo: para

¹⁴⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 42.

¹⁴⁵ Cf. NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva...*

esquecer (redimindo) é preciso lembrar”.¹⁴⁶ Aí, lembrar é um mecanismo imprescindível ao esquecimento sem recalque.

O desencanto melancólico de Esteban resulta, pois, da impossibilidade de denunciar e punir os culpados pelo desaparecimento de Juan Marcos, os quais se encontravam favorecidos pela mesma configuração política (democracia) depositária da esperança de que se operaria justiça. Acreditamos que, de modo geral, o filme se comporta como alegoria da sombra melancólica que, no contexto de sua produção, envolvia os que se solidarizavam com os desaparecidos. Por outro lado, apontava ser essa melancolia o preço da letargia (ou a própria letargia) na qual a sociedade se via lançada, no contexto das novas brutalidades – que significavam, para parte da população, as leis do *Punto Final* e da *Obediencia Debida* –, as quais pareciam, aos olhos de alguns daqueles que lhes eram contemporâneos, não anunciar para o futuro nenhuma superação.

Após *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*, a corrida pela memória contra o esquecimento ganha grande impulso, sobretudo nos filmes documentais que são produzidos a partir da década de noventa. Muitos encontram nele uma espécie de matriz, como é exemplo do filme *Los Rubios*, de Albertina Carri, no qual vemos “mimetizados” alguns dos seus procedimentos, tanto do ponto de vista da linguagem quanto da abordagem do tema. Mesmo o filme de Lita Stantic – *Un Muro de Silencio* –, produzido e estreado no início da década de 90, adota a postura reflexiva e melancólica utilizada por Echeverría. Na medida em que *Juan...* permite captar as sensibilidades suscitadas pelas virtualidades que tornavam complexos os primeiros anos democráticos (e embargavam as possibilidades de justiça), o filme de Stantic remete-nos ao contexto em que tais articulações se agudizam, e nele vemos elaborada a relação entre aquela referida postura melancolia e o sentimento de culpa.

¹⁴⁶ MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro...** p. 59.

3.3 Culpa e melancolia em *Un Muro de Silencio*

3.3.1 “los que no sabían sospechaban”

Em *Un Muro de Silencio* é possível observar, talvez com mais presença do que em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*, o substrato melancólico que acreditamos caracterizar esse cinema. Produzido em 1992 e estreado no ano seguinte, visionado por mais de 100 mil espectadores,¹⁴⁷ o filme de Stantic vai também significar uma reação aos atos presidenciais que desfavoreciam as demandas dos grupos de direitos humanos e, nesse sentido, parece assumir a tarefa de representar as feridas abertas no corpo social, de abordar o trauma que atravessava o imaginário coletivo. Para tanto, a exemplo de Echeverría, Stantic ignora a fórmula dos primeiros filmes, bem como o discurso de comoção, para assumir aquela referida postura reflexiva e melancólica.

Quando *Un Muro de Silencio* foi produzido, o presidente Menem já havia assinado os decretos que indultavam os militares, livrando da prisão os que haviam sido julgados e que cumpriam a sentença. No primeiro ano do governo Menem, segundo Canelo, quase quinhentos membros das Forças Armadas estavam respondendo a processos judiciais e/ou sanções disciplinares por crimes relacionados à repressão, à guerra das Malvinas e aos levantes denominados “carapintadas”.¹⁴⁸ Nos dois primeiros anos do governo, “recorrendo à mesma

¹⁴⁷ Conforme dados fornecidos pelo Departamento de Estadística, Publicaciones y Control de Datos do INCAA, em 21/11/2013.

¹⁴⁸ Cf. CANELO, Paula. Consideraciones sobre la subordinación de las Fuerzas Armadas argentinas durante los años noventa. In: PUCCIARELLI, Alfredo. **Los años de Menem**. La construcción del orden neoliberal. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

atuação que empregou em outros setores, Menem optou por neutralizar de uma só vez as tensões que atravessavam as Forças Armadas, concedendo-lhes o principal objetivo perseguido pelo conjunto da instituição militar: os indultos.”¹⁴⁹ São eles: Decreto 1002/89, que indulta os chefes militares não beneficiados pelas leis de Ponto Final e Obediência Devida; Decreto 1003/89, indulta os guerrilheiros, a maioria deles mortos e desaparecidos; Decreto 1004/89, indulta os militares “carapintadas”, que se sublevaram no governo anterior; Decreto 1005/89, indulta os comandantes militares condenados por delitos cometidos na condução da guerra das Malvinas; Decreto 2741/90, indulta comandantes das juntas militares, que haviam sido condenados em 1985; Decreto 2745/90, indulta Alfredo Martínez de Hoz, condenado por participação em crime de lesa humanidade; e, entre outros, Decreto 2746/90, que indulta o militar Guillermo Suárez Mason, também condenado por crime de lesa humanidade.

O enredo do filme desenrola-se em 1990, e narra a história da personagem Silvia, mulher de um desaparecido, a qual toma conhecimento de que uma equipe inglesa está em Buenos Aires produzindo um filme sobre seu passado. Como num jogo de duplicação, as gravações desse referido filme fazem parte da *diégese* e, com isso, o espectador assiste a duas histórias que se desenrolam simultaneamente: a de Silvia, no presente, tentando superar o trauma deixado pela repressão e seguir adiante com sua vida reconstruída; a de Ana, personagem que, no filme dentro do filme, encarna o passado de Silvia quando do sequestro e desaparecimento do seu marido. Este, o desaparecido, é também representado por um ator, cuja encenação não é escondida do espectador. As traumáticas lembranças do passado aniquilam a aparente tranquilidade de Silvia quando toma conhecimento de que o filme que a equipe inglesa grava em Buenos Aires é baseado nas confidências que ela fez a um amigo. Aqui, como também em *Juan* e em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas* (o qual abordaremos no capítulo seguinte) é o cinema o veículo responsável por recolocar no presente o desaparecido, o morto, o passado.

¹⁴⁹ Cf. CANELO, Paula. Consideraciones sobre la subordinación... p. 147. [Tradução Livre]

Com relação à linguagem de *Un Muro de Silencio*, é importante pontuar que, com o recurso que adota – um ator encenando um ator que representa um desaparecido –, Stantic, embora pareça afastar-se do efeito de realidade que caracteriza o cinema, deixa que se apreenda, como efeito mais categórico, a tentativa de inscrição /representação/ cinematográfica de uma ausência. Resulta disso um complexo melancólico talvez mais evidente e profundo que o apontado em *Juan*, conforme desdobraremos adiante.¹⁵⁰ Muito embora seja produzido na forma de uma narrativa ficcional, há no filme de Stantic uma operação análoga aos documentários reflexivos, quando encena a produção e filmagem do *filme diegético*,¹⁵¹ que conta a história de Ana (Silvia no passado).¹⁵²

Contrariamente às formulações que abrandam ou isentam de responsabilidade boa parte da classe média, em *Un Muro de Silencio* a sociedade é instada a assumir o que lhe cabe de culpa, talvez por seu “silêncio cúmplice” durante a ditadura, e o faz com o intento de que sua postura (passiva) seja abandonada naquele momento em que a justiça é burlada. A culpa lançada à sociedade se apresenta já no diálogo da primeira cena do filme. Nela, dois personagens (Kate e Bruno) passeiam nas ruínas de um centro de detenção clandestino, e ouvimos suas falas:

¹⁵⁰ Segundo a leitura de Paula Rodriguez Marino, *Un Muro de Silencio* consiste numa tentativa de imobilizar os aspectos traumáticos das consequências da repressão sobre a geração sobrevivente, e diz a dificuldade de inscrever o trauma na ordem do simbólico. O recurso reflexivo aí adotado evidenciaria essa dificuldade de transpor, para a narrativa, elementos do imaginário, como o trauma, o ódio, a dor e a decepção que marcam os que sobreviveram à repressão. Cf. MARINO, Paula Rodriguez. Estrategias de lo traumático y la ‘memoria airada’ en Un muro de silencio. **Signo y Pensamiento**. Bogotá. 2006, n.48, p. 171-183.

¹⁵¹ Chamamos de “filme diegético”, o filme do qual, no interior de *Un Muro de Silencio*, acompanhamos a filmagem – o filme dentro do filme.

¹⁵² A própria autora teve seu marido Pablo Szir sequestrado e desaparecido, tal e qual a personagem do filme, o que concede um tom autobiográfico a *Un Muro de Silencio*. Cf. www.litastantic.com.ar.



KATE

As pessoas sabiam o que estava se passando aqui.

BRUNO

E os que não sabiam suspeitavam.¹⁵³

Aí, diferentemente de *Juan* – que condena a postura das pessoas ante a impunidade oficializada após a abertura democrática –, as acusações são direcionadas ao silêncio da sociedade civil durante os anos de repressão. Esses enunciados, que são reiterado ao longo e no final do filme, parecem invalidar o álibi que havia sido fornecido à população por *La História Oficial*.

Para especular o impacto dessas acusações, é preciso lembrar que, anos antes, a mesma sociedade a quem esses enunciados são dirigidos se viu confrontada com a revelação fatídica do horror praticado durante o Processo, quando se fez pública a existência de grandes fossas coletivas e os métodos praticados nos centros de detenção clandestinos. A dificuldade de a população ajustar o conhecimento desses eventos a esquemas prévios de interpretação talvez

¹⁵³ **Un muro de silencio...** [Tradução livre]

tenha feito do sentimento de culpa uma forma fácil de apreendê-lo, muito embora a condenação moral da repressão, conforme se dá a seguir, projete totalmente no regime militar a culpa. A subjetivação da culpa e a sua projeção no outro são, no entanto, as duas faces de um mesmo mecanismo, o que significa dizer que a condenação moral do regime não apaga, necessariamente, o sentimento que as pessoas pudessem ter em função do seu silêncio e da sua crença nas promessas do “Processo”.¹⁵⁴

Com isso, compreendemos que, na medida em que os dois primeiros filmes agenciavam o expurgo da culpa (*La Historia Oficial*) e as condições de fazê-lo (*La Noche de los Lápicos*), *Un Muro de Silencio* lança essa culpa de volta para a sociedade. Isso talvez funcionasse como uma forma de evidenciar a semelhança entre a postura letárgica adotada pelas pessoas no passado – quando viam, impotentes, pela fresta da janela, os militares sequestrarem o vizinho –, e a adoção dessa mesma postura no presente – quando assistiam, em silêncio, aos dois primeiros presidentes democráticos absolverem os torturadores.¹⁵⁵

Percebemos que a descrição do sentimento de culpa – ou a culpa como questão – é uma insistente recorrência em *Un Muro de Silencio*, o que guarda valiosas possibilidades de sentidos. Mesmo no *filme diegético*, vemo-la presente na cena em que a atriz indaga a diretora Kate sobre esse sentimento em Ana, mulher do desaparecido, com a intenção de aprimorar a construção de sua personagem:

¹⁵⁴ Cf. PALERMO, Marcos; NOVARO, Vicente. **A ditadura militar argentina...**

¹⁵⁵ Ainda, é importante lembrar que, anos antes, o filme *Los Enemigos* (1983), de Eduardo Calcagno, trouxe no bojo do seu drama um curioso sintoma. Uma cena sugere ter sido algo comum, durante os anos de repressão, as denúncias irresponsáveis feitas por vizinhos em decorrência de intrigas cotidianas, o que provocava o aprisionamento de pessoas inocentes. Essa película, se lermos como representação de práticas, coloca em discussão a idéia de isenção da sociedade civil presente /sustentada/ em *La Historia Oficial*.



ATRIZ (Ana)

Ana se sente culpada?

KATE

Por que?

ATRIZ (Ana)

Por não haver acompanhado o Julio na luta?¹⁵⁶

Surpreendida pela questão, a diretora se volta para Bruno, como que buscando nele uma resposta, e em seguida minimiza a importância do elemento “culpa” para a composição da personagem. Mais adiante, essa questão retorna num diálogo bastante significativo entre os personagens Kate (a diretora) e Bruno, que nessa altura descobrimos ter sido amigo da verdadeira Ana (Silvia) e do seu marido. Nesse diálogo, aquele personagem diz não compreender a obsessão pela culpa, e se justifica lembrando a Kate que, em 1976, a juventude tinha consciência que a

¹⁵⁶ **Un muro de silencio...** [Tradução livre]

luta armada era uma escolha suicida. Mesmo assim, segundo a fala do personagem, esses jovens deram as costas aos conselhos. Na cena, não obstante, fica evidente a melancolia e o sentimento de culpa no próprio Bruno.

Essa combinação (culpa e melancolia) compõe, sobretudo, a composição da personagem Silvia, cujas aparições demonstram que, mesmo tendo seguido adiante após a desaparecimento do marido, o passado permanece sendo a causa de seu desajuste e de sua tristeza. Isso ocorre porque o melancólico, ao invés de desinvestir o objeto (o morto), desinveste o mundo exterior e passa a ser pura subjetividade. Presa a essa condição, Silvia pensa ter visto na rua seu ex-marido que havia desaparecido, e esse trecho do filme permite que alcemos à percepção de que o luto por um desaparecido é um processo problemático, e que se desvia por vezes ao caminho enviesado da melancolia, estado no qual o objeto morto continua vivendo sua existência de forma subterrânea.

Tanto em Benjamin quanto em Freud, há uma relação entre a melancolia e a culpa. Para o primeiro, é em função da culpa que a significação alegórica não encontra em si mesma sua realização. “O objeto perdido, objeto da alegoria e amado pelo melancólico, é a própria evidência da queda e configura-se como uma constante recordação da culpa”.¹⁵⁷ Também para Freud, segundo a leitura de Rouanet, o desajuste do melancólico consiste no fato de ele se sentir culpado: “o melancólico se sente culpado por ter odiado o objeto morto, essa culpa se reforça com todo o peso das acusações dirigidas contra o objeto.”¹⁵⁸ Uma vez que essas acusações presumem a culpa do objeto, o sujeito da melancolia introjeta um objeto culpado. A culpa do melancólico é potencializada, porque “inclui sua própria culpa, e a culpa do objeto.”

Kracauer, em seu estudo sobre a relação entre o cinema alemão pré-Hitler e o fenômeno nazista, defende a noção de que os filmes proporcionam a chave para

¹⁵⁷ BRANCO, Felipe Castelo. Sobre a melancolia e o barroco em Walter Benjamin: investigações freudianas. **Psicanálise e barroco em revista**. v. 9, n. 1, julho 2011. p. 49-50.

¹⁵⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo...**

compreender “dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva”, e que as representações fílmicas das dinâmicas histórico-sociais “são mais ou menos características da vida interior da nação da qual os filmes emergem.”¹⁵⁹ O cinema argentino de memória da ditadura ratifica a validade dessa noção, e é com base nela que olhamos para as descrições construídas em *Un Muro de Silencio*, sobretudo as que tangem à relação entre culpa e melancolia, como alegoria da sociedade argentina da época.

Para tornarmos ainda mais compreensível essa possibilidade de sentido, de que o par culpa/melancolia que imobilizamos do filme traduz uma espécie de sentimento coletivo, a reflexão exige que nos redirecionemos ao contexto do golpe militar de 1976, a partir de estudiosos e jornais da época, para estabelecer uma aproximação do modo como reagiu a opinião pública. Segundo Romero, o contexto de crises econômica e de autoridade do governo de Isabel Perón, somado à ação dos guerrilheiros e do terror espalhado pela *Triplo A* e outros grupos, tornou aceitável a deflagração do golpe militar que se consumou em 24 de março de 1976, prometendo estabelecer a ordem e devolver a violência ao monopólio do Estado.¹⁶⁰ Essa referida aceitação é facilmente rastreada nos jornais da época, tal e qual observamos no *Clarín*, que, no dia seguinte ao golpe, publicou um editorial de apoio aos militares, cujo enunciado de abertura sentenciava: “Se abre ahora una nueva etapa con renacidas esperanzas.”¹⁶¹ Da mesma forma, o jornal *La Opinión* professava sua fé na intervenção golpista e apreço às novas autoridades governantes:

Si los argentinos, como se advierte en todos los sectores – aun del ex oficialismo –, agradecen al Gobierno Militar el haber puesto fin a un vasto caos que anunciaba la disolución del país, no menos cierto es que también agradecen la sobriedad con que actúan. De una

¹⁵⁹ KRACAUER, Sigfried. **De Caligari a Hitler**: Uma história psicológica do cinema alemão...

¹⁶⁰ Cf. ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**....

¹⁶¹ **Clarín**, 25/03/1976, do editorial intitulado “Un final inevitable”.

etapa de delírios, donde torpes y vanas figuras gritaban sus amenazas a voz en cuellos, vivían en el desplante y la impunidad o daban lecciones de moralidad exhibiendo sus encendedores o sus corbatas, la Argentina se abrió en pocos minutos a una etapa de serenidad de la cosa pública. Porque las nuevas autoridades demuestran un pudor, un recato tan beneficioso para ellos como para su relación con los gobernados.¹⁶²

Para Novaro e Palermo, o consenso que se observa na imprensa e em diversos outros setores responde à imagem “prudente e plácida” – e ao mesmo tempo categórica – que, num primeiro momento, os militares conseguiram fazer imprimir.¹⁶³ A atmosfera que buscavam construir está documentada também na nota abaixo, que aqueles autores extraíram do jornal *Buenos Aires Herald*:

Toda a nação respondeu com alívio quando percebeu que mãos firmes haviam tomado o controle do governo (...). É impossível não festejar o estilo destes relutantes revolucionários (...). Este não foi mais um golpe, mas tão somente uma operação de resgate. Estes não são homens ávidos por poder, mas homens conscientes de seu dever, que assumem com seriedade. Desde seus primeiros atos, os líderes do novo governo ganharam a confiança do povo.¹⁶⁴

Isso refletia talvez a crença de que, diante das condições agudizadas no último governo peronista, não havia alternativas para impedir o colapso das instituições nacionais ameaçadas, senão a intervenção militar. Esse suposto consenso deve também ser compreendido à luz da percepção de que, na Argentina, os golpes militares eram mais familiares que os governos democráticos, de forma

¹⁶² **La Opinión**, de 27/03/1976.

¹⁶³ Cf. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe à restauração democrática**. São Paulo: EDUSP, 2007.

¹⁶⁴ **Buenos Aires Herald**, 25/03/1976, *apud Ibidem*.

que, aos olhos dos contemporâneos, não era tão absurda a aclamação dos golpistas pela Igreja, pelo empresariado e por boa parte da população.¹⁶⁵

A aceitação inicial do regime militar, por parte da maioria da sociedade, e sua identificação com o “Processo” nos permite supor a intensidade das acusações e do ódio que essa sociedade lançava aos subversivos/grupos guerrilheiros, no contexto anterior ao golpe. E se o fazia, era talvez por entender que seriam eles os responsáveis pela violência que transformou as ruas do país num campo minado. Ou ainda, teriam sido eles os elementos que complexificaram /ou impossibilitaram/ o ajuste do Perón retornado do exílio à imagem do líder idealizado do primeiro peronismo. Adiante, com a abertura democrática e a exposição do horror – o extermínio de milhares de subversivos/guerrilheiros e não-guerrilheiros – praticado pelo mesmo regime aclamado quando do golpe, a culpa outrora imputada ao subversivo multiplica o peso da culpa sentida por essa sociedade, que agora lhe é solidária.

Um sintoma dessa conjugação – acusação e culpa – pode ser observado na postura do escritor Jorge Luis Borges, antiperonista radical, quando em 1985 acompanha o testemunho de um ex-detido da ESMA. Após ouvir desse a descrição da barbárie sofrida continuamente num centro de detenção clandestino, o escritor, perplexo com a ocorrência de inconcebível horror submetido a outro humano, escreve a crônica *La Rutina del Infierno*, na qual expressa sua repulsa ao terror desumano praticado durante o governo militar:

Participei pela primeira e última vez de um julgamento. Um julgamento sobre um homem que tinha sido, durante quatro anos de prisão, açoitado, humilhado e torturado todos os dias. Eu esperava ouvir reclamações, insultos e indignação da carne humana que fora interminavelmente submetida a esse milagre que é a dor física

¹⁶⁵ No século XX, ocorreram na Argentina seis golpes militares, em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976.

insuportável. Aconteceu o contrário. Pior aconteceu. O réprobo tinha entrado inteiramente na rotina de seu inferno. Ele falou com simplicidade, quase casualmente, do bastão elétrico, da repressão, da logística, dos turnos, da masmorra, das algemas e grilhões. Além disso, o capuz. Não havia ódio em sua voz. Sob tortura, ele traiu seus companheiros, que depois o acompanharam e lhe diriam (...) que depois de algumas "sessões" qualquer homem declara qualquer coisa. Diante de nós e do juiz, enumerava com valentia e precisão os castigos corporais que foram o seu pão nosso de cada dia. Duzentas pessoas ouvíamos, mas eu senti que eu estava preso. (...) Porém, não julgar e não condenar o crime seria estimular a impunidade e converter-se, de algum modo, em seu cúmplice.¹⁶⁶

Não obstante essa solidariedade com o sobrevivente e a reprovação da desumanização operada pela ditadura militar, o mesmo Borges havia elogiado o general Videla pelo ato heróico que salvou a Argentina da mácula peronista, e, na ocasião do golpe de 1976, qualificou a Junta Militar golpista como “um governo de cavalheiros”.¹⁶⁷ Essa postura do escritor guarda coerência com o fato de ele ter sido, segundo afirma seu biógrafo Horacio Salas, um feroz “gorila” (nome dado aos que reprovavam de forma radical o peronismo): “Não digo antiperonista, ele [Borges] era gorila. Nada do peronismo lhe podia parecer bem. Tampouco do comunismo, depois da aparição de Fidel Castro.”¹⁶⁸ Ficou bastante conhecida a frase em que o escritor dizia que “os peronistas não são bons nem maus, são incorrigíveis”.¹⁶⁹ O próprio Videla conta que, em um almoço oferecido pelos militares, o escritor o teria saudado com a seguinte expressão: “Ave, Cesar, vencedor de los peronistas!”¹⁷⁰ Sobre esse evento, em que estiveram presentes

¹⁶⁶ Vide BORGES, Jorge Luis. La rutina del inferno... [tradução livre]

¹⁶⁷ Cf. TATIAN, Diego. **Borges y la política**. In: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/tatian.pdf>.

¹⁶⁸ SALAS, Horacio. **Borges era un gorila feroz**. Entrevista concedida a Martin Arcuri para o 26noticias, disponível em <http://www.26noticias.com.ar/borges-era-un-gorila-feroz-133898.html>.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ Cf. VIDELA *apud* REATO, Ceferino. **Disposición final**....

também os escritores Ernesto Sábato, Horacio Ratti e Leonardo Castellani, Borges teria agradecido pessoalmente pela intervenção “que salvó al país de la ignominia”.¹⁷¹

Cerca de dez anos depois, no contexto dos julgamentos de 1985, o escritor se defronta com a descrição do terror promovido por esse mesmo “Cesar” contra aqueles a quem reprovava. Isso nos leva a supor o sentimento de culpa como um viés que possivelmente atravessa a perplexidade do escritor, e como um índice do acometimento a que estava submetida boa parte dos argentinos.¹⁷² Então, quando Borges defende a execução do julgamento e da punição aos criminosos, sob pena de “converter-se, de algum modo, em seu cúmplice”, pensamos evidenciar-se aí o sentido de que o julgamento é também uma forma de expurgar a sensação e o sentimento de culpa – uma expiação.

Numa entrevista concedida em 2006 a Moira Soto, Stantic tece observações bastante valiosas acerca da produção cinematográfica ficcional sobre os desaparecidos, e que corroboram com as interpretações aqui propostas:

Fundamentalmente, no se ha hablado de la complicidad de los civiles. Se han hecho muchas películas donde el mal está depositado, concentrado en los militares, y no se ha tocado en la ficción a los capitanes de la industria que apoyaron, fueron colaboracionistas... Hay un documental, Sol de noche, sobre el terrible episodio del Ingenio Ledesma. Pero que yo recuerde, en ninguna de las producciones de ficción se muestra a la gente que respaldó, que aplaudió la llegada de los militares. Es cierto que veníamos de dos años terribles, con la Triple A, con la presidenta

¹⁷¹ Em defesa do escritor, Horacio Salas alega que esse encontro ocorreu cerca de um mês e meio antes do golpe, e que nem Borges nem os demais literatos presentes eram bem informados de política, de forma que não imaginavam o que estava por vir. Cf. SALAS, Horácio. **Borges era un gorila feroz...**

¹⁷² É justo lembrar que, muito antes dos julgamentos, Borges já havia se tornado um crítico do regime militar e, em 1980, assinou um manifesto pelos desaparecidos, ao lado de Ernesto Sábato e outros. Cf. *Idem*.

que ya sabemos, con López Rega... Pero la versión que quedó instalada es que los militares de pronto se volvieron locos y tomaron el poder. (...) A mí me parece que este país no puede crecer negando esa connivencia. En este momento, sin duda, queda mal decir que uno estuvo del otro lado, del de los militares, pero hubo mucha gente de ese lado durante el Proceso.¹⁷³

Tanto a abordagem da conjuntura anterior ao golpe, quanto à aceitação e conivência da sociedade com os militares golpistas estão ausentes na filmografia sobre o tema. Igualmente, é evitado nos filmes relacionar a figura de Juan Domingo Perón com a ação guerrilheira e, conseqüentemente, com a violência que levou ao golpe militar de 1976.¹⁷⁴ Para dimensionarmos essa ausência nos filmes, é necessário lembrar que Perón foi quem primeiro convocou e articulou a reação armada para a retomada do poder, depois do golpe de Estado (em 1955) que o destituiu do governo e abortou seu projeto nacionalista. Na decorrência desse golpe militar, seu Movimento foi lançado à ilegalidade, seus partidários foram presos e alguns fuzilados, e, para conjurar os poderes do maior símbolo do peronismo, sequestraram e desapareceram com o corpo mumificado de Eva Perón, que havia morrido dois anos antes.

A convocação à reação popular armada e sua articulação foram conduzidas por Perón do exílio na Espanha, mediante correspondências enviadas a representantes do Movimento Peronista, nas quais ele afiançava sua crença na debilidade do regime que o destituiu. Para tanto, segundo o líder, fazia-se imprescindível, em sua leitura, uma guerra de guerrilha que difundisse hostilidades de difícil repressão, conforme expressa em carta a Hipólito Paz: “(...) esta clase de lucha tiene la ventaja que no necesita la preparación ni organización, sino una gran

¹⁷³ STANTIC, Lita. La caída del muro. **Página/12**. 24 de março de 2006. Acessado em 26/01/2014. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2572-2006-03-25.html>

¹⁷⁴ Vide, no Capítulo anterior, o tópico “Elipse necessária (?)”

dirección y los medios para hacer llegar las directivas correspondientes”.¹⁷⁵ Ainda na condução da resistência popular armada, dirige carta ao Comando Tático Peronista:

El objetivo supremo del Movimiento Peronista es el cumplimiento de su programa nacional-liberador, para lo cual necesita conquistar el poder. Impedidos de actuar en la legalidad, perseguidos implacablemente, oprimidos por la más tremenda coalición de intereses antinacionales y antipopulares que conozca la historia argentina, no tenemos otra vía que la violencia: a esa realidad dolorosa responde toda nuestra estrategia, basada en la resistencia civil y la intransigencia. La actitud frente al acto electoral es una simple maniobra táctica, dentro de esa estrategia encaminada a la insurrección popular.¹⁷⁶

Perón parece ter sido um dos primeiros a admitir o golpismo como a peculiaridade da vida política argentina que deveria ser estancada. No lugar dessas intervenções arbitrárias das forças armadas, que resvalavam sempre em ditaduras ou pseudodemocracias comumente chamadas de “revoluções militares”, o ex-presidente prescrevia uma guerra de guerrilha declarada pelo povo que ele pretensamente representava.

Para justificar a escolha da violência, dizia estar convencido de que o seu grande erro foi ter pretendido operar uma revolução social sem uso de métodos sangrentos, e que passava a compreender que “las revoluciones sociales son cruentas y de exterminio”.¹⁷⁷ Na ação guerrilheira dos grupos peronistas, a arma por excelência era a bomba, e não se buscava enfrentamento direto com as forças armadas, característica que demonstrava um fiel cumprimento às instruções do

¹⁷⁵ PERÓN, Juan Domingues. Carta a Hipólito Paz, em 13/02/1956. In: RATLIFF, William (org.) **Cartas del exilio**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1991.

¹⁷⁶ *Idem.* **Mensaje al Comando Tático Peronista**, em 03/02/1958. In: <http://www.peronvencealtiempo.com.ar/peron/cartas-de-juan-peron>

¹⁷⁷ *Idem.* Carta a Maria de la Cruz, 16/02/1957. In: RATLIFF, William (org.) **Cartas del exilio...**

presidente deposto, o qual instruía que, diante da impossibilidade de enfrentar um inimigo mais forte numa batalha, a luta deveria ser diluída em milhares de pequenos combates.¹⁷⁸

A mais famosa das organizações guerrilheiras, o grupo Montoneros, nasceu no contexto do exílio de Perón, com os objetivos iniciais de desestabilizar e derrubar a nova ditadura instaurada a partir de 1966, e de garantir o retorno do líder, objetivos que eram perseguidos por intermédio das táticas de guerrilha urbana.¹⁷⁹ Perón fornecia a ideologia e os métodos que militarizavam os grupos peronistas, de forma que os atos extremos que assolaram doravante a Argentina não devem ser desvinculados dessas convocatórias e dos objetivos de tomada de poder que, na persecução dos ideais de liberação nacional (e de vingança), marcam as violentas ocorrências dos anos subsequentes. Em junho de 1971, a revista *Cristianismo y Revolución* publicou uma edição dedicada exclusivamente ao assunto da luta popular armada, onde discorria sobre o avanço das forças guerrilheiras, as batalhas e missões vitoriosas de cada facção, bem como sobre a necessidade de os diversos grupos armados formarem uma unidade orgânica em direção à construção de um poderoso exército peronista, em face do problema das ações dispersas dos grupos armados e da "parcialización política de las distintas organizaciones que no elaboraron una política unificadora."¹⁸⁰

Em artigo no qual comenta a crítica benjaminiana da violência, Miriam Jerade Dana lembra-nos que Benjamin confere à justiça – não à idéia de justiça da

¹⁷⁸ Vide RAIMUNDO, Marcelo. **La política armada en el peronismo: 1955_1966**. In: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/raimundo1.pdf>. Do mesmo autor, vide também o artigo **Izquierda peronista, clase obrera y violencia armada: Una experiencia alternativa**. In: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/raimundo3.pdf>.

¹⁷⁹ Durante seus primeiro anos, o grupo recebeu apoio de setores populares importante, mas, adiante, em 1974, os enfrentamentos com Perón e o repúdio de integrantes do peronismo ortodoxo provocou o isolamento do grupo e sua volta à clandestinidade. Para saber mais, vide GILLESPIE, Richard. **Soldados de Perón: los montoneros**. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

¹⁸⁰ Vide o artigo "A construção do exército popular" In: **Cristianismo y Revolución**. ano IV, nº 29, 1971.

qual a lei participa – uma dimensão revolucionária e pressupõe que uma de suas tarefas é colocar em prática uma violência alternativa, sem legitimidade, contrária à ordem jurídica estabelecida.¹⁸¹ Numa perspectiva de direito natural, o recurso a meios violentos seria legítimo, já que os fins são justos. Na naturalização da violência é que foram fincados, por exemplo, os fundamentos ideológicos do terror implantado na Revolução Francesa.¹⁸² Essa concepção parece ser o que também fundamenta os atos performáticos de Perón, tal e qual expressa nos poderosos enunciados que dirige à população, como este: “La violencia en las manos del pueblo no es violencia, es justicia.”¹⁸³ Essa performance é desdobrada em múltiplas ações pelos grupos armados, e as palavras do líder tornam-se ainda signo que preenche faixas panfletárias hasteadas por militantes nas ruas.

Mas como garantir a contenção e o reenquadramento da violência quando os fins forem alcançados? Essa questão remete-nos ao problema da *ação humana*, que, segundo Hannah Arendt, diz respeito ao seu caráter de imprevisibilidade, ou seja, à impossibilidade de prever suas consequências, a despeito de qualquer gerenciamento. O ator é absolutamente incapaz de conhecer ou controlar previamente a interminável cadeia de acontecimentos que decorre de sua ação: “o máximo que ele pode ser capaz de fazer é forçar as coisas numa certa direção, e mesmo disso jamais pode estar seguro”.¹⁸⁴ Nesse sentido, supomos que, ao incitar a luta armada, Perón manejava um fogo cujas chamas ele jamais teria como dominar. Isso foi constatado tardiamente quando, já de volta à presidência da Argentina em 1973, teve que editar medidas contra os mesmos grupos armados

¹⁸¹ Vide DANA, Miriam Jerade. De la violencia legítima a la violencia revolucionaria. **Acta Poetica**, 28 (1-2), 2007.

¹⁸² Cf. BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages & Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

¹⁸³ PERON, Juan Domingues. Extraído do filme **Los secretos del general**. Leonardo Sánchez. 52 min. Argentina, 2008.

¹⁸⁴ ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 91.

que havia formado.¹⁸⁵ Quando da morte de Perón em 1974, a Argentina já estava vivendo os “años terribles” referidos por Stantic, durante os quais o país foi convulsionado pela violência empreendida pela Triplo A, Montoneros, ERP e outros grupos armados, além das próprias Forças Armadas.

Como apontamos anteriormente, a abordagem desses anos é evitada nas produções cinematográficas que se ocupam da memória da última ditadura. Ao tergiversar um aprofundamento na reflexão que relaciona a conjuntura anterior ao Março de 1976 e a instauração da ditadura, os discursos cinematográficos, recorrentemente, terminam por identificar o golpe militar como a gênese da violência que assolou o país. Não o fizessem, e seriam levados a admitir a parcela de responsabilidade que cabe ao peronismo, e a responsabilizar também a esquerda armada. O caos instalado na conjuntura imediatamente anterior ao golpe leva-nos a admitir coerência nos discursos que alegam ter havido, por parte da população, um investimento de esperança nas autoridades militares golpistas.

Isso, no entanto, aproxima as acusações de Stantic do argumento dos militares quando, no contexto das discussões sobre a revogação das “leis do perdão” alfonsinista no final da década de noventa, diziam que “a população não formulou questionamentos, mas esperou respostas”, referindo-se à suposta legitimidade do golpe e da repressão subsequente.¹⁸⁶ A convivência de parte da sociedade com os militares no início da ditadura, bem como seu silêncio durante os anos de repressão, aos olhos de Stantic, parece estar protegida por uma espécie de tabu, para o qual não há representação no cinema argentino ficcional.¹⁸⁷ *Un Muro de Silencio* se insurge contra esse tabu, quando responsabiliza a sociedade e a

¹⁸⁵ Entre fins de 1973 e início de 1974, Perón reage à violência dos grupos armados e edita a Lei 20642, Lei de Modificação ao Código Penal, e em seguida a Lei 20840, de Segurança Nacional sobre “Penalidades para as atividades subversivas em todas as suas manifestações”.

¹⁸⁶ **La nación**. 05/02/1999, *apud* CANELO, Paula. Consideraciones sobre la subordinación de las Fuerzas Armadas argentinas durante los años noventa...

¹⁸⁷ Cf. STANTIC, Lita. La caída del muro...

convoca para assumir o que também lhe cabe de culpa, ao mesmo tempo em que a incita para despertá-la do sono em que dormia.

É irônico perceber que os militares se utilizam, mais adiante, de semelhante argumento para elaborar sua *mea culpa*. Quando a opinião pública ameaçou retomar em 1995 as discussões sobre os crimes praticados, em função da confissão de dois torturadores,¹⁸⁸ as Forças Armadas, em sua “autocrítica”, não se furtaram de dividir com a população as acusações que recebiam. Nessa ocasião, o chefe do Exército, ao mesmo tempo em que reconhecia uma responsabilidade institucional, dizia que “a culpa, no fundo, está no inconsciente coletivo, muito embora seja fácil imputá-la a alguns poucos, a fim de ficarmos livres dela”.¹⁸⁹ O que distingue os argumentos acima (o dos militares e o do filme) é a rivalidade de suas significações. Proferido pelo chefe do exército, como bem observa Canelo, tratava-se de responsabilizar a todos para poder, enfim, não responsabilizar ninguém;¹⁹⁰ em *Un Muro de Silencio*, por sua vez, a diluição da culpa colocava para a sociedade a necessidade de abandonar a acedia e despertar para o embate contra os verdadeiros culpados.

3.3.2 Convocatória e investidura

Un Muro de Silencio, além de abordar o trauma carregado pelo sobrevivente da repressão e instar a sociedade a assumir o que lhe cabe de culpa, antecipa-se também ao que se tornaria realidade anos depois: a assunção do embate por parte da geração de filhos de sobreviventes. No filme, essa nova geração é convocada

¹⁸⁸ Faz-se referência aí aos militares Adolfo Scilingo e Victor Ibañez.

¹⁸⁹ BALZA in: **Página/12**, de 26/04/1995 *apud* CANELO, Paula. Consideraciones sobre la subordinación de las Fuerzas Armadas... p. 154.

¹⁹⁰ Cf. CANELO, Paula. *Ibidem*.

para agir, conforme apreendemos na cena que dá desfecho ao filme. Nesta cena, as acusações enunciadas na abertura são reiteradas, inclusive com repetição do cenário – o mesmo centro clandestino de detenção servirá de locação, e os mesmos dizeres preenchem o diálogo entre a mulher (Silvia) e a filha do desaparecido:



FILHA

As pessoas não sabiam o que estava se passando aqui?

SILVIA

Todos sabiam.¹⁹¹

Ao ouvir a resposta categórica da mãe, a filha se vira de frente para a câmera, enquadrada num *big close*, para que o espectador perceba seu rosto firme e revestido de fúria. O olhar lançado ao longe pela filha do desaparecido representaria a fixação no sentimento que emana do passado, como se o “não

¹⁹¹ **Un Muro de Silencio...** [Tradução livre]

esquecimento”, que comporia as palavras de ordem nos anos seguintes, devesse também levar em consideração o imperativo de não esquecer o ódio sentido, porque a distância temporal tende a dissipá-lo. Nesse ponto, se for correto admitir que a memória do sentimento do conflito é necessária para que o sentido da luta não se perca, também será verdadeiro reconhecer o risco de essa memória – se já não construída de modo ressentido – decompor-se em ressentimento.

No entanto, parece-nos evidente, nessa cena, a descrição de uma espécie de ritual de investidura. Nele, a geração posterior àquela do desaparecido – a geração representada pela filha de Silvia – recebe a tarefa de empreender o embate necessário à redenção do passado cativo no qual os desaparecidos se vêm aprisionados. E aí está compreendida a luta por reverter a oficialização da impunidade, do esquecimento indesejado promovido pelos dois primeiros presidentes democráticos. Com isso, ao mesmo tempo em que a nova geração se submete a essa investidura, que compreende a assunção do compromisso solidário com seus mortos e o habilitar-se para a ação, a geração sobrevivente deveria procurar desinvestir o mesmo objeto (os mortos), que se havia amalgamado ao ego e degenerado em melancolia resignada. Por isso, quando a filha, com os pés firmes nas ruínas (do centro clandestino de detenção), lança o olhar furioso ao longe, fica como possibilidade de sentido a sugestão de que, para o cumprimento daquela tarefa, faz-se necessário agora abandonar a melancolia impotente – que desabilitou para o conflito a geração sobrevivente – e substituí-la por seu estado colérico.

Nesse ponto, é importante compreender a relação que há entre os termos *melancolia* e *cólera*. Do grego, *melankholia* reúne os termos *melanos* (negro) e *kholé* (bílis) e nomeava uma patologia do fígado causadora de depressão e, entre outros sintomas, de um estado de irritação – cólera.¹⁹² Benjamin acentua esse caráter ambíguo da melancolia, que se alterna entre uma profunda tristeza, beirando a patologia, e um estado ativo de impulsão, de propulsão à transformação. Para o filósofo, segundo leitura de Matos, o primeiro estágio, de paralisia,

¹⁹² Cf. KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

corresponde também, na acepção benjaminiana, à *acedia*. Ela significa “a tristeza, a falta de coragem”, cuja mudez pode colocar o indivíduo em concordância com o *status quo*, “em empatia com o vencedor”.¹⁹³

A cólera, por sua vez, comporta-se como antítese da *acedia* e traz de volta aquele outro estágio da melancolia, seu aspecto enérgico, seu “impulso ativo, transformador, do rebelde radical, do lutador” revestido de indignação.¹⁹⁴ É esse aspecto combatente do melancólico que se faz perceber, como possibilidade de significação, na postura da filha do desaparecido, em seu olhar furioso a preencher o último quadro do filme. Aí, há um sentido de conversão da *acedia* em cólera, que significa uma espécie de “melancolia ativa.” A partir dela, o indivíduo que se identifica com a geração soterrada no passado deve pôr-se, segundo as palavras de Konder, “em sintonia com as exigências de ‘vingança’ das classes sociais tradicionalmente exploradas, estimulando-as em seus movimentos combatentes”.¹⁹⁵ Mesmo nessa cena, vemos a identificação com o objeto, com o pai desaparecido – identificação significada na alteração do semblante da filha –, como a típica resposta diante da impossibilidade do luto, que caracteriza a melancolia.

A geração representada pela filha de Silvia é a mesma dos jovens filhos de desaparecidos, que em 1995 fundou na Argentina o grupo *H.I.J.O.S (hijos e hijas por la justicia contra el olvido y el silencio)*. Esse grupo, a partir daquela data, passou a desempenhar um papel ativo na luta contra a impunidade institucionalizada pelos dois primeiros governos democráticos, e seu engajamento significou a superação da letargia em que a sociedade se encontrava. Essa geração é também responsável por parte das produções cinematográficas que se ocupam da memória dos desaparecidos, e entre os pontos de suas reivindicações listam-se: julgamento a todos os envolvidos nos crimes praticados durante o Processo;

¹⁹³ MATOS, Olgária C. F. **O iluminismo visionário**: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1999.

¹⁹⁴ KONDER, Leandro. **Walter Benjamin...**, p. 119.

¹⁹⁵ *Idem*.

anulação das leis de impunidade; retomada da luta social dos seus pais; restituição da identidade dos bebês apropriados; e, entre outros, recusa à *teoria dos dois demônios*.¹⁹⁶ Aí, percebemos que já não há constrangimento, como nos primeiros anos pós-ditadura, em admitir a relação do desaparecido com os grupos armados da esquerda peronista, porque o imperativo da reconstrução da memória ressalta /defende/ agora a legitimidade do engajamento político do seu objeto.¹⁹⁷

Com tudo isso, aquela investidura da filha de Silva, conforme descrita acima, deixa também evidenciar o seu sentido de convocatória para um despertar. Este sentido é extensível a outros filmes do período, sobretudo aos que adotam uma postura reflexiva. É coerente supor que a presença visível da câmera no interior do filme aponta o cinema como instrumento do embate a ser travado. Em *Un Muro de Silencio*, Silvia estava absorta, paralisada em sua vida melancólica, até que o cinema a violenta – o filme que conta a história de sua vida, ainda que rodado contra sua vontade, é o que provoca o choque que lhe desperta. Também em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*, é a câmera o agente que arranca do extracampo os militares abordados e, contra suas vontades, os expõem como testemunhas e objetos de uma investigação. O sentido de convocatória que se deixa apreender em *Un Muro de Silencio* aparenta ser de tão modo certo, que antecipa o surgimento na Argentina do grupo *H.I.J.O.S.* e, no mesmo ano de sua fundação, a retomada do tema das violações de direitos humanos ocorridas durante a ditadura. Essa espécie de “levante colérico”, que é o reverso da impotência letárgica, caracterizaria a segunda metade da década de 1990 e se estenderia até os dias atuais, com os atos de memória que dão um certo protagonismo ao cinema, conforme abordaremos no capítulo seguinte.

¹⁹⁶ <http://www.hijos-capital.org.ar>, acessado em 17/06/13.

¹⁹⁷ Vide o filme **Hijos El Alma en Dos**. Marcelo Céspedes & Carmen Guarini. Documentário. Cor. Argentina. 2002.

CAPÍTULO 4 – DA CÓLERA

4.1 Ponto de virada

“El engaño y la complicidad
de los genocidas que están sueltos,
el indulto y el punto final
a las bestias de aquel infierno.

La memoria despierta para herir
a los pueblos dormidos
que no la dejan vivir
libre como el viento.”

(Trecho da canção *La memória*,
de Leon Gieco)

Às vésperas da estréia de *Un Muro de Silencio*, a diretora Lita Stantic confessou que, a exemplo do que ocorreu com a personagem Kate, ouviu pessoas comentando que ninguém mais estaria interessado no assunto trazido por seu filme – os desaparecimentos, as seqüelas da ditadura... –, e que não havia porque retomar aquele tema.¹⁹⁸ Adiante, a cineasta seria submetida ao mesmo constrangimento no festival de San Sebastián.¹⁹⁹ Essa experiência de Stantic

¹⁹⁸ ESEVERRI, Maximo. Lo sublime y lo bello en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas. In: AMATRIAIN, Ignacio (Org.). **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)**. Buenos Aires: Ciccus, 2009.

¹⁹⁹ STANTIC, Lita. La caída del muro. **Página/12**. 24 de março de 2006. Acessado em 26/01/2014. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2572-2006-03-25.html>.

reforça a percepção de que, à época do lançamento do seu filme (início da década de noventa), as pessoas pareciam envoltas numa espécie de apatia com relação às questões voltadas à última ditadura militar; as mobilizações por justiça estavam como que “hibernadas”, quiçá em decorrência da incredulidade suscitada pela promulgação das chamadas “leis do perdão” nos dois primeiros governos democráticos – Alfonsín, com o Ponto Final e a Obediência Devida; Menem, com os indultos –, não obstante a persistente luta das *Madres de la Plaza de Mayo*.

Entendemos que, muito embora a transferência de poder entre esses dois primeiros presidentes democráticos significasse uma ruptura no *continuum* de golpes que, desde a década de trinta, alternavam democracia e ditadura na Argentina, o maior desafio da democracia nos anos 80 e 90 era, ao lado do problema da hiperinflação, garantir a subordinação das Forças Armadas. O aparente abandono, por parte da sociedade, da busca por justiça ao desaparecido – que vemos expresso em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido* – e a acedia da população, contra a qual *Un Muro de Silencio* se posicionava, tinham em comum os mesmos denominadores: a culpa, o medo, a insegurança e a instabilidade provocada, entre outros agentes, pelas ameaças de insurreição militar que cobriram a segunda metade dos anos oitenta e a primeira metade da década de noventa. Para termos uma noção do campo minado sobre o qual a democracia aí se assentava, basta lembrarmos que os indultos concedidos por Menem, que era o maior pleito dos militares, ao invés de neutralizar as tensões internas das Forças Armadas, provocaram uma nova reação de oficiais e suboficiais “carapintadas” em dezembro de 1990.²⁰⁰

O clima de insegurança, instabilidade e medo que cobria esses anos implicava na incredulidade e apatia de boa parte da sociedade com relação à busca

²⁰⁰ Esse levante, no entanto, foi duramente neutralizado: “Tanto Menem como Bonnet [então chefe do Estado Maior] sobreatuaram sua autoridade, negando-se a negociar com os rebeldes (qualificados de ‘elementos subversivos que tentaram efetuar um golpe de Estado’) e os reprimiu de forma violenta: os cálculos indicavam que nos encontros havia 14 pessoas mortas, sendo feridas outras 50, entre civis e militares”. CANELO, Paula. Consideraciones sobre la subordinación de las Fuerzas Armadas argentinas durante los años noventa... p. 148. [Tradução livre]

por justiça aos desaparecidos.²⁰¹ Tal estado de espírito resultava do sentimento de impotência face às condições que traziam de volta a sombra do mesmo. No entanto, essa espécie de “melancolia apática”, que punha em estado de resignação boa parte da sociedade, encontrou sua ruptura a partir da segunda metade da década de noventa quando, favorecidos por diversos fatores, avolumaram-se os protestos por justiça às vítimas da repressão, por reversão dos indultos e por condenação definitiva aos militares e civis envolvidos nos crimes praticados.

A conjuntura condensada a partir de 1995 agremiou uma série de eventos oportunos que favoreceram essa retomada do sentido da luta por justiça. Entre esses eventos, situamos a quebra do “pacto de silêncio” por parte de alguns militares. O primeiro deles foi o ex-membro da ESMA,²⁰² o capitão-de-corveta Adolfo Francisco Scilingo, que confessou – numa entrevista concedida ao jornalista Horacio Verbitsky – os crimes que praticara quando do “Processo”, e tornou de conhecimento público um dos mais cruéis métodos de assassinato utilizados pelos militares, o chamado “vôos da morte”.²⁰³ O outro foi o ex-sargento Víctor Ibañez, que narrou de forma detalhada os procedimentos utilizados nas torturas aos detentos do centro clandestino de detenção conhecido como “El Campito”.²⁰⁴ Na seqüência, o general Martín Balza, chefe do Estado Maior, proferiu um discurso de “autocrítica”, em abril daquele ano, no qual enfatizava a necessidade do estabelecimento de um diálogo sobre o passado recente, cada um assumindo sua porção de responsabilidade pelos acontecimentos. Nesse mesmo discurso, o

²⁰¹ Conforme discutido no capítulo anterior, quando da análise do filme *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*.

²⁰² A Escola Mecânica da Armada (ESMA) tornou-se, durante a ditadura, o mais aterrorizante centro clandestino de detenção e tortura utilizado pelos repressores. Estima-se que por lá passaram cerca de cinco mil presos, os quais desapareceram em seguida. Em 2004, a ESMA foi convertida em centro de memória.

²⁰³ VERBITSKY, Horacio. **O voo**: A história da operação militar de extermínio que abalou a Argentina. Trad. Paulo Octaviano Terra. São Paulo: Globo, 1995.

²⁰⁴ Cf. CALLONI, Stella. Otro torturador revela horrores de la guerra sucia en Argentina. **La Jornada**. Mexico. 02/07/1995.

general reconheceu e reprovou a ação empreendida pelas Forças Armadas à margem da legitimidade constitucional a partir de 1976.²⁰⁵

Às emoções suscitadas pela confissão de Adolfo Scilingo e Víctor Ibañez, juntavam-se outras que advinham da comemoração dos dez anos do julgamento aos militares, celebração que trazia de volta aquele mesmo momento do passado, como é comum, segundo Benjamin, aos dias de reminiscências.²⁰⁶ Nas datas comemorativas pontuadas pelo calendário, “no fundo, é o mesmo dia que retorna”.²⁰⁷ Para esse filósofo, nas palavras de Löwy,

os calendários representam o contrário do tempo vazio: são expressão de um tempo histórico, heterogêneo, carregado de memória e de atualidade. Os feriados são qualitativamente distintos dos outros dias: são dias de lembrança, de rememoração, que expressam uma verdadeira consciência histórica.²⁰⁸

O tempo expresso pelos calendários é, pois, um tempo pleno de presenças, que, diferente da linearidade vazia e homogênea do tempo cronológico dos relógios, comporta a fusão do ocorrido com o agora. Em 1995, era como se o fulgurar das mesmas sensações experienciadas quando do julgamento às Juntas trouxesse de volta, como síntese, o sentido da luta por justiça. Essa operação ganhou novas proporções no ano seguinte, quando as consciências foram despertadas pelo clima de comoção coletiva trazido pelo vigésimo aniversário do golpe militar (1996). Nesse dia, foi promovido em Buenos Aires um grande ato de recordação, que

²⁰⁵ Discurso disponível em <http://www.desaparecidos.org/arg/doc/arrepentimiento/balza.html>.

²⁰⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Benjamin, Walter. **Obras escolhidas:** magia, técnica, arte e política...

²⁰⁷ *Idem, Ibidem*, p. 230.

²⁰⁸ LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio.** Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 124.

reuniu na Praça de Maio cerca de 200 organizações de direitos humanos e outros grupos militantes, além de cantores e banda de rock, e no exato momento em que se produziu o golpe (às 3 da manhã), após o discurso de Hebe Bonafini, a multidão marchou tendo a frente um grupo de filhos de desaparecidos.²⁰⁹

Também em face da consciência histórica ali despertada, os argentinos viram brotar naqueles anos uma quantidade abundante de trabalhos jornalísticos, artísticos, acadêmicos e de investigação sobre a ditadura e suas seqüelas. Acompanhou-se ainda o surgimento de diversas instituições e inauguração de espaços dedicados à memória social dos eventos relacionados à ditadura. A escalada das políticas públicas de memória e verdade é um interessante índice do comportamento coletivo em relação às questões relacionadas à memória da repressão. Por exemplo, enquanto inexitem registros de iniciativas de políticas públicas entre 1989 e 1995, que corresponde ao período em que tais questões se encontravam adormecidas, conforme defendemos aqui, houve uma alavancagem no número delas a partir de 1996.²¹⁰

A conjugação destas séries de eventos fornecia condições de possibilidade para os discursos de justiça, memória e verdade. A retomada dos embates representava outro estágio da melancolia outrora referida – seu estágio ativo, colérico²¹¹ – e se fez também acompanhar pela fundação da organização HIJOS (*Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), em 1995, pela intensificação da atuação das *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo* e por diversos outros órgãos de direitos humanos, além de várias políticas públicas de memória.

²⁰⁹ Vide **Clarín**. 24/03/1996. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/menmm.html>

²¹⁰ Vide GARRETÓN, Francisca; GONZÁLEZ, Marianne; y LAUZÁN, Silvana. **Estudio de Políticas Públicas de Verdad y Memoria en 7 países de América Latina**. Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011.

²¹¹ Sobre a relação entre *melancolia* e *cólera*, vide o tópico “Convocatória e Investidura”, no capítulo anterior.

Doravante, a porção do passado que compreende os anos de repressão voltava a reclamar sua revisão. As questões relacionadas aos direitos humanos, que estavam adormecidas ao menos desde o indulto menemista, ganharam mais espaço na agenda pública, graças à coalisão entre uma parte da União Cívica Radical (UCR) e a Frente País Solidário (FrePaSo) nas eleições parlamentares de Outubro de 1997.²¹² Em decorrência disso, no início da legislatura seguinte (Janeiro de 1998), foi apresentado ao congresso um projeto que propunha a nulidade das leis do ponto final e da obediência devida.

Nessa mesma ocasião, a publicação de uma entrevista concedida pelo ex-torturador Alfredo Astiz²¹³ à revista *Trespuntos*, na qual discorreu sobre os crimes praticados, atiçou ainda mais a revolta e o repúdio à impunidade relacionada aos crimes praticados durante a ditadura.²¹⁴ O impacto das declarações de Astiz não foi sentido apenas por familiares e grupos de direitos humanos. Para os militares, era mais uma rachadura no “pacto de silêncio”, e que se somava agora aos perigos trazidos pela revisão das “leis do perdão”. Como reação, o general chefe do Estado Maior Argentino pronunciou uma segunda “autocrítica”, com a clara intenção de frear a revisão daquelas leis, como efetivamente ocorreu naquela ocasião. Não obstante, o complexo problemático articulado nessa segunda metade da década de noventa em torno do tema das desapareções, da impunidade e da demanda por justiça às vítimas da repressão, a anulação das leis do perdão só ocorreria adiante, quando da subida de Néstor Kirchner ao poder.

²¹² Cf. CANELO, Paula. **Un nuevo rol para las Fuerzas Armadas?:** políticos y militares frente a la protesta social, los derechos humanos y la crise presupuestaria – Argentina (1995-2002). Buenos Aires: CLACSO, 2010.

²¹³ Alfredo Astiz foi um dos mais cruéis torturadores, sendo conhecido como “Anjo Loiro da Morte”. Junto a muitos outros militares, foi blindado pelas leis do ponto final e da obediência devida, promulgada no governo Alfonsín. Quando, enfim, essas leis foram anuladas, em 2005, as acusações contra o militar foram retomadas. Nesse mesmo ano, Astiz foi detido e em 2011 foi sentenciado a prisão perpétua.

²¹⁴ CERRUT, Gabriela. El asasino está entre nosotros. **Trespuntos**. Ano I, n. 28. Buenos Aires, 14/01/1998. (<http://web.archive.org/web/20070928070113/http://www.ser2000.org/protect/docs-sobresalientes/astiz.htm>)

Mesmo assim, a pressão da opinião pública e dos grupos de direitos humanos levou o congresso a aprovar a Lei da Verdade, a qual obrigava o Estado a dar continuidade às investigações dos crimes praticados durante a ditadura, e a respeitar o direito da população de conhecer a verdade sobre a violação dos direitos humanos, a morte e o desaparecimento de pessoas e a apropriação de crianças. Também, criava o registro único de desapareções e mortes e fundava a Comissão da Verdade. No amálgama dessa reviravolta, em junho de 1998 a justiça decretou a prisão domiciliar do ex-ditador Jorge Videla e a detenção de Massera pelo crime de apropriação de bebês, uma vez que esse delito havia sido excluído das leis do perdão e se tratava de crimes que não prescreviam. Nesse contexto, além do crescimento dos atos e das políticas públicas relacionadas à memória e a verdade, intensificou-se a atuação da instituição HIJOS.

Na profusão de discursos e mobilizações que se levantaram nessa segunda metade dos noventa em torno da memória social, o cinema era apenas um dos meios de expressão. Mas o sentido de *kairós*, de momento oportuno, que identificamos nesse momento, foi também acompanhado por uma expressiva retomada do cinema argentino, do ponto de vista estético e em termos de quantidade de produções, em função, entre outros fatores, de uma intervenção positiva do Estado na legislação do cinema, conforme abordaremos mais adiante. A proliferação, nas diversas produções cinematográficas (que se prolonga até os dias atuais), do tema relacionado ao passado recente, além de gerar uma estética para contar os horrores praticados durante o regime militar e o trauma decorrente, fez da narrativa fílmica uma das linguagens artísticas mais atuantes nos embates que envolvem a edificação da memória da repressão.

4.2 *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*

4.2.1 Metacinema

A estréia do longametrage *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, em 1995, coincidiu com a retomada dos embates por justiça aos desaparecidos, e também com as mudanças que promoveram a alavancagem do cinema nacional e, conseqüentemente, da cinematografia que aborda os temas ligados aos desaparecimentos. Quando do seu lançamento, o filme atraiu às salas de cinema cerca de 250 mil espectadores, segundo informações do INCAA.²¹⁵ E embora seja um filme aparentemente produzido sem a pretensão de somar-se aos discursos dos grupos de direitos humanos, capta (e engendra) as sensibilidades do contexto que lhe dá condições de possibilidade, e guarda relações de sentido com as obras abordadas anteriormente. Nos filmes de Subiela, são bastante recorrentes temas como a loucura, a morte e o espiritual, que muitas vezes se fazem acompanhar de indagações filosóficas, questões metafísicas e psicológicas.²¹⁶ Interessa-nos nesse filme seguir duas direções a partir das cenas destacadas. Uma, que especula sua relação de sentido com o papel de destaque do cinema como instrumento de construção da memória social; e outra, que persegue a compreensão do seu conteúdo melancólico do filme, em relação com os desaparecimentos, com a melancolia combativa das Madres e com a retomada dos embates por justiça no contexto de sua produção.

²¹⁵ Dados fornecidos pelo Departamento de Estadística, Publicaciones y Control de Datos do INCAA, em 21/11/2013.

²¹⁶ Eliseo Subiela é uma personalidade de grande prestígio nos círculos cinematográficos argentinos, tendo entrado no mundo do cinema aos dezessete anos, quando rodou seu primeiro curtametrage, *Un Largo Silencio* (1963). Proveniente de uma família de antiperonistas, consta em sua página na Wikipédia que seus pais o impediam de assistir às aulas de religião durante o ensino primário, como forma de se opor ao peronismo. Vide http://es.wikipedia.org/wiki/Eliseo_Subiela, e vide também SENDRÓS, Paraná. **Eliseo Subiela**. Los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

Em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, acompanhamos a história do personagem Leopoldo, um homem sonhador que se dedica aos inventos que desenvolve e ao emprego de projetista numa sala de exibição de filmes cinematográficos. Já aí, seu conteúdo aparente evidencia tratar-se de um filme sobre o Cinema, e essa evidência prossegue na configuração da trama. Leopoldo, numa encarnação pretérita, fora o idealizador do cinematógrafo e, no presente da *diegese*, trabalha em um novo invento: um aparelho que captura os sonhos e os projeta em forma de imagem-movimento. O coletor de sonhos dá materialidade a experiências até então recalçadas, a coisas mortas subjetivadas pelo sonhador. O conteúdo desses presumíveis sonhos, conforme se pode apreender do filme, é sempre um objeto perdido pelo sonhador, que até então se mantinha ocultado no inconsciente: do melancólico Leopoldo, o invento capta e projeta imagens de pessoas que morreram. Por esse intermédio, a existência virtual dos mortos entre os vivos ganha uma dimensão imagética. Rachel é um desses mortos que, a partir do sonho de Leopoldo, é atualizada na forma de imagem-movimento:



A rotina do protagonista é descontinuada quando a aparição de Rachel extrapola os limites da tela e seu espírito é atraído. A aparição desse fantasma ganha sentido quando descobrimos que ela [o fantasma Rachel] havia sido casada

com Leopoldo em outra vida, e se desencontrara dele em decorrência de sua morte. Rachel o procurava por inúmeras reencarnações, até encontrá-lo na Argentina pós-ditadura encarnado como o argentino Leopoldo. Nesse ponto, é curioso notar que a primeira aparição do espírito da mulher ocorre no interior de uma sala de cinema:



RACHEL

William, achei que nunca mais nos encontraríamos.

LEOPOLDO

William? Mas não me chamo William. Você deveria ser a alucinação de outra pessoa.

RACHEL

Me desculpe. Qual é o seu nome atual?

LEOPOLDO

Leopoldo. E já faz 40 anos que me chamo assim.

RACHEL

Era William da última vez. E você era meu marido. Morávamos em New Jersey.

LEOPOLDO

Última vez? Quando foi isso?

RACHEL

Na sua vida anterior.²¹⁷

A aparição de Rachel na sala de exibição reforça a compreensão do cinema como lugar/ construtor/ de memória, no corpo do qual o passado nunca está perdido, bem como um instrumento de salvar os mortos do esquecimento, conforme é possível acompanhar em todo o filme. Essa possibilidade de sentido guarda afinidade com a concepção de cinema de Kracauer, para quem um filme é um modo de redenção da realidade física, que, a exemplo da fotografia, torna presente um passado, dá corpo a um ausente e se move, tal e qual a História, entre os apelos e as evocações dos mortos.²¹⁸

Em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, a exaltação do cinema como um instrumento capaz de suturar o vínculo entre os mortos e o sobrevivente é uma das suas mais insistentes possibilidades de significação. Reforça e condensa essa constatação, a cena de abertura, na qual o inventor William (Leopoldo numa vida anterior) discursa sobre as esperanças que deposita em um novo invento que desenvolve. Nesta cena, gravada em preto e branco para indicar um tempo

²¹⁷ **No te Mueras sin Decirme Adonde Vas...** [Tradução livre]

²¹⁸ Cf. GUTFREIND, Cristiane F. Kracauer e os Fantasmas da História: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol. 6. N. 15, março 2009, p. 137.

pretérito, em meio à exposição do inventor, a câmera, num *travelling*,²¹⁹ dá uma volta ao seu redor e descansa no instante em que a junção de suas mãos sugere que o objeto de sua idealização é o cinematógrafo:



WILLIAM (LEOPOLDO)

A possibilidade de as imagens nos proporcionarem alívio. Imagens que nos libertem, imagens que curem, que nos devolvam a esperança. A possibilidade incrível de milhares de pessoas sonharem o mesmo sonho ao mesmo tempo. A possibilidade de vencer a morte. Essas imagens estarão ali para sempre. Se movendo, se amando, se odiando; tudo isso dentro de uma máquina que projetaria essas imagens em uma tela, como se fosse uma janela, onde os sonhos pudessem ser lançados, emitidos, liberados... Um preservador de sonhos. Para que não se desfaçam quando nos acordamos. Quando retornamos aos horrores da realidade.²²⁰

²¹⁹ *Travelling* é o nome dado ao movimento de câmera quando esta se desloca no espaço. Na maioria das vezes, a câmera é posicionada num carrinho sobre trilhos para se conseguir movimentos mais suaves.

²²⁰ **No te Mueras sin Decirme Adonde Vas...** [Tradução livre]

Nessa fala de William, o cinema é apresentado como uma espécie de projetor de sonhos coletivos, um instrumento a partir do qual seria possível superar a morte e solucionar a perda e a solidão que ela engendra. Essa noção atravessa toda a narrativa e é ainda alegorizada pelo coletor de sonhos inventado por Leopoldo, cujo grande poder é o de restituir no presente o vínculo com o objeto da perda, como vemos no seu reencontro com Rachel, que lhe devolve a recordação do afeto e o afeto mesmo.

Se pensarmos isso a partir da relação elaborada por Pontalis entre o sonhar e o trabalho do luto, vamos perceber que *No te Mueras* parece afastar-se do tom melancólico comum nos filmes argentinos que pensam as questões relacionadas ao passado recente, porque o sonho é compreendido como um modo de resolver a perda.²²¹ Para aquele autor, a necessidade de sonhar a perda se relaciona com o fato de que nela (na perda) a maior angústia é não ter mais o objeto amado sob o alcance da vista: “Por que é que sonhamos, a não ser a cada noite, para ver o *desaparecido* (mundos, lugares, pessoas, rostos), confirmar sua permanência e tentar unir o efêmero ao eterno?”²²² Em *No te Mueras*, os sonhos ditam essa possibilidade (ou a emergência) de superar os vazios engendrados pela morte mediante a projeção (restituição?) do objeto da perda. Isso, de certa forma, afrouxa o tom melancólico, precisamente porque na melancolia o objeto do desejo, que se há perdido, não aparece, e o sujeito se identifica narcisicamente com ele; a morte aí não se traduz pela restituição do objeto, como vemos no filme, mas antes se instala no *ego* do sujeito. O melancólico, sentindo-se culpado, ao invés de aceitar

²²¹ PONTALIS, J.-B. Perder de vista. In: PONTALIS, J.-B. **Perder de vista**: da fantasia de recuperação do objeto perdido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

²²² *Idem, ibidem.* p. 205.

a morte do objeto, identifica-se com ele, subjetiva-o, coloca-se em seu lugar e deixa voltar-se contra si as hostilidades a ele direcionadas.²²³

Depreende-se de *No te Mueras*, como uma de suas possibilidades de significação, o apontamento da emergência em elaborar a experiência coletiva traumática, mediante um trabalho de recordação, a partir da qual os laços comunitários e humanitários pudessem ser recuperados e alinhavados. Por isso, no filme, vemos articuladas em sucessão a projeção do objeto perdido (sua recordação) e, como conseqüência, a mudança de atitude do sujeito da perda, que doravante volta a reinvestir no mundo. Entre outras passagens, imobilizamos um exemplo disso na cena que descreve o afeto como uma espécie de “efeito colateral” do coletor de sonhos, ocasião em que Leopoldo expressa perplexo para Rachel a sua súbita afeição pelas coisas:

LEOPOLDO

Rachel, eu estou enlouquecendo. Sinto amor por todos (...) Estou com uma "diarreia sentimental". Eu amo a todos. Poderia ser um sonho... mas a sensação é o oposto... é como despertar de um sonho.²²⁴

Aí parece estar descrita a transição de Leopoldo para um novo estágio, no qual, graças a esse reencontro com o passado, promovido pela projeção dos sonhos, sua aparente apatia melancólica cede lugar a um reinvestimento no mundo, nas coisas. Se remetermos ao contexto da produção do filme, vamos perceber que a sociedade também atravessava uma transição semelhante, quando o choque das recordações impostas pelo conjunto de evento que se agremiaram a partir de 1995 despertou os ânimos para a retomada da luta por justiça aos desaparecidos. No

²²³ Cf. COSER, O. Melancolia e depressão na psicanálise. **Depressão**: clínica, crítica e ética [online]. Coleção Loucura & Civilização. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2003.

²²⁴ **No te Mueras sin Decirme Adonde Vas...** [Tradução livre]

entanto, diferente do caminho da solução de Leopoldo, a sociedade argentina extrafílmica desembocou na outra face extrema da melancolia, graças à qual a superação dos traumas do passado tem sido incessantemente adiada. Aí, é importante lembrarmos que é uma característica própria dos sujeitos melancólicos a alternância entre um comportamento de retraimento e outro que motiva as investidas de vingança pela perda.²²⁵

Na direção do discurso sobre a importância da elaboração cinematográfica do passado, Subiela não se furta de abordar o contexto de crise que, até o ano anterior à estréia de *No te Mueras*, assolava o cinema argentino. Acompanhamos isso nas passagens em que é anunciada a venda da sala de exibição onde Leopoldo trabalhava como projetista, em função do esvaziamento provocado pela crise financeira, tal como vinha ocorrendo em toda a Argentina. Na cena em que o proprietário relata a Leopoldo sobre a venda, o plano aberto que enquadra os dois personagens entre as cadeiras vazias da sala de exibição parece descrever a fuga do público pagante, bem como a solidão e a tristeza dos que dedicaram toda a vida ao cinema:

²²⁵ Vide JAREK, Márcio. Entre a hesitação e a ação: a melancolia, o barroco e a literatura em Walter Benjamim. Curitiba: PUCPR, 2006. 101 p. Dissertação de Mestrado. Curso de Filosofia. Curitiba, 2006.



PROPRIETÁRIO

Fecharemos o cinema na sexta-feira. Eu o vendi aos pastores.²²⁶

Para imobilizarmos as possibilidades de sentido desta cena, é preciso lembrar que, na década anterior (anos oitenta), o cinema também havia sido afetado pela crise econômica do governo Alfonsín, a qual provocou o fechamento de salas de exibição e a queda drástica dos espectadores em estréias de filmes nacionais.²²⁷ O impacto sentido pelos donos de salas que, a exemplo do que vemos em *No te Mueras*, tiveram que encerrar seu negócio, refletia sobremaneira na produção do cinema nacional. Isso porque, desde 1957, a produção cinematográfica se sustentava graças ao esquema de arrecadação de 10% sobre a bilheteria para os fundos do *Instituto Nacional de Cine* (INC). Com a crise econômica, a diminuição da quantidade de espectadores tornou crítica essa arrecadação, o que refletiu na disponibilidade de recursos para financiar novas produções. O problema persistiu

²²⁶ **No te Mueras sin Decirme Adonde Vas...** [Tradução livre]

²²⁷ Sobre a situação da economia durante o governo Alfonsín, vide RAPOPORT. **Historia económica, política y social de la Argentina...**

mesmo depois da adoção de medidas paliativas – como foi o exemplo do aporte de recursos de outros fundos.²²⁸

Essa crise sofrida pelo cinema nacional se aprofundou ainda mais no início da década de 90, no primeiro governo Menem. Houve aí uma radical redução do número de estreias locais, tendo caído para 13 a média que, entre os anos 1958 e 1989, era de 30 filmes por ano. Isto se relacionava com o contexto de hiperinflação e de crise social, institucional e econômica generalizada, além de outros fatores, os quais Sorrentino elenca em sua análise sobre o cinema desse período:

- Adoção, a partir da administração Menem em 1989, de políticas neoliberais que tendiam a negligenciar a promoção de expressões artísticas e culturais do país. (...);
- queda no número de espectadores nos cinemas em todo o mundo;
- pouca porção de mercado correspondente aos filmes nacionais estreados em salas na Argentina;
- elevado custo de produção de cada filme;
- aparição de novas formas de consumo audiovisual associada ao desenvolvimento tecnológico, dentro da qual os filmes cinematográficos constituíam uma parte relevante da oferta: a televisão a cabo, o aluguel de películas em vídeo clubes; e
- uma significativa queda na arrecadação do imposto de 10% da bilheteria, destinado a financiar o INC que, por sua vez, era a principal fonte de financiamento dos filmes de longametragem.²²⁹

²²⁸ Cf. SORRETINO, Pedro. **Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley nº 24.377/94 (Ley de cine de argentina)**. Texto apresentado no III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012. Disponível em http://www.asaeca.org/aactas/sorrentino__pedro_-_ponencia.pdf

²²⁹ SORRETINO, Pedro. **Análisis del contexto...**

A esse conjunto de elementos, somou-se a chegada das empresas multinacionais de exibição de filmes, cujos complexos cinematográficos com salas modernas roubavam o protagonismo dos circuitos tradicionais. Nesses complexos, as produções hollywoodianas davam poucas chances ao cinema nacional argentino.²³⁰

A recuperação do cinema argentino se deu somente a partir de 1995, quando houve um expressivo aumento da quantidade de filmes produzidos, graças às modificações trazidas pela lei 24.377 de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica Nacional. Promulgada no final do ano anterior, essa lei, de caráter protecionista e intervencionista, modificava a legislação do cinema que estava em vigor desde 1957, e consolidava o trabalho resultado de uma ampla discussão que envolveu várias entidades do setor. Entre diversas mudanças, o aspecto central da lei estava na ampliação do fundo de fomento, uma vez que, aos impostos arrecadados das bilheterias, somava-se agora um recolhimento advindo dos alugueis, venda e edição de vídeo (10%) e 25% do valor total que o Comitê Federal de Radiodifusão recebia das redes de televisão abertas e a cabo. O esquema de financiamento criado pela nova lei – que fez o fundo saltar de 8 para 40 milhões de dólares – mostrou ser mais estável que o modelo anterior, e mais adequado às necessidades de que padecia o cinema nacional argentino.²³¹

Com a nova legislação, o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), que até então se chamava *Instituto Nacional de Cine* (INC), pôde colocar em marcha medidas que potencializaram o fomento à produção cinematográfica argentina, porque, além de contar com fundos de financiamento permanentes e estáveis, gozava agora de uma certa legitimidade. Isso permitiu que se investisse na profissionalização de artistas, atores e técnicos de atividades relacionadas ao

²³⁰ Cf. VERARDI, Malena. El nuevo cine argentino: claves de lecturas. In: AMATRIAIN, Ignacio (org.). **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)**: Industria, crítica, formación, estética. Buenos Aires: Ciccus, 2009.

²³¹ Vide <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>, e também BATLLE, Diego *apud* VERARDI, Malena. **El nuevo cine argentino...**

cinema, bem como no incentivo à produção de curtametragens, de onde se extraíam promissores talentos. Permitiu também a divulgação de trabalhos de diretores consagrados, e o surgimento de novos cineastas com propostas estéticas inovadoras, como é o caso dos realizadores que a crítica vincula ao que chama de Novo Cine Argentino - NCA. A aparição desses jovens cineastas, que se tornariam adiante autores de importantes longametragens, foi estimulada pelo concurso de roteiro de curtametragem promovido pelo INCAA, graças ao qual os oito ganhadores, todos estudantes de cinema, puderam produzir seus filmes e exibí-los conjuntamente sob o título *Historias Breves*, atraindo uma quantidade expressiva de espectadores.²³² A intervenção estatal coincidiu com a renovação estética e de geração que marcou o cinema nacional argentino a partir de então.

Essa recuperação coincidiu com a retomada das reivindicações por justiça aos desaparecidos, e, conseqüentemente, fez intensificar a presença e persistência desse tema no cinema. Na senda aberta pelas mudanças promovidas graças à lei 24.377 e ao INCAA, o cinema nacional argentino foi ainda favorecido pela retomada, em 1996, do *Festival de Mar del Plata* (o qual estava há 25 anos interrompida) e pelo nascimento do *Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos* e do *Buenos Aires Festival de Cinema Independente* (BAFICI), este em 1999, idealizado pelo cineasta Andrés Di Tella.

No bojo desse momento oportuno, surgiram importantes documentários cinematográficos e televisivos que atualizavam o tema da repressão militar, das desapareições forçadas de pessoas, num discurso de retomada da luta contra a impunidade gozada pelos diretamente envolvidos nos crimes. É o caso, à guisa de exemplo, de produções como *Montoneros, una historia* (1994), de Andrés di Tella; *Rasga memorias* (1994), de Gustavo Hennekens; *Tierra de Avellaneda* (1995), de Daniele Incalcaterra; *1977, Casa Tomada* (1997), de María Pilotti; *La resistencia*

²³² Os curtametragens vencedores dessa primeira edição do concurso foram: *La ausencia*, de Pablo Ramos; *Niños envueltos*, de Daniel Burman; *Ojos de fuego*, de Jorge Guggero e Matias Oks; *Guariseve, los olvidados*, de Bruno Stagnaro; *Donde y como Oliveira perdió a Achala*, de André Tambornino e Ulises Rosell; *Noches áticas*, de Sangra Gugliotta; *Rey Muerto*, de Lucrecia Martel; e *Cuesta abajo*, de Adrián Caetano.

(1997), de Fernando Krichmar e Adrián Diez; *Causa abierta contra el genocidio* (1998), de Xan Leira; *El siglo del viento* (1998), de Fernando Birri; *Quien quiera oír que oiga* (1998), de Juan Hudson; *Yo, sor Alice* (1999), de Alberto Marquardt; *Botín de guerra* (1999), de David Blaustein.²³³

A década seguinte também viu surgir uma geração de cineasta engajados com esses embates, muitos dos quais são filhos de desaparecidos políticos, como é o caso de Andrés Habegger, autor de *Historias Cotidianas* (2001) e Albertina Carri, de *Los Rubios*, entre tantos outros. Na esteira da retomada dos embates, o alavancamento do cinema nacional abriu caminho para o retorno do desaparecido: retorno impossibilitado no curso dos acontecimentos, mas viabilizado pelo trabalho da memória. Nos documentários, de forma predominante, essa reaparição se dá por intermédio do trabalho de reconstituição da identidade, a partir das lembranças de parentes e amigos que resgatam o desaparecido das categorias homogeneizantes e o reinsere em outros laços de pertença.

Há que se acrescentar ainda que, de forma geral, as produções cinematográficas argentinas sobre a repressão e os desaparecimentos transitam por circuitos alternativos de exibição, como festivais e mostras, espaços públicos, escolas. Não costumam constituir sucesso comercial, afora algumas exceções. Daí, concordamos com Eseverri quando, a partir dessa constatação, conclui que resulta inútil especular o impacto desses filmes a partir de pesquisa quantitativa baseada nos dados de bilheteria da exibição comercial.²³⁴ Em termos de quantidade de produções, segundo levantamento feito por aquele autor, entre 1983 e 2007 foram produzidos na Argentina 156 (cento e cinquenta e seis) filmes de longametragem com tema relacionado ao desaparecimento de pessoas, número que duplica se somado aos curtas e mediametragens e às produções televisivas.

²³³ Há que se chamar atenção para a produção *ESMA: el día del juicio*, a qual em 1998 alcançou um grande sucesso de audiência na televisão.

²³⁴ ESEVERRI, Máximo. Lo sublime y lo bello en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas...

Essa relevante quantidade de filmes ratifica a preponderância do papel desempenhado pelo cinema na construção das memórias relacionadas à ditadura militar argentina, no interior dos embates que se travam a partir da abertura democrática.²³⁵ Como apontamos aqui, a função relevante do cinema e a compreensão da linguagem audiovisual como veículo privilegiado de memória estão alegorizados em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, cuja história exalta a capacidade dos filmes de atualizar o passado e de suturar os laços que resolvem o desencontro produzido pela morte. No corpo da narrativa dessa obra, encontramos ainda agregados alguns extratos que nos permitem especular acerca do imaginário que a possibilita, das sensibilidades e do clima da época, sobretudo porque expressa uma espécie de transição entre aqueles estágios da melancolia que tomamos como sintomas do que impede a sociedade argentina de operar o esquecimento mediante trabalho de luto aos seus mortos.

4.2.2 A engenharia melancolizante

Numa primeira leitura, podíamos ser levados a crer que um abismo separa os personagens melancólicos dos filmes *Un Muro de Silencio* (Silvia) e *Juan Como si nada Hubiera Sucedido* (Esteban) do perfil atribuído a Leopoldo em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, posto ser ele um sonhador. Mas essa qualidade estabelece um parentesco entre esses personagens, se aceitarmos a noção de que “o sonhador é a última encarnação do melancólico”.²³⁶ Buscamos essa compreensão em Rouanet, quando, comentando a importância do sonho em Benjamin, explica que ele (o sonho) permite recuperar, além das coisas, também a história:

²³⁵ Isso fica mais evidente quando o colocamos em relação com o cinema nacional de outros países que também foram submetidos a ditaduras militares na mesma época, como é caso do Brasil, onde a produção cinematográfica sobre a experiência ditatorial ainda é bastante escassa.

²³⁶ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 89

Por ele o indivíduo se comunica com seu próprio passado, que se cruza em mais de um ponto com a tradição coletiva, conseguindo salvar, do fundo dos tempos, momentos arcaicos significativos, saturados de *agoras*, e portanto totalmente relevante para o presente.²³⁷

Acompanhamos uma operação análoga no filme, quando o personagem Leopoldo, ao se comunicar com seu próprio passado por intermédio do sonho que o aparelho captura, estabelece também contato com o objeto do sonho coletivo.²³⁸ Um exemplo disso encontramos na cena em que o inventor atrai o espírito de um desaparecido, que é um importante elemento da memória coletiva argentina. Dentro de um típico café de Buenos Aires, o inventor é abordado pelo espírito do jovem Pablo, um amigo seu que havia sido capturado pelos militares, e cujo corpo permanecia desaparecido. O diálogo entre os dois guarda relevantes possibilidades de significações:



²³⁷ *Idem.*

²³⁸ Sobre a relação entre o sonho e a recordação, vide ainda BENJAMIN, Walter. K – Cidade de sonhos e morada de sonhos, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e outros. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

PABLO

Como você está, Leo? Estava pensando comigo: "vou dar uma volta para ver se encontro alguém por aí".

LEOPOLDO

Este era seu café favorito.

PABLO

Eu venho sempre que tenho uma oportunidade. Mas, é claro que não morando mais por aqui, fica bem mais complicado. Desde que me mudei...

LEOPOLDO

Você se mudou?

PABLO

Sim. Os militares... lembra? Mas estou indo muito bem agora.

LEOPOLDO

Pablo, eu sei que você está morto.

Muito embora o encontro tenha feito com que o guerrilheiro pensasse por um instante que estivesse vivo, ambos aceitam com naturalidade o fato de ele estar morto, e seguem conversando sem que nenhum rompante de ressentimento ou culpa os assombre:

PABLO

E como você consegue me enxergar?

LEOPOLDO

Eu te conto outra hora.

PABLO

Por um momento eu pensei...

LEOPOLDO

Que você estivesse realmente vivo e tudo não passasse de um pesadelo?

PABLO

Eu gostaria tanto que mamãe pudesse me ver. Eu a vejo com seu lenço branco. Se eu pudesse contar a ela o quanto eu a amo, quanto orgulho eu tenho dela.

Nesse momento, o desaparecido faz um pedido a Leopoldo, que o recebe como uma demanda do passado, para a qual seu invento seria bastante útil. Trata-se de uma mensagem que Leopoldo deveria levar à mãe do desaparecido, que é uma das mães da Praça de Maio:

PABLO

Poderia dizer a ela que me viu?

LEOPOLDO

Sim. Eu vou dar a ela um presente. Um invento meu.

PABLO

Eu posso te pedir um favor? Isto é muito importante para a mamãe. Eu contarei onde enterraram o meu corpo com mais 5 pessoas desaparecidas. Eu te digo os nomes. E diga a mamãe que avise às outras mães.²³⁹

Partamos dessa última fala de Pablo, na qual demanda a Leopoldo que indique às Madres a localização dos cadáveres dos desaparecidos. Nela parece estar descrita a compreensão de que a luta das Madres tinha como objeto a busca literal dos desaparecidos, cuja ausência dos corpos impedia que os familiares trabalhassem o luto – compreendido aqui como a etapa que permitiria ao sobrevivente, ao parente, a superação da perda, o desvencilhar-se do objeto perdido. Se aceitarmos que o embargo ao trabalho do luto, provocado pela ausência do corpo, é um dos fatores que desencadeiam processos melancólicos, a sistemática dos desaparecimentos criada pela ditadura configura-se como uma espécie de “engenharia melancolizante”. A complexidade provocada por essa engenharia tem relação com o fato de que o desaparecimento obriga o sujeito da perda a articular psiquicamente a provável morte do objeto com a expectativa de sua volta. Isso decorre do fato de que, diferente do cessar definitivo que a morte representa, desaparecer pressupõe sempre uma promessa: a promessa da reaparição, mesmo quando a realidade atesta sua impossibilidade.

Se tentarmos identificar esse fenômeno na experiência de outros povos, vamos talvez encontrar um valioso exemplo na recusa dos portugueses em reconhecer a morte do rei Dom Sebastião, quando da sua derrota na batalha de Alcácer Quibir, no ano de 1578. Ali, o desaparecimento do rei e a negação de sua

²³⁹ **No te Mueras sin Decirme Adonde Vas...** [Tradução livre]

morte, que Valensi define como “recusa de memória”, respondiam a uma urgência, que recalrava a humilhação da derrota ao mesmo tempo em que fazia frente à possibilidade de usurpação da Coroa, por sucessão, pelo vizinho espanhol.²⁴⁰ Com incomensurável desdobramento na memória coletiva (e coletiva futura), a impossibilidade do trabalho de luto provocado pela desaparecimento do corpo do soberano derrotado na batalha foi resultado da operação que, por um tempo, fez daquele rei português um ser “nem vivo, nem morto”.

Na Argentina do século XX, o desaparecimento como método de conjurar os poderes do corpo, de tentar embargar sua alegorização no sentido do uso político, talvez tenha sido inaugurado com o sequestro do cadáver embalsamado de Eva Perón. Quando em vida, segundo Sarlo, o corpo de Eva dava corpo à sociedade dos peronistas e preenchia todos os lugares que o líder não podia ocupar, uma vez que ela exercia o papel de tradutora de seus desígnios, de ponte que o ligava ao povo.²⁴¹ Os militares golpistas que derrubaram Perón do poder em 1955, para conjurar a ameaça que Evita ainda representava mesmo depois de morta, sequestraram e desapareceram com seu cadáver, numa tentativa de fundar, mediante o esquecimento, outros valores políticos e evitar o crescente culto à sua personalidade. Pelo sequestro e desaparecimento do corpo de Eva, o presidente Aramburu pagaria anos depois com a própria vida. Em 1970, para se vingar daquela profanação, os Montoneros o sequestraram, exigiram a restituição do corpo da ex-primeira dama, e em seguida, julgaram e condenaram à morte, num tribunal revolucionário, aquele que haviam identificado como responsável pelo imperdoável agravo.²⁴²

Como método repressivo, muito embora os desaparecimentos tenham sido o mais profundo trauma aberto pela ditadura na Argentina, essa metodologia não foi

²⁴⁰ Cf. VALENSI, Lucette. **Fábulas da memória**: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

²⁴¹ Cf. SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção...**

²⁴² Toda a operação está descrita na revista **La Causa peronista**, ano 1, n.º 9. Setembro de 1974.

criada nesse país, conforme pontua Padrós, em seu artigo sobre a política de desaparecimentos.²⁴³ Os franceses já faziam uso dela na Indochina e, a partir dos anos 50, intensificaram-na na experiência colonial da Argélia. Esse e outros métodos “contra-revolucionários” foram exportados pelos franceses por meio de cursos, acordos bilaterais e de assessoria em outros países, como foi o caso do aporte na Argentina de diversos oficiais franceses em missões de doutrinação.²⁴⁴ Os franceses também haviam compartilhado esse conhecimento com os EUA, que o aperfeiçoaram na guerra do Vietnã.

Não obstante, é na Alemanha nazista que vamos encontrar o antecedente mais importante dessa metodologia, que foi o decreto *Nacht und Nebel* (Noite e Nevoeiro), promulgado por Adolfo Hitler em 1941, o qual prescrevia o desaparecimento forçado daqueles que, por toda a Europa, se opunham aos nazistas. Esses opositores deveriam ser sequestrados à noite, para não deixar pistas, e conduzidos a prisões na Alemanha, onde perdiam suas identidades como se nunca houvessem existido:

Quaisquer pessoas a quem as autoridades julgassem perigosas para a segurança alemã, independente de nacionalidade, podia ser presa e desaparecer “na noite e no nevoeiro”, de modo que não pudesse haver qualquer tipo de julgamento ou inquirição capaz de despertar sentimentos locais. (...) O prisioneiro era arrastado de casa, jogado dentro de um veículo e rapidamente levado para local ignorado. Nenhuma súplica dos membros de sua família ou de quem quer que intercedesse em seu benefício faria com que se conseguisse descobrir o que acontecera com ele, ou mesmo seu paradeiro. Se fosse julgado, ele o seria na Alemanha, e acabaria recebendo o tratamento dispensado aos prisioneiros da *Gestapo*. Na verdade, se não fosse sumariamente executado, não seria mais que um número, definhando no fundo de uma cela da *Gestapo*, sujeito a

²⁴³ Vide PADROS, Henrique Serra. A política de desaparecimento como modalidade repressiva das ditaduras de segurança nacional. **Tempos históricos**. Vol. X, 2007.

²⁴⁴ Também Vide REATO, Ceferino. **Disposición Final...**

interrogatório intermitente e à tortura, ou então condenado a morrer devagar num campo de concentração.²⁴⁵

Os administradores nazistas identificavam com NN (*nacht und nebel*) todos os que seriam deportados ou estavam condenados a desaparecer. No entanto, antes dos nazistas, a sigla NN podia ser encontrada em dicionários antigos como sinônimo de “nome ignorado” ou que não pode ser mencionado – do latim, *Nomen Nescio*, definição que, no contexto da aparição do nazismo, já equivalia ao sentido daquele decreto, ao menos na interpretação popularmente dada.²⁴⁶ A estratégia nazista dos desaparecimentos era coordenada pelo objetivo de tornar mais eficiente a aniquilação da resistência, ao mesmo tempo em que impedia o surgimento de mártires.

Os desaparecimentos na Argentina seguiam preceitos semelhantes. Com a adoção desse método, segundo o próprio Videla, evitava-se o uso massivo da pena de morte e de fuzilamentos, tendo em vista o fato de que esses tendiam a provocar reação negativa da opinião pública interna e internacional, além de produzir heróis e comoções coletivas.²⁴⁷ Ainda, os militares descartavam a possibilidade de entregar os sequestrados a juízes para serem processados e condenados, em face da memória da experiência anterior, quando em 1973 o presidente Héctor Cámpora anistiou os supostos guerrilheiros que haviam sido condenados, mediante processo, durante a ditadura do general Lanusse. Por sinal, após a libertação daqueles prisioneiros, alguns dos juízes que os condenaram foram mortos e outros tiveram que deixar o país.

Acrescenta-se ainda que, para os militares, os desaparecimentos atendiam também ao objetivo de mitigar as responsabilidades futuras e anular a ação de

²⁴⁵ MANVELL, Roger. **SS e Gestapo: a caveira sinistra**. Rio de Janeiro: Renes, 1974, p. 77.

²⁴⁶ Cf. PREVEDELLO, Tatiana. Emanações dos infernos: metáfora da (des)construção na poesia de Carlos Oliveira. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 374

²⁴⁷ Cf. depoimento do ex-ditador VIDELA *apud* REATO, Ceferino. **Disposición Final...**

familiares, de forma que a clandestinidade das operações terminava por servir como um modo de isentar as autoridades, as quais não podiam responder pela custódia dos desaparecidos, tampouco podiam ser acusadas de assassinato, porque desaparecer não é o mesmo que morrer. Para Arendt, o horror desse tipo de operação se distancia do simples homicídio,

[*porque*] o assassino que deixa atrás de si um cadáver não afirma nem pretende impor a ideia de que a sua vítima nunca tenha existido; se apaga quaisquer vestígios, são os da sua própria identidade, e não a memória e a dor daqueles que amaram a vítima; destrói uma vida, mas não destrói o fato da própria existência.²⁴⁸

Isto significa dizer que, nos desaparecimentos, ausenta-se a possibilidade da formulação dialética (a inevitabilidade da morte) que comumente justifica a perda. Por isso, na Argentina, a “engenharia melancolizante” dos desaparecimentos parecia rascunhar uma espécie de equação insolúvel, na qual o indivíduo que fosse submetido aos seus termos tinha, na mesma operação, a liberdade arrebatada pelo aprisionamento no Centro de Detenção Clandestino e a própria morte furtada por seu desaparecimento, cujo resultado era a incógnita chamada *desaparecido*. Essa operação fundou uma espécie de fantasmagoria.

Isso converge com a declaração dada pelo então presidente Videla, em 1979, após a visita da Comissão Interamericana de Direitos Humanos – CIDH. Essa comissão, depois de operar uma investigação dentro do País, mediante entrevista de diversas personalidades e visitas a prisões, produziu o *Informe Sobre la Situación de los Derechos Humanos en Argentina*, no qual se lia a seguinte conclusão redigida em tom de recomendação ao governo militar argentino:

²⁴⁸ ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 493. [*Grifo nosso*]

La Comisión estima que el problema de los desaparecidos es uno de los más graves que en el campo de los derechos humanos confronta la República Argentina. En tal sentido la Comisión recomienda lo siguiente:

- a) Que se informe circunstancialmente sobre la situación de personas desaparecidas, entendiéndose por tales aquellas que han sido aprehendidas en operativos que por las condiciones en que se llevaron a cabo y por sus características, hacen presumir la participación en los mismos de la fuerza pública.
- b) Que se impartan las instrucciones necesarias a las autoridades competentes a fin de que los menores de edad desaparecidos a raíz de la detención de sus padres y familiares y los nacidos en centros de detención, cuyo paradero se desconoce, sean entregados a sus ascendientes naturales u otros familiares cercanos.
- c) Que se adopten las medidas pertinentes a efecto de que no continúen los procedimientos que han traído como consecuencia la desaparición de personas. Al respecto, la Comisión observa que se han producido recientemente casos de esta naturaleza que como todos los demás deben ser esclarecidos lo antes posible.²⁴⁹

Nessa ocasião, numa entrevista coletiva acerca das questões de Direitos Humanos, Videla, em resposta aos questionamentos sobre os desaparecidos, proferiu o seguinte argumento:

Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento "X" y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento "Z". Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido.²⁵⁰

²⁴⁹ OEA/Ser.L/V/II.49, doc. 19, 11 abril 1980. Extraído de <http://www.cidh.oas.org>, acessado em 24/01/2013.

²⁵⁰ VIDELA, Jorge. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc>

Essa incompletude (*ni muerto ni vivo*) com a qual Videla define as vítimas parece aproximar-se da noção de *indecidibilidade*, que foi elaborada por Derrida para contrapor-se à lógica tradicional segundo a qual uma proposição só pode ser verdadeira ou falsa. O *indecidível* tem como principal característica a ambigüidade e exclui os opostos binários em função da complexidade da linguagem. Com isso, conforme se depreende daquela fala do ex-ditador, o desaparecido é um significante em *indecidibilidade*, uma vez que nele a dicotomia *vida & morte* está subvertida.²⁵¹ Acreditamos que esse estado fronteiro de morte incompleta seja um dos fatores responsáveis por provocar no sobrevivente (familiares e outros) o desencadeamento de processos melancólicos, sendo um dos sintomas a assunção da causa do morto, dentro do que aqui identificamos como o estágio colérico da melancolia, tal e qual vemos na ação de *Madres de la Plaza de Mayo* e *HIJOS*, entre outros grupos.

O caráter *indecidível* do status do desaparecido, que os militares utilizavam como estratégia de guerra, seria, adiante, apropriado pelas Madres à produção de tática.²⁵² As Madres irromperam na cena pública no contexto dos desaparecimentos, quando o desespero isolado na busca vã por notícia dos filhos sequestrados ensejou o encontro dessas mães, que passaram a organizar conjuntamente modos de pressionar as autoridades na direção de providências quanto aos desaparecidos. A primeira de suas manifestações na Praça de Maio ocorreu em 30 de Abril de 1977, sob a liderança de Azucena Villaflor.²⁵³ Essa praça,

²⁵¹ Cf. DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva *et all*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²⁵² Vide a distinção entre estratégia e tática proposta por Michel De Certeau, em *A Invenção do Cotidiano*, de onde se apreende que a primeira (a estratégia) está para a imposição institucional e, a segunda (a tática), para a resistência e apropriação. Cf. CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

²⁵³ Ainda em 1977, as Madres foram vítimas de um dos episódios mais dramáticos da repressão militar argentina. Naquele ano, o tenente da Marinha Alfredo Astiz se infiltrou entre as *Madres de la Plaza de Mayo*, passando-se por irmão de um desaparecido em busca de justiça e informação. “Sem desconfiar da verdadeira identidade de Astiz, hoje chamado de Judas e Corvo, que se apresentou

além de ter sido o palco de importantes acontecimentos na história da nação, propiciava para as Madres um clima de solidariedade, ao mesmo tempo em que a intensa presença de turistas intimidava a repressão policial, a qual o Estado se esforçava em esconder.²⁵⁴ Desde esse tempo, as Madres vêm protagonizando a resistência e a luta por punição aos envolvidos nos crimes praticados durante a ditadura, mesmo tendo promovido deslocamentos pontuais em seus discursos para manutenção do sentido dos embates.

Em 1983, no estertor da ditadura, os militares – que, anos antes, haviam negado conhecer o paradeiro dos desaparecidos e defendido ser impossível considerá-los vivos ou mortos – divulgaram o *Documento Final da Junta Sobre a Guerra Contra a Subversão e o Terrorismo*, no qual apresentavam à sociedade o que parecia ser uma espécie de balanço ou explicações e declaravam mortos os desaparecidos.²⁵⁵ A despeito dessa declaração, as atividades das Madres prosseguiram, evidenciando que o sentido do seu embate se fundava na negação da realidade instituída pelos desaparecimentos, no incessante adiamento da resignação diante do “fato-morte” – resignação que implicaria o desvencilhar-se gradativo dos mortos, como é próprio ao trabalho do luto. No entanto, essa radical

como Gustavo Niño, as Madres aceitaram-no em suas reuniões e marchas. A infiltração acarretou o sequestro e desaparecimento da principal líder das Madres, Azucena Villaflor de Vicente e também de Esther de Careaga, Patricia Oviedo, Eduardo Horano, Raquel Bulit, Maria Eugenia de Bianco, Angela Auad, Remo Berardo, Julio Fondovila, Horacio Elbert e das freiras francesas Alice Domo e Leonie Douquet”. QUADRAT, Samantha Viz. Aparição com vida: as *Madres de Plaza de Mayo* e a luta por justiça. **Gênero**. V. 3, nº 1, Niterói, 2º sem/2002, p. 118.

²⁵⁴ Cf. QUADRAT, Samantha Viz. Aparição com vida...

²⁵⁵ Esse documento foi a última cartada dos militares, na tentativa de evitar os transtornos futuros e enquadrar uma memória que justificasse os atos extremos do regime. Antes, haviam tentado garantir, junto aos partidos políticos, um pacto de não revisão da repressão. Foi o caso dos pontos encaminhados para negociação com os partidos, dentre os quais o cronograma eleitoral e o orçamento eram uma espécie de moedas de troca com aquilo que realmente interessava aos militares: a investigação dos ilícitos e os desaparecimentos de pessoas. A convocatória, no entanto, foi rejeitada pelos partidos, que promoveram uma grande manifestação pública, embargando as pretensões dos militares e assinalando que o povo já havia iniciado seu juízo de valor. Cf. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina...**

negação da realidade substituía o trabalho do luto pelo processo da melancolia, na medida em que operava uma espécie de introjeção do objeto da perda (o desaparecido). Em termos psicanalíticos, essa subjetivação do objeto perdido é uma operação característica nos sujeitos melancólicos, os quais apresentam uma dificuldade em aceitar a morte do objeto, em resignar-se diante da perda.²⁵⁶

São bastante sintomáticos os famosos *slogans* “Aparición con vida” e “Con vida los llevarán/con vida los queremos”, que as Madres passam a utilizar antes mesmo da publicação do *Documento da Junta*, como resposta às declarações emitidas por algumas personalidades de que os desaparecidos estavam mortos.²⁵⁷ Adiante, já no período democrático, quando começaram a ser descobertas as ossadas de desaparecidos, as quais ratificariam de forma inequívoca o “fato-morte” e exigiriam dos parentes enlutamento e resignação, as Madres se recusaram a identificá-las e aceitá-las, com o argumento que se condensa na seguinte declaração da líder Hebe de Bonafini: “no se acepta la entrega de cadáveres porque eso significa cerrar el problema de los desaparecidos”.²⁵⁸ Além dos corpos, as Madres exigiam a apuração das mortes e a punição de todos os envolvidos, e entendiam que a exumação dos cadáveres era uma tentativa de colocar um ponto final à sua luta. Sobre essa atitude das Madres, Quiroga escreve:

Recusam-se, fundamentalmente, a encerrar a questão, como querem os políticos: exumação de cadáveres, reparação econômica e homenagens póstumas. (...) Mas elas dizem não, afirmam que esta não é a maneira, que a única alternativa é prosseguir, que a justiça tem que chegar, e que aquilo que os políticos oferecem é um remédio que mascara uma submissão comandada por uma intenção covarde.²⁵⁹

²⁵⁶ Vide FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia...**

²⁵⁷ QUADRAT, Samantha Viz. *Aparição com vida: las Madres de Plaza de Mayo e a luta por justiça...*

²⁵⁸ BONAFINI, Hebe de. *Apud idem*.

²⁵⁹ QUIROGA, Jorge. Prólogo. **História de las Madres de Plaza de Mayo...** p. 11.

Já não se trata, como no início da ditadura, da busca literal do desaparecido, a qual se encerraria com sua aparição com vida ou com a identificação dos seus restos mortais. Posto já não ser mais possível acreditar que estejam vivos, o clamor público das Madres não tem mais como alvo a restituição física dos filhos sequestrados, mas configura antes um modo de fazer com que eles permaneçam virtualmente presentes na cena pública argentina. Para tanto, a introjeção melancólica dos desaparecidos, a fusão ao ego das mães (e depois, dos filhos) torna-se o “método” inconsciente dessa permanência. Com isso, é como se os embates do presente fossem travados na mesma porção de passado que dava contexto aos militantes desaparecidos, e que a melancolia tende a cristalizar.²⁶⁰

A atitude das Madres com relação aos restos mortais dos desaparecidos – negação da perda, que aqui lemos como um tipo de resistência próprio à melancolia – contrasta um pouco com o que está posto em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, sobretudo naquela cena em que Leopoldo se encontra com o desaparecido Pablo no café. Subiela apropria-se do *status* “nem vivo/nem morto” que resulta do que aqui chamamos de “engenharia melancolizante”, a máquina de desaparecimentos acionada pela ditadura, para compreender o desaparecido como um morto que ainda transita entre os vivos, conforme acompanhamos na alegoria dos espíritos, presente em todo o filme. Mas a restituição dos mortos encenada no filme, compreendida aí também a localização dos corpos apontados pelo espírito do desaparecido Pablo, parece sugerir a urgência de o sobrevivente (os parentes, as Madres, ou ainda a sociedade de forma geral) superar a melancolia gerada pelos desaparecimentos e trabalhar o luto que permitiria que os mortos (e os vivos) seguissem adiante.

Por isso, a noção presente em *No te Mueras* de que os cadáveres dos desaparecidos seriam o alvo da busca literal das mães, parte certamente da compreensão de que os rituais fúnebres de nossa cultura (velar, sepultar, enlutar)

²⁶⁰ Vide LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia...

são imprescindíveis à elaboração psíquica da perda pelo sobrevivente. É importante lembrar que o assombro pelo que ainda não se encontra psiquicamente bem elaborado está presente também em *Un Muro de Silencio*, quando a personagem Silvia, mesmo depois de haver seguido adiante com sua vida, tem um surto alucinatório e pensa ver na rua o seu marido desaparecido – muito embora o objeto dessa alucinação, o desaparecido, não seja mostrado ao espectador.

Pontuamos que, em *No te Muera*, a aparição dos mortos no presente da *diegese* marca uma distância com relação aos filmes de Lita Stantic (*Un Muro de Silencio*) e Carlos Echeverría (*Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*), porque nesses o desaparecido permanece ausente, não obstante esteja expressa a sua virtualidade. Por sua vez, no filme de Subiela os mortos ganham presença (materialidade), e isso parece afrouxar o tom melancólico, porque enuncia a urgência de sua superação, e também porque na melancolia o objeto que se tem perdido não aparece (é o sujeito da perda que se identifica narcisicamente com ele): a morte aí não se traduz pela restituição do objeto, como vemos nesse filme.

A melancolia combativa das Madres se diferencia também daquela impotência e apatia, cujos sintomas apontamos em *Un Muro de Silencio* e em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*, e que marcaram a sociedade a partir da promulgação das leis alfonsinistas do perdão e do esquecimento, até o ano de 1995.²⁶¹ Como buscamos tornar evidente aqui, melancolia não é apenas acedia e tristeza. Para Benjamin, ela comporta uma ambiguidade, na qual a apatia cede lugar a um estado de atividade impulsiva, a um ímpeto revolucionário de ruptura e transformação. O próprio sentido de cólera, cujo termo participa da composição etimológica da palavra melancolia, implica esse estado ativo e de propulsão dos sujeitos melancólicos.²⁶²

²⁶¹ A partir desse ano, como temos apontado, essa mesma sociedade foi sacudida do seu sono pelo conjunto de eventos que trouxeram de volta a pertinência da luta por justiça, e isso deu evidência (ou ainda impulsionou) ao que aqui consideramos ser um estágio ativo da melancolia.

²⁶² Vide o capítulo anterior, DA MELANCOLIA (Cap. 3).

Por isso, a incursão das Madres no espaço público evidencia relações de semelhança com a fúria de Antígona, do texto de Sófocle, a qual desafia o poder do estado ao tomar a causa de um parente morto, Polinices, a quem haviam sido negados os rituais fúnebres, por força da lei promulgada pelo rei Creontes, que proibia que se enterrassem seu corpo.²⁶³ Judith Butler é quem chama atenção para o impulso melancólico que coordena a reivindicação daquela personagem pelo direito de enlutar seu irmão, uma vez que essa filósofa, a partir de uma perspectiva freudiana, entende também a melancolia como consequência de um luto impossibilitado.²⁶⁴

Pensamos com Gundermann que, na Argentina, o trabalho do luto não faria outra coisa senão restabelecer uma ordem dada – porque as questões que emanam do passado seriam talvez encerradas – e reafirmar uma noção de lei que fracassou tanto na ditadura quanto na democracia pós-ditatorial.²⁶⁵ É neste sentido que, em *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, o desejo do desaparecido Pablo (ou do cineasta Subiela) pela localização dos corpos – e conseqüentemente pela operação do luto – se desencontra das táticas empreendidas pelas Madres.

Não obstante, se por um lado a melancolia ativa dessas mulheres tem sido um dos motores da oposição que embargou as estratégias de naturalização da impunidade aos crimes praticados no passado, como se tornou comum dizer, por outro representa também o impulso que permitiu, com o trabalho da memória dos filhos mortos, a reinvenção dos desaparecidos como militantes – e também a si próprias. De certo modo, essa incorporação melancólica dos mortos inutilizou o esforço de aniquilação empreendido pelos militares durante a ditadura, uma vez que, a despeito da facticidade dos desaparecimentos, os desaparecidos

²⁶³ Para conhecer a articulação entre as manifestações das Madres e o mito Antígona, vide GUNDERMAN, Christian. **Actos melancólicos**. Formas de resistencia en la posdictadura argentina. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

²⁶⁴ BUTLER, Judith. **El grito de Antígona**. Tradução Esther Oliver. Barcelona: El Roure Editorial, 2001.

²⁶⁵ Cf. GUNDERMAN, Christian. *Op. cit.*

permanecem presentes na vida política argentina, como um elemento ativo no imaginário, atualizados pelas Madres e, mais adiante, encarnados nos filhos dos seus filhos, além de outros agentes da sociedade.²⁶⁶

Tal incorporação, na medida em que marcou uma resistência à ruptura com os desaparecidos, corroborou a sua presença virtual (como bem representou o movimento que ficou conhecido como *Siluetazo*, em 1983²⁶⁷) e fez com que as Madres reivindicassem a luta dos seus filhos e se posicionassem, até os dias de hoje, ao lado de HIJOS, como herdeiras dos ideais deles. Por isso, o fluxo intenso dos seus atos de memória parece ter como objetivo, nas palavras de Pontalis, “dar realidade e consistência a um *antes*, um antes absoluto”.²⁶⁸ Neste sentido, não seria absurdo supor que essa tomada de lugar (incorporação) operada pelas Madres, HIJOS e outros grupos, garantidora da persistência dos desaparecidos, de certa

²⁶⁶ É curioso perceber em filmes mais recentes como *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), de Juan José Campanella, a incorporação melancólica como o pressuposto que coordena a atitude dos personagens com relação ao passado. Nesse filme, o personagem Benjamín Espósito, ex-servidor da justiça penal argentina, não consegue superar a interrupção de uma paixão nem o arquivamento de um bruto assassinato que investigou no passado; na mesma medida, o marido da vítima se recusa a enlutar sua amada e leva até as últimas consequências a busca por punição ao criminoso; ambos arrastam consigo o passado. Na medida em que o filme permite que percebamos a melancolia como o mecanismo que mantém para os personagens o passado constantemente aberto, corrobora a compreensão de que semelhante mecanismo está na base da postura da sociedade que o circunscreve com relação aos seus mortos.

²⁶⁷ O *Siluetazo* de 1983 foi uma tentativa de dar materialidade a essa presença virtual dos desaparecidos. Tratou-se de uma iniciativa de artistas, estudantes, grupos de jovens e organismos de Direitos Humanos, os quais desenhavam as silhuetas de seus corpos em pôsteres que foram expostos nas ruas, ao redor da Praça de Maio, em Buenos Aires. As silhuetas desenhadas eram uma forma de fazer ver aqueles que, por força do terror, já não possuíam um corpo, mas que ainda assim permaneciam presentes. Ali, às agrupações que participavam da manifestação juntaram-se os transeuntes que passavam, os quais também emprestaram seus corpos para a produção das silhuetas que (re)apresentavam os desaparecidos, num ato bastante significativo. O *Siluetazo* foi desenvolvido a partir de um projeto dos artistas Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel e Julio Flores, os quais, por sua vez, se inspiraram num pôster do artista polaco Jerzy Spasky, onde haviam desenhadas tantas figuras quantas pessoas morriam por dia em Auschwitz. Vide LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo A. (Orgs). Introducción. **El siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

²⁶⁸ PONTALIS, J.-B. A melancolia da linguagem. In: PONTALIS, J.-B. **Perder de vista**: da fantasia de recuperação do objeto perdido...

forma forneceu condições para o ressurgimento de um peronismo com tendências mais de esquerda e, conseqüentemente, favorece a sua manutenção mediante reificação do passado na memória.²⁶⁹

A versão extremada dessa assunção do lugar dos desaparecidos vai se dar com os HIJOS, que representam a geração de filhos. Esses dão outra expressão à esquerda na Argentina e assumem o que consideram uma vanguarda política e revolucionária, ao mesmo tempo em que arrastam consigo o passado (idealizado) como força motora. Se no início da década de noventa o filme *Un Muro de Silencio* apontava à necessidade de essa geração posicionar-se contra a apatia que admitia os atos de impunidade, na década seguinte é o cinema que vai ser informado pelo protagonismo desses filhos, os quais já se haviam avolumado no imaginário político argentino em função, sobretudo, da adoção dos escrachos como método privilegiado de protesto. Daí, acreditamos que filmes como *Cautiva* e *Aparecidos*, entre outros que têm no centro da trama a ação de filhos de desaparecidos, são pensados sob pressão das mobilizações encabeçadas por essa geração de filhos, como abordaremos em seguida.

4.3 Da tomada de consciência dos filhos (*Cautiva*)

Conforme referido anteriormente, a estréia de *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas* nos cinemas coincidiu com o surgimento das intensas mobilizações de filhos de desaparecidos, que irromperam no cenário argentino como se encarnassem os pais mortos. Talvez porque essa tomada de lugar (pelos filhos) já estivesse virtualmente dada no contexto de produção do filme de Eliseo Subiela,

²⁶⁹ Aqui fazemos referência ao governo Kirchner, que conseguiu reverter os atos do governo menemista que eram contrários aos interesses e às demandas dos grupos de Direitos Humanos, o que transformou essas organizações num valioso capital político.

nele vislumbramos alegorias que permitem apreender a noção de que a geração de filhos de desaparecidos seja o lugar de atualização daquela geração combatida pela repressão: é o caso da sequência em que o espírito da Rachel reencarna como filha de Leopoldo – o que soluciona o drama vivido pelos personagens e constrói a idéia de fusão de ambas as gerações (a da morta e a do filho). Antes desse filme, no entanto, ainda na década de noventa, *Un Muro de Silencio* já havia se antecipado à insurreição dos filhos, na medida em que convocava essa geração a assumir a luta por justiça às vítimas da repressão.

Mas é no filme *Cautiva* (2003), de Gastón Biraben, que vemos encenado /alegorizado/ o atendimento a essa convocatória, como modo de ratificar o sentido da luta assumida pela geração de filhos. Esse filme entrou em cartaz no ano em que Néstor Kirchner subiu ao poder, e em que a sociedade argentina, recém-saída de uma profunda crise econômica, se via obrigada a prestar contas com seus fantasmas, por força das manifestações que vinham sendo promovidas pelos grupos de direitos humanos, sobretudo a associação HIJOS, formada por filhos de desaparecidos. Por sinal, no ano anterior (2002), o documentário *HIJOS – El alma en dos*, de Marcelo Céspedes e Carmen Guarini,²⁷⁰ reunia depoimentos de diversos filhos de vítimas da ditadura que se agremiaram em torno de uma identidade e de objetivos em comum, ao mesmo tempo em que fornecia contexto para *Cautiva*, porque essa ficção representava aqueles jovens. Ambas as películas compartilham os mesmos referentes e, apesar da diferença de formato, tocam-se por relação de sentido. Os elementos que dotam de significado a existência de HIJOS – a luta por punição aos repressores favorecidos pelas leis do perdão, a formulação e execução dos escrachos, que são o método de embate privilegiado, entre outros – os abordaremos a partir do filme *Cautiva*.

Com esse filme, o diretor Biraben se posicionava no campo de embate para contar a história de uma filha de desaparecidos políticos – a jovem Sofía –, a qual havia sido tomada de sua mãe no cativoiro, ainda bebê, e entregue para ser criada

²⁷⁰ Marcelo Céspedes é cineasta, produtor e professor de cinema, e Carmen Guarini é professora da UBA e antropóloga com doutorado em Antropologia Visual.

pela família de um policial federal, prática bastante comum durante a ditadura. A história tem início quando, aos 16 anos de idade, Sofia é levada da escola até a presença de um juiz que lhe dá conhecimento de que aqueles a quem ela considera serem seus pais, na verdade, são seus apropriadores. Na sequência, a jovem é colocada sob a tutela de sua avó legítima – uma *Abuela*. Daí, mesmo tendo rejeitado inicialmente a nova família, a neta recém-descoberta (Sofia) empreende por conta própria uma investigação em busca da verdade sobre a morte dos seus pais legítimos e sobre o envolvimento daqueles que a adotaram.

No contexto da produção de *Cautiva*, a reversão dos indultos concedidos pelo ex-presidente Menem aos militares condenados, bem como das leis alfonsinistas do ponto final e da obediência devida, era, ao lado de outras demandas, o objeto da luta empreendida pelos grupos de Direitos Humanos. Por isso, Biraben, informado pela perspectiva desses grupos, não se furtou de trazer tais discussões para o filme. Acompanhamos isso, por exemplo, na cena em que uma aluna – também filha de desaparecidos – critica a interpretação da professora com relação à história do tempo presente (a pertinência do perdão presidencial):



PROFESSORA

O presidente pode sancionar uma lei em circunstâncias especiais sem a participação do congresso. Por exemplo...

ALUNA

O indulto.

PROFESSORA

O perdão presidencial é uma das exceções. O indulto é, na verdade, uma forma de perdão presidencial.

ALUNA

Então o congresso para que serve?

PROFESSORA

Estamos falando das exceções às regras gerais. Na realidade, o perdão presidencial está contemplado na constituição.

ALUNA

Então, o presidente pode jogar no lixo toda a evidência acumulada há anos contra aqueles assassinos? Professora, você bem sabe, aqueles ditadores suspenderam a constituição e agora são protegidos por ela. (...) A verdade é que essa gente foi considerada culpada por um tribunal de justiça, e o presidente não tem o direito de ignorar isso. (...) O presidente e todos aqueles políticos de merda são todos uns idiotas vendidos.

PROFESSORA

Senhorita Argüida, isso é linguagem adequada para minha aula?
Saia imediatamente! Eu a verei na diretoria.²⁷¹

O que primeiro chama atenção nesta cena é a relação de sentido que Biraben parece estabelecer com o filme *La Historia Oficial*, lançado cerca de vinte anos antes, em que, numa cena semelhante, a professora Alice é igualmente contestada por um aluno, em função de ela não questionar a versão oficial da História.²⁷² O conflito ali encenado respondia às urgências do momento, quando a volta da democracia deu condições aos embates pelo enquadramento de uma memória do passado recente, a qual exerceria um papel fundamental nas disputas que tinham o futuro como alvo.

Em *Cautiva*, por sua vez, o referente contextual da cena consistia na relação de forças que colocava de um lado os argumentos que se limitavam a reconhecer a legalidade dos indultos menemistas em face da constituição federal que os permitia, e, do outro, os discursos que expunham a ausência de legitimidade daqueles atos, uma vez que ignoravam o repúdio de boa parte da sociedade. Não obstante, a diferença mais significativa está na descrição da fúria com a qual, em *Cautiva*, a aluna se posiciona contra o discurso que tenta justificar as estratégias do governo para manter na impunidade os repressores. Sua postura subversiva suplementa a imagem vitimizadora presente em produções cinematográficas de contextos anteriores, para cuja compreensão deve ser levar em conta o fato de que as condições que possibilitavam e pressionavam o discurso fílmico de Biraben traziam em seu bojo os enfrentamentos que, na época, eram protagonizados por filhos de desaparecidos.

²⁷¹ **Cautiva** [Tradução livre]

²⁷² Vide no capítulo DA COMOÇÃO, o tópico “*La Historia Oficial* e a expiação da culpa”.

A relação entre *Cautiva* e *La Historia Oficial* está evidenciada também em outros aspectos. Por exemplo, ambos os filmes narram o drama do sequestro de bebês nascidos em cativeiro, filhos de mães desaparecidas, ao mesmo tempo em que abordam a convivência da sociedade civil. No entanto, em *Cautiva*, Biraben parece citar o filme de Puenzo para atualizar sua /para propor outra/ perspectiva, sobretudo porque narra o drama da apropriação a partir do ponto de vista das vítimas (a filha apropriada e a família dos pais desaparecidos), diferente daquele. Por isso, não há no filme de Biraben complacência com a família apropriadora, nem vitimização que a proteja, como vemos em *La Historia Oficial*. Enquanto nesse filme, apropriadora e criança apropriada são ambas apresentadas como vítimas das circunstâncias, em *Cautiva* nenhum personagem incorpora o papel de vítima: Sofia, a filha apropriada do desaparecido, quando colocada de frente com a verdade, embrenha-se numa investigação sobre seus pais legítimos e sobre a participação da família adotiva no crime; e o policial federal que a adotara é processado juntamente com sua mulher, para responder pelo crime de sequestro de menor e cumplicidade com a repressão.

A narrativa de *Cautiva* obedece à fórmula “ação-situação-ação”.²⁷³ Uma primeira ação, quando Sofía é arrancada da sala de aula para que lhe seja apresentada a verdade, marca o primeiro *ponto de virada* e impele a personagem a desvendar a situação (como morreram seus verdadeiros pais? Como participou a sua família adotiva?) que, por sua vez, desemboca numa nova ação (a tomada de consciência, a assunção da família legítima e da causa dos pais verdadeiros).²⁷⁴

²⁷³ Aqui, novamente fazemos referência ao esquema da imagem-movimento, comum nas narrativas do cinema clássico, conforme desdobrado por Deleuze. Vide DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo** (São Paulo: Brasiliense, 1990) e **A imagem-movimento** (São Paulo: Brasiliense, 1985).

²⁷⁴ Segundo Syd Field, “ponto de virada (plot point) é um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante.” (FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 96-97). Em *Cautiva*, o primeiro ponto de virada, aquele que desencadeia a trama, é a cena em que Sofía toma conhecimento de que é uma filha adotiva e que seus pais verdadeiros estão desaparecidos.

No interior desse esquema narrativo é possível vislumbrar, alegorizados nas reações e ações de Sofia, os diversos estágios e humores que a sociedade atravessara desde a abertura democrática: incredulidade, investigação, comoção, culpa, melancolia. A incredulidade inicial com a qual Sofia reage à nova realidade que se lhe apresenta é abandonada quando, a partir da sua aliança com outra filha de desaparecidos – o que parece querer realçar a solidariedade que há entre esses jovens –, coloca-se a investigar o passado. Conseqüentemente, de posse da verdade, a imagem plácida e inocente de Sofia se metamorfoseia para evidenciar sua revolta e identificação com os pais desaparecidos, como vemos na sequência em que, revestida de fúria, ela enfrenta a família adotiva:



PAI ADOTIVO (Apropriador)

Quem você pensa que é para nos investigar? (...) Era uma guerra. Numa guerra, se ganha ou se perde.

SOFIA

De que guerra está me falando? Minha mãe estava grávida. Ela e meu pai foram sequestrados. Esperaram que ela me desse à luz, para depois desaparecerem com eles.

PAI ADOATIVO (Apropriador)

Se você pensa que eles eram uns anjinhos, está muito equivocada.

SOFIA

E eu, como cheguei aqui? Por acaso? Abandonada em um trem?
Foi você quem desapareceu com eles? Você deu choque neles? ²⁷⁵

Esta cena do enfrentamento talvez sirva também para marcar a noção de que os laços de afeição forjados entre a família apropriadora e os filhos apropriados não podem resistir à realidade do horror que se esconde por detrás deles. Isso contrasta com a mensagem que, de forma sub-reptícia, está encerrada em *La História Oficial*, quando mantém intactos os afetos que envolvem a criança e a família adotiva, ao mesmo tempo em que realça a indiferença na relação com a avó legítima, mesmo depois que a situação é desvendada. *Cautiva* aborda essa relação com mais profundidade, porque a inverte e denuncia a perversidade que implica o cinismo dos indivíduos que criam como seus os filhos daqueles que foram torturados e desaparecidos com sua colaboração, ao tempo em que expõe a rede de cumplicidade que envolvia enfermeiros, médicos e falsificadores de registros.

É importante perceber que o despertar de Sofia é articulado com a noção de restituição de identidade que atravessa os embates na busca pelos filhos apropriados. Aí, muito embora o termo “restituição” (usual entre os grupos de Direitos Humanos) pareça se ancorar numa concepção essencialista de identidade, em *Cautiva* vemos estabelecida uma relação condicionante entre identidade e memória, na qual a última participa da construção da primeira, no processo de incorporação e idealização que a envolve. O entrecruzamento dessas categorias converge com a sentença de Pollak, de que a memória “é um elemento constituinte

²⁷⁵ **Cautiva...** [Tradução livre]

do sentimento de identidade, (...) na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”.²⁷⁶

Uma vez que a questão da identidade é um tema bastante recorrente nessa cinematografia, acreditamos que a noção de *identificação*, na forma como é desdobrada por Stuart Hall, talvez seja muito mais útil à compreensão do processo de subjetivação que envolve os filhos de desaparecidos, porque permite relacionar esses sujeitos às práticas discursivas a que se dedicam. Aquele autor admite a noção recorrente de que a identificação se constrói a partir do reconhecimento e partilha de uma unidade de origem e de um ideal, mas ressalta seu caráter incompleto e o fato de que ela (a identificação) “é um processo de articulação, uma suturação (...) *que* envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’”.²⁷⁷ Hall parece também entender a identificação como partícipe da problemática melancólica de reação à perda e idealização do objeto, uma vez que, a partir de Freud, vai compreendê-la como algo que se funda na projeção e na fantasia: “ela não é aquilo que prende alguém a um objeto que existe, mas aquilo que prende alguém à escolha de um objeto perdido”.²⁷⁸

Nas diversas ficções e documentários sobre o tema dos desaparecimentos e da “restituição” de identidade de filhos, é importante atentar para a recorrente presença das fotografias de família e da referência ao seu uso como um modo de construção (e suturação) daqueles elementos (memória, identidade). Em *Cautiva* acompanhamos isso em algumas passagens, como é o caso da cena na qual a avó expõe para Sofia algumas imagens que lhe contam sobre a história dos seus pais,

²⁷⁶ POLLAK, Michael. **Estudos históricos**. Identidade e memória social. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 204.

²⁷⁷ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes: 2000, p. 106.

²⁷⁸ *Idem ibidem*, p. 107.

ao mesmo tempo em ratificam sua semelhança física com eles, conforme fotogramas abaixo:



Esta cena, que é uma espécie de paráfrase de encenações bastante recorrentes nessa cinematografia, evoca a função atribuída à fotografia na performance das identidades de filhos de desaparecidos, no trabalho de reconstrução de si. Parece vigorar aí a noção de que a fotografia é mais propícia ao trabalho de construção da memória social pelo fato de que ela, ao contrário dos enunciados visuais feitos à mão, como a pintura, não pode transcender por completo ao tema, ao referente, conforme defende Sontag, quando afirma que “as imagens fotográficas parecem menos enunciados acerca do mundo que seus fragmentos, miniatura de realidade”.²⁷⁹ Talvez por isso as fotografias de desaparecidos sejam, desde a ditadura, muito utilizadas como forma de ressaltar a ausência e promover o encontro do passado com o presente, sobretudo nas lutas e no processo de identificação que envolve os filhos.

²⁷⁹ SONTAG, Susan. **Sobre la fotografia**. México: Santillana, 2006, p. 17.

No recorrente uso da fotografia está implicado o pressuposto de que as identidades são dependentes das imagens do passado que são retidas pelos indivíduos, como quer Todorov.²⁸⁰ A presença de álbuns de família na maior parte dos filmes, sobretudo nos documentários, termina por afirmar a imagem fotográfica como um método privilegiado de articular memória e identidade, que por sua vez levam ao despertar da consciência.²⁸¹ No entanto, muito embora as fotografias estejam presentes também em *Cautiva*, nesse filme o caminho que leva à identidade e conscientização é aberto pela ação, ou seja, pela investigação empreendida por Sofía e, conseqüentemente, pela verdade da qual toma conhecimento.

Dissemos com isso que, não obstante a problemática relacionada às apropriações e adoções indevidas dos nascidos em cativeiros, conforme colocada no filme, o que parece estar mais em mira na narrativa de *Cautiva* é a abordagem da tomada de consciência e atitude esperada dos filhos de desaparecidos. Por isso, embora o filme seja estruturado a partir de um caso de roubo de bebês, a narrativa não converge para um questionamento sobre o destino dos inúmeros outros filhos que ainda restava identificar, não obstante a busca empreendida pelas *Abuelas de la Plaza de Mayo* e o reconhecimento legal de que houve durante a ditadura uma política sistemática de apropriação de crianças nascidas de mulheres seqüestradas. O que está primeiramente em questão no filme é a atitude dos filhos com relação à justiça devida aos pais desaparecidos e a continuidade de sua causa. Isso pode ser ainda pensado a partir da última cena, a qual descreve a assunção definitiva da família legítima por Sofía, ao mesmo tempo em que encerra a narrativa de forma bastante significativa. Nela, a câmera enquadra a avó e a neta enlaçadas num abraço que, na medida em que faz o espectador perceber o salto de uma geração (a do desaparecido), parece ressaltar o sentido da unidade (*Abuelas/Madres e HIJOS*) que a substitui:

²⁸⁰ Cf. TODOROV, Tzvetan. **Les abusos de la memoria...**

²⁸¹ Como é também possível acompanhar no documentário **H.I.J.O.S El Alma en Dos...**



ABUELA

Tenho certeza que seus pais estão contentes.

SOFIA

Nana, o desaparecimento deles... é para sempre?²⁸²

Na fala da avó, quando faz referência aos pais de Sofía, o uso do verbo (“estar”) flexionado no Presente do Indicativo pode ser lido como sintoma dessa introjeção melancólica que adia o desvencilhar-se dos desaparecidos e os mantém presentes. Nessa direção, cremos que tanto o enunciado da avó quanto a questão colocada na fala de Sofía são construídas sob pressão da noção de “presença dos desaparecidos” que perpassava o contexto – presença elaborada por processos melancólicos, como a vemos na cólera dos filhos que, quando da produção do filme, promoviam diversas mobilizações por justiça. A coerência de sentido da ação de Sofía, na interpretação proposta por Biraben, estabelece relação com esses

²⁸² **Cautiva...** [Tradução livre]

inúmeros protestos da época por punição aos envolvidos nos crimes da ditadura – ocasião em que os filhos dos desaparecidos cravavam a marca de sua cólera no imaginário político argentino, quando, organizados sob a denominação HIJOS, submetiam a escrachos os ex-repressores que gozavam de impunidade.

Esses jovens haviam fundado a organização HIJOS em 1995, quando da retomada dos debates acerca dos crimes da ditadura, suscitados pelas confissões do militar Schilingo e da aproximação do vigésimo aniversário do golpe.²⁸³ No ano seguinte, o volume das mobilizações de repúdio ao golpe evidenciava o início de um novo processo político, a partir do qual aquela organização intensificou sua atuação, desafiando abertamente ao governo e ao regime. Naquele ano, os Hijos deram início ao seu mais emblemático modo de protesto, o chamado Escracho, que consiste num método utilizado para denunciar a impunidade dos envolvidos nos crimes praticados durante a ditadura, bem como a seus cúmplices no âmbito do poder econômico, os quais foram beneficiados pelas leis da obediência devida e ponto final, e depois pelos indultos menemistas.

Grosso modo, o escracho expõe o domicílio de pessoas acusadas de violação de direitos humanos e seus conluiados. “Para a organização, escrachar quer dizer trazer à luz algo que permanece escondido na sociedade: geralmente, os vizinhos dos repressores não sabem que eles vivem tão próximos”.²⁸⁴ Sobre esse método, o jornalista Casciero colhe de militantes de HIJOS a compreensão de que se trata de uma forma alternativa de fazer justiça que nasceu de uma tomada de consciência: “Nossos escrachos são produtos de um trabalho, de uma reconstrução social e da necessidade de contar outra história”.²⁸⁵

A motivação para a adoção dos escrachos surgiu após a encenação da peça de teatro “Blá, blá, blá”, criada por integrantes do HIJOS, em cuja história um

²⁸³ Vide neste capítulo, o tópico “Ponto de Virada”.

²⁸⁴ CASCIERO, Roque. La revolución del sabemos lo que hicieron. **Página/12**, 23/03/2002. [Tradução livre]

²⁸⁵ *Idem*.

torturador manchava de sangue as frutas que tocava numa quitanda. Ao final, os jovens afirmavam “que era preciso o quitandeiro negar-se a vender a fruta para o covarde com sangue nas mãos”.²⁸⁶ O efeito causado pela peça ensejou a criação de uma comissão responsável pela organização das manifestações. Nos escrachos, os jovens marcham cantando pelo bairro do escrachado e, quando chegam até a sua casa, encenam uma performance artística; lêem um discurso escrito pela organização; e depois sacam as “bombitas de têmpera roja”, para significar que aquela casa está manchada com sangue. Em seguida dançam, para simbolizar a apropria o do lugar contaminado.²⁸⁷ O primeiro deles teve como alvo o médico Jorge Magnaco, que havia sido responsável pelos partos no interior da ESMA e colaborou com a tortura de diversas prisioneiras quando da ditadura. Durante semanas, os jovens marcharam da clínica, onde trabalhava o médico, até a sua residência. Como consequência, o ex-colaborador da ESMA foi demitido da clínica, além de ter sido obrigado a mudar-se do condomínio onde morava.

O escracho a Galtieri, promovido em 1998, contou com cerca de 400 pessoas, mais a cobertura jornalística. Nessa ocasião, os Hijos convocaram para a mesma semana uma marcha pela prisão perpétua de Videla e demais militares envolvidos nos crimes da ditadura, de forma que, na medida em que as atividades cresciam, aumentava a consciência de que punir os criminosos não era uma impossibilidade. Alguns dias depois, direcionaram o escracho ao ex-capitão Fernando Henrique Pey n, que torturava presos na ESMA durante a ditadura. Logo em seguida, quando Videla é posto em prisão domiciliar, os Hijos se concentraram para escrachar em frente à casa do ex-ditador, acompanhados dessa vez por mais de mil pessoas, a despeito do aparato policial acionado.²⁸⁸

²⁸⁶ SIMOES, Gustavo Ferreira. Roberto Freire e Roberto Bola o: literatura e resistências às ditaduras civis militares na América do Sul. **Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, 2012, p. 6.**

²⁸⁷ Cf. CASCIERO, Roque. La revolución del sabemos lo que hicieron...

²⁸⁸ A volta do ex-ditador Videla   prisão, após haver sido indultado pelo presidente Menem, deu-se em fun o de que a apropria o sistemática de menores ocorrida durante a ditadura foi considerada

Outro importante escracho teve como alvo o ex-militar repressor Miguel Osvaldo Etchecolatz, que em 1976 foi responsável pelo desaparecimento dos adolescentes de La Plata, cuja história é narrada no filme *La Noche de los Lápices*, de Héctor Olivera.²⁸⁹ Esse ato reuniu frente à casa do repressor cerca de mil e quinhentos jovens. Ali, a memória da desventura dos estudantes não era mais fonte de comoção paralisante, como quando da abertura democrática, mas sim demandante de atitudes e atos de justiça e punição aos envolvidos nas desaparecimentos. A comoção de outrora cedia lugar à revolta melancólica desses jovens, à cólera insurgente de HIJOS. Nesse momento, abandonavam também o discurso da inocência – que por algum tempo serviu tanto como mote para reclamar justiça, quanto como esquema de interpretação do passado – para reabrir as questões sobre a luta subversiva da década de setenta, uma vez que identificavam como seus os ideais dos desaparecidos, ao tempo em que se arrogavam de empunhar a luta contra a impunidade.

Diversos outros escrachos ganharam notícia na Argentina entre fins da década de noventa e inícios do século XXI, alguns com bastante repercussão nacional, como foi o caso do que teve como alvo o ex-militar Antonio Domingo Bussi, governador de Tucumán na época.²⁹⁰ O repressor havia sido interventor dessa província durante a ditadura, tendo comandado o Operativo Independencia que reprimiu a guerrilha na região, e, quando do escracho, gozava a liberdade que lhe contemplara a *Ley del Punto Final* e se refestelava no cargo de governador

um crime imprescritível. Depois de haver passado pouco mais de um mês na cadeia, Videla foi contemplado com o direito à prisão domiciliar. Não obstante, durante o governo dos Kirchner, o ex-ditador voltaria a cumprir pena na prisão até a sua morte.

²⁸⁹ Vide no capítulo DA COMOÇÃO (cap. 2), o tópico “Imagens da tortura e da inocência em *La Noche de los Lápices*”.

²⁹⁰ Igualmente marcante foi o escracho feito ao ex-ministro da economia José Alfredo Martínez de Hoz, que fora o cérebro do modelo econômico da ditadura. Nesse protesto realizado em Março de 2006, os manifestante se concentraram frente ao prédio onde morava Martínez de Hoz e, durante a concentração, houve apedrejamento da fachada do prédio. Cf. **Diário Popular**. Violencia en escrache. 25/03/2006.

eleito pelo voto popular.²⁹¹ Tal e qual Antonio Domingo Bussi, muitos outros repressores que atuaram durante a ditadura, além de não pagarem por seus crimes, ocupavam postos na administração pública e se imiscuíam entre as pessoas comuns, o que, para os grupos de Direitos Humanos, como HIJOS, parecia macular a memória das vítimas e manter aberta a fresta que poderia ensejar a repetição do mesmo.

Cabe lembrar que no filme de Carlos Echeverría (*Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*), de 1986, a tristeza do jornalista que se embrenhou na investigação do desaparecimento de Juan Marcos Herman tinha como causa a constatação de que o maior entrave à justiça estava no fato de que, mesmo com a chegada da democracia, os assassinos mantinham-se em seus postos como se não tivessem contas a prestar, fatos a esclarecer e crimes a pagar.²⁹² Nada representava mais do que isso o contínuo da dominação, situação que revelava também ser a fonte do temor que, na época, silenciava muitos dos que se solidarizavam com os desaparecidos. No contexto de produção do filme *Cautiva*, essa liberdade incômoda dos envolvidos nos crimes da ditadura continuava sendo verdadeira, com a diferença de que agora tinham que enfrentar a exposição pública de seu passado, promovida por HIJOS. O grupo, na medida em que direciona os escrachos contra a impunidade que permite a livre movimentação dos repressores que atuaram durante a última ditadura, parece dotar de presença os desaparecidos.

Por intermédio do mesmo processo de introjeção melancólica com o qual as *Madres*, a partir da assunção dos ideais de luta dos seus filhos, produzem a reaparição dos desaparecidos, os filhos dos filhos (HIJOS) transformam-se, eles mesmos, nos pais desaparecidos e fazem do escracho o método privilegiado dessa atualização. Por isso, para HIJOS, “o escracho se nega a ser simplesmente a

²⁹¹ Cf. YAPUR, Felipe. En Tucumán hubo cinco policías por cada hijo de desaparecido. **Página/12**, 13/10/1998.

²⁹² Vide no capítulo Da MELANCOLIA, o tópico “Melancolia e reflexão em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*”.

representação das vítimas”.²⁹³ Isso corresponde a uma recusa da ideia de representação no sentido da simbolização passiva do passado. Acreditamos que aí também se esconde a negação que prorroga o trabalho do luto como caminho de desprendimento do objeto da perda, trabalho que, psicanaliticamente, pressuporia a representação da perda /sua substituição/ por um símbolo.²⁹⁴

Ainda, talvez porque a fixação no passado como algo vivo seja próprio da identificação/introjeção que ali ocorre – ou ainda porque consciência histórica pressupõe a subversão de uma temporalidade –, os HIJOS acreditam que o escracho opera uma espécie de ruptura com a noção de tempo do atual sistema, porque nesse o passado é perdido e sua existência é possível somente como memória passiva:

No escracho, pelo contrário, o passado atua com força, os desaparecidos vivem como projeto atual, um passado que afirma: é passado do presente. (...) Assim, o escracho funda um presente pleno de potencialidades.²⁹⁵

Muito embora esse grupo, em seu manifesto, oponha os escrachos à melancolia – por entendê-la unicamente como passividade e impotência –, os dizeres acima corroboram a compreensão desses atos públicos como uma espécie de reação melancólica (colérica) a partir da qual os desaparecidos persistem nos filhos. Aí, se aceitarmos que o enunciado “um presente pleno de potencialidades” faz dos escrachos uma espécie de constelação na qual o passado é reconhecido no presente, nele devemos identificar também a ideia de que esses dois tempos coexistem; de que o passado está virtualmente contido no presente. Neste sentido,

²⁹³ **Pensar el escrache.** <http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/hijos/>.

²⁹⁴ Cf. GUNDERMAN, Christian. **Actos melancólicos...**

²⁹⁵ **Pensar el escrache...**

considerando que todo virtual tende para sua atualização,²⁹⁶ os escrachos seriam o momento em que essas potencialidades atualizam-se, precipitam-se em ato.

Não obstante, essa modalidade de protesto tem enfrentado contestação não apenas da reação conservadora de parte da imprensa,²⁹⁷ mas também de trabalhos acadêmicos sóbrios, como é o exemplo da análise feita por Hugo Vezzetti, na qual desacredita a capacidade de intervenção positiva dos escrachos:

Se, como se diz, a memória é sempre construção num campo de divergências e conflitos que se sustentam em posições de valor, se há memórias de grupos e facções e relatos já montados que reproduzem o passado como uma evidência imóvel, é claro que quanto mais o discurso e a mobilização social pelos direitos humanos fica dominado por esse imaginário de pura confrontação, tanto mais o trabalho da memória ficará, por assim dizer, capturado numa cena congelada do passado e incomunicada em relação às ações políticas capazes de intervir no tempo presente.²⁹⁸

²⁹⁶ Cf. LEVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

²⁹⁷ Em novembro de 2000, após o escrache a um general do exército acusado de cometer crimes durante a ditadura, o jornal *La Nación* publicou um editorial que dizia: "(...) El dolor y la indignación de quienes han sufrido la pérdida de un ser querido como consecuencia de un acto de barbarie merecen ser reconocidos por la sociedad y deben recibir plena solidaridad moral. Pero si se acepta que cada damnificado se arrogue el derecho de elegir la metodología adecuada para reprimir o sancionar a los criminales y de aplicarla por sí mismo se abre el camino a situaciones de caos y violencia regidas por el puro subjetivismo personal o por el ánimo de venganza, con el consiguiente perjuicio para la seguridad general. Los "escraches", como los cortes de ruta y otras formas ilegales de ocupación de los lugares públicos, son intentos de sustituir al Poder Judicial en la función de atribuir culpas por violaciones al orden legal y, como tales, vulneran el principio de que el Estado debe concentrar en sus manos, sin excepción, el poder de coerción sobre las personas" (**La Nación**. Ni "escraches" ni cortes de ruta. 01/11/2000). Mais de uma década depois, o jornal *Clarín*, para criticar a inclusão do estudo dos escrachos no programa das escolas das Províncias, chamou de fascista esse método de protesto (Cf. WIÑAZKI, Miguel. El escrache se estudiará desde este año en las escuelas de la Provincia. **Clarín**. 16/02/2011).

²⁹⁸ VEZZETTI, Hugo. Activismos de la memoria: el "escrache". **Revista Punto de Vista**. nº 62, Buenos Aires, dez/1998, p. 7. [Tradução livre]

Esse autor chamou atenção para a mudança na prática dos escrachos a partir de 1998. Segundo o seu argumento, esses atos, que até então tinham como objetivo tirar do anonimato os repressores que se misturavam à comunidade, passaram a denunciar e a enfrentar diretamente as figuras públicas do passado ditatorial. Na forma como vinham sendo operados, os escrachos se alinhavam de certa forma com o *Nunca Más*, na medida em que envolviam a opinião pública na condenação moral aberta pelos julgamentos e interrompida pelas leis da impunidade promulgada durante o governo Alfonsín e pelos indultos menemistas. Mas, num segundo momento, os escrachos sofreram uma reviravolta, a partir da qual os HIJOS assumiram imaginariamente o lugar dos pais desaparecidos com discursos que, ao questionar a estrutura institucional da política, tendiam menos a uma lembrança do passado que a uma repetição, a “um ato no qual se conjugam os fantasmas familiares com os restos do imaginário político da violência revolucionária”²⁹⁹ – fantasmas que trazem de volta o desaparecido sob a figura do filho revolucionário que ocupa seu lugar.

Por ser produzido sob a pressão desses eventos e a partir do ponto de vista dos HIJOS, *Cautiva* se nos apresenta como um exemplo do modo como o cinema tem construído a ideia de reação dos filhos de desaparecidos, pelo menos desde *Un Muro de Silencio*, cujo tom estabelece relação com a suposta melancolia dos sujeitos que são seu referente. Aí, chamamos atenção para o estágio colérico dessa melancolia. Como acreditamos também ser verdadeiro em boa parte da cinematografia sobre os desaparecimentos, o filme *Cautiva* não apenas extrai sua condição de possibilidade daqueles conflitos, no interior dos quais os grupos de direitos humanos e familiares de desaparecidos empreendem seus atos, mas também se comporta como agente e partícipe desse processo, ou ainda como veículo de instrumentalização da memória, na medida em que naturaliza a posição daqueles grupos na recolocação discursiva e imaginária dos embates dos anos 70.

²⁹⁹ VEZZETTI, Hugo. Activismos de la memoria: el “escrache”...

4.4 Agir no presente (*Aparecidos*)

A insurgência colérica da geração de filhos frente à impunidade dos ex-repressores está também construída no corpo do filme *Aparecidos* (2007) – dirigido pelo espanhol Paco Cabezas, mas de produção hispano-argentina –, o qual oferta outra chave para compreender a assunção, por parte da geração presente (filhos), do embate por justiça aos desaparecidos. O filme extrai sua dizibilidade da Argentina contemporânea kirchnerista, contexto dos julgamentos contra alguns dos agentes do terrorismo de Estado, como é o caso do júri que condenou um dos maiores ícones da ditadura, o ex-oficial da marinha e ex-repressor da ESMA (Escola Mecânica da Armada), Héctor Febres, ocorrido em outubro de 2007, ano de lançamento da película.³⁰⁰ A exemplo do filme *Cautiva*, o filme mantém consonância com uma realidade política favorável aos grupos de familiares de desaparecidos nos enfrentamentos que protagonizam, no interior dos quais o cinema, que tem sido um importante instrumento, encontra condições políticas e ideológicas que permitem a proliferação das suas narrativas.

Em *Aparecidos*, os principais elementos que compõem o saldo do passado recente da Argentina – a incorporação melancólica do passado, o clamor pela punição aos torturadores, a busca pelos bebês apropriados indevidamente, entre outros – são expostos no corpo de uma linguagem alegórica, característica que, acreditamos, faz desviar o filme da abordagem direta comum à boa parte das películas do gênero, na medida em que alegoria compreende o encenar algo para

³⁰⁰ Vide <http://www.agenciawalsh.org>, outubro de 2007.

dizer outro (ou outros).³⁰¹ Sua narrativa é construída nos moldes de um *thriller* de terror, no qual predomina o encadeamento de ações e reações que ora são postas em suspensão, ora se precipitam, e que, coordenadas com outros recursos sonoros e imagéticos, objetivam manter o espectador em permanente estado de tensão – sobretudo a partir do primeiro *ponto de virada*³⁰² –, de forma a suscitar nele (no espectador) afetos diversos, como a experimentação do horror.

A trama se desenrola na Argentina de 2001 (o presente da diegese), e tem início quando os irmãos Pablo e Malena são chamados para decidirem sobre a eutanásia do seu pai – um ex-médico torturador que trabalhara para o regime militar, durante a vigência da ditadura – que se encontra em coma irreversível. Essa questão, que de início é montada pelo cineasta como algo de simples resolução, leva os personagens a embrenharem-se numa teia de mistérios e horror, a partir do momento em que deliberam que somente autorizarão o desligamento dos aparelhos após retornarem à província onde viveram a infância. Durante a viagem, encontram fragmentos de um diário que descreve sessões de tortura e assassinato, junto com fotos de algumas pessoas supliciadas. Então, por um inexplicável mecanismo, o contato com esses fragmentos monádicos promove uma fusão de temporalidades, passado e presente se justapõem, de forma que os irmãos passam a ser interpelados por indivíduos mortos (fantasmas).³⁰³

Esses mortos, uma família de desaparecidos políticos, terminam por demandar aos irmãos a tarefa de salvá-los, uma vez que revivem continuamente a

³⁰¹ A idéia de alegoria prescreve a perspectiva de que as cenas do filme não carregam um sentido original e imanente, permitindo assim uma multiplicidade de possibilidades de significação. Sobre a noção benjaminiana de alegoria, vide BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão...**

³⁰² Considero como primeiro ponto de virada do filme *Aparecidos* a cena em que Pablo recebe da garota fantasma o diário do carrasco.

³⁰³ Quando digo “fragmentos monádicos” aproprio-me da noção benjaminiana/liebzniziana, segundo a qual “o conhecimento tem um caráter ‘monadológico’, visto que não pode formar-se senão a partir da observação dos detalhes, dos fragmentos, da recuperação de restos da história”. Vide LORIGA, Sabia. A miragem da unidade histórica. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.133-152, jan./dez. 2006.

experiência trágica à qual foram submetidos: suas mortes repetem-se de forma vertiginosa, não obstante os esforços dos dois irmãos em salvá-los. O carrasco, que continuamente os persegue e os executa, é o pai dos irmãos Pablo e Malena, o mesmo que aguarda em coma, no presente, a decisão pelo desligamento ou não dos aparelhos que o mantêm vivo. Assim, enquanto o carrasco é contemplado no presente por uma sobrevivida, em face da indefinição em se levar a cabo ou não a sua eutanásia, seu espectro, num terceiro tempo em que passado e presente se cruzam, repete de forma implacável as torturas e os assassinatos.

Ante as súplicas dos mortos – “libértame!”, “ayúdame!” – e a indagação de Pablo após os insucessos na tentativa de salvá-los – “que sentido hay intentar salvar la vida de quien está muerto?” –, a própria trama parece esboçar a seguinte questão: Por que a tarefa de salvar esses indivíduos do passado, após um aparente sucesso, é seguidamente frustrada e se revela como algo impossível para os irmãos Pablo e Malena? Essa questão impõe uma reflexão no campo da epistemologia da história, na medida em que aponta o presente como o tempo próprio à redenção do passado, compreensão necessária para que os irmãos possam enfim agir no sentido da interrupção da barbárie. Esse entendimento chega a Pablo quando, após analisar documentos e entrevistar pessoas, constata que “se pueden cambiar las cosas”³⁰⁴, intervir no passado e estancar o sofrimento dos mortos.

Essa movimentação entre o tempo dos mortos e o tempo dos vivos deve ser compreendida como alegoria dos atos de memória que, na sociedade argentina, fazem o passado persistir. Tal movimentação postula a responsabilidade da sociedade para com aquela geração combalida (os mortos). Mas essa tarefa redentora só se concretiza quando os irmãos Pablo e Malena compreendem que ela não se cumpre *no* passado, mas se realiza a partir de um agir no presente.³⁰⁵ Se,

³⁰⁴ **Aparecidos...**

³⁰⁵ Benjamin preconiza o compromisso de abarcar nas expectativas do presente com relação ao futuro as demandas de gerações que tiveram suas expectativas frustradas no passado. Segundo o mesmo, ao historiador compete resgatar no presente os sujeitos arruinados pelo *continuum* da dominação, tarefa a ser empenhada pelo trabalho da memória.

conforme Gagnebin, “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente”,³⁰⁶ é importante acrescentar que, como saldo do agir nessa direção, passado e presente restam transformados. Esse agir também está colocado na atitude de Malena quando, ao final da trama, apressa-se em desligar os aparelhos que mantêm vivo o carrasco, como último recurso para estancar o fluxo de terror e tirania e permitir, enfim, que os mortos sigam em paz:



Compreendemos essa eutanásia do carrasco como uma alegoria dos escrachos realizados por HIJOS na Argentina, na medida em que ambos pressupõem uma intervenção para a ruptura de uma forma de existência. No escracho, conforme exposto anteriormente, a ação consiste em intervir no modo de vida “pseudovegetativo” (do ponto de vista político) que levam os ex-repressores e seus cúmplices, os quais, longe ou não dos escalões que ocupavam, transitam livre e impunemente, o que parece reiterar a barbárie dos anos de ditadura como uma regra geral, como uma normalidade.

No filme, o estado de coma do carrasco representa a persistente presença (ameaçadora ou não) de muitos dos envolvidos com crimes de lesa-humanidade, os quais muitas vezes escondem seu passado sob a máscara de uma docilidade senil.

³⁰⁶ GAGNEBIN, Jean Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 55.

Com isso, a alegoria da existência fantasma construída no filme – na qual a sobrevida do carrasco, mesmo em estado vegetativo, repete de forma vertiginosa as torturas e o sofrimento impingidos aos que foram por ele vitimados – permite estabelecer relação de sentido com a crença de HIJOS, de que o passado estará aberto enquanto, no presente, o último dos envolvidos com os crimes da ditadura ainda estiver gozando sua impunidade. Daí a urgência de agir no presente.

A alegoria da fusão do mundo dos mortos com o dos vivos construída no filme diz ainda, como possibilidade de sentido, a ruptura com a noção tradicional e esquemática de temporalidade linear e homogênea, comum no Ocidente, e evidencia a percepção de que, ao atendimento daquela prescrição (de redimir os passados cativos), faz-se imprescindível a interrupção do fluxo da história. O propósito de tal transgressão na diegese de *Aparecidos* revela correspondência de sentido com a atitude revolucionária preconizada por Benjamin, na qual se inscreve a tarefa de “tomar o partido dos vencidos”, de arrancar do *continuum* da dominação os passados oprimidos e “de despertar de suas sepulturas os mortos, que dependem de cada presente para que a vitória dos opressores não seja definitiva.”³⁰⁷

Beatriz Sarlo, referindo-se ao fenômeno argentino de rememoração do passado recente, e ancorada também na perspectiva benjaminiana de história, dispõe:

Todo ato de discorrer sobre o passado tem uma dimensão anacrônica; quando Benjamin se inclina por uma história que liberte o passado de sua reificação, redimindo-o num ato presente de memória, no impulso messiânico pelo qual o presente se responsabilizaria por uma dívida de sofrimento com o passado (...) ele está indicando não só que o presente opera sobre a construção do passado, mas que também é seu dever fazê-lo.³⁰⁸

³⁰⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo...** p. 20.

³⁰⁸ SARLO, Beatriz. **Tempo passado...** pp. 57-58.

Isso implica uma ação que reconfigure o passado num cenário diferente daquele para o qual o anjo da história mira com angústia, e preconiza o salto sobre a temporalidade e o estancamento da barbárie, de forma a despertar no passado o faiscar da esperança; despertar que decorre da consciência de que “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.³⁰⁹ Em *Aparecidos* o cineasta faz compreender que é como presente que o passado se liberta, e reitera o apelo enunciado na Argentina por HIJOS, para que a sociedade presente se solidarize com seus mortos, com as gerações oprimidas, como será apontado na sequência analisada adiante. Essa solidariedade implica a tarefa de manter aberta a fresta que pode fazer das expectativas não realizadas no passado um *vir-a-ser* realizável pelo trabalho da memória. Brandão, chamando atenção para a importância da memória como instância redentora, discorre:

Ao trabalho da memória cabe uma necessidade de redenção das épocas passadas na história humana. E ela se processa também como um acúmulo de injustiças. Os que a sofreram, nossos ‘outros próximos’, já não podem mais ser redimidos no curso social dos acontecimentos, pois eles são irreversíveis como história. Mas não como memória! (...) Há uma recuperação solidária do sentido de perda vivido pelas gerações-testemunho e realizada pelas gerações-de-presente.³¹⁰

No filme, o cineasta parece captar o cumprimento dessa orientação, na forma como vemos sendo processado por alguns grupos na sociedade argentina (HIJOS, *Madres*, entre outros). O uso da memória, tanto como modo de reconstrução do passado quanto como instrumento jurídico, de certo modo, colaborou para a condenação do terrorismo de Estado e evitou que lograssem

³⁰⁹ Benjamin, Walter. Sobre o conceito de história... p. 226.

³¹⁰ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória Sertão**... p. 33-34.

sucesso as estratégias de esquecimento (as leis do Ponto Final, da Obediência Devida e os indultos) que favoreciam os ex-repressores. Ressaltamos que o esquecimento o qual, segundo Nietzsche³¹¹, é saudável à vida, não pode se confundir com o recalque do passado, que apenas esconde as possibilidades de repetição da experiência trágica. Na concepção benjaminiana, segundo as palavras de Matos, “o esquecimento sem a recordação é o recalque do passado”,³¹² noção que ajuda a iluminar, no filme, o sentido do adiamento da eutanásia para depois dos eventos que permitiram que os mortos colocassem suas demandas, a partir das quais se fez urgente interromper os aparelhos que garantiam ao carrasco uma sobrevida sub-reptícia; agora, sem que isso significasse uma pseudointerrupção com recalque.

4.4.1 A testemunha e o inenarrável

Para a reflexão que segue, é importante percebermos que, em *Aparecidos*, a ligação existente entre os personagens Pablo e Malena e a família de mortos é desconhecida deles até o desfecho da trama: Pablo fora um bebê arrancado indevidamente daquela família e criado como filho pelo carrasco de seus pais biológicos; Malena é filha biológica desse carrasco. No entanto, sendo tais conexões desconhecidas, por que os irmãos tomam para si o compromisso com aqueles indivíduos mortos? O que justifica o empenho e os riscos a que se submetem? Corresponderia isso a uma fixação e identificação doentia com o passado, na forma como Nietzsche adverte, cujo sentido, na película, poderia ser tomado como uma crítica aos fenômenos de memória da sociedade argentina?

³¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história...

³¹² MATOS, Olgária C. F. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**... p. 59.

Não parece haver na construção dos personagens e das situações narradas elementos que sustentem um desencontro do filme com os discursos e os atos de memória dos grupos de Direitos Humanos. Pensamos que aquela atitude dos irmãos deixa, como possibilidade de sentido, a compreensão de que testemunha não é somente quem sofreu em seus corpos a tortura ou está ligado biologicamente com o desaparecido. É testemunha também aquele que se conecta com o sujeito da experiência sofrida, a partir do instante em que lhe oferece uma escuta. Isso encontra consonância com as colocações de Pollak quando, referindo-se ao silêncio das vítimas do holocausto, observa que muitas vezes um evento passado permanece silenciado, não por esquecimento, mas sim por gestão da memória a partir das (im)possibilidades de sua comunicação, porque “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta”.³¹³ Por isso, Gagnebin preconiza, para inserção daquele que não faz parte do par torturador-torturado, a necessidade de ampliação do conceito de *testemunha*:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente.³¹⁴

Neste sentido, “testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos”.³¹⁵ Não obstante, reclamam sentido /ou a feitura de uma reflexão/ as situações que envolvem a testemunha e o desaparecido, na forma como aparecem relacionadas em *Aparecidos*. Nelas, a solidão do sobrevivente, da testemunha

³¹³ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio... p. 6

³¹⁴ GAGNEBIN, Jean Marie. Memória, história, testemunho...

³¹⁵ *Idem*.

direta (Pablo e Malena), que não encontra referências linguísticas adequadas para narrar o horror vivenciado – e que talvez por isso assista ao desinteresse /ou o abandono/ do ouvinte habituado a imagens esquemáticas previamente alocadas no fluxo do pensamento (que está sempre mais para reconhecimento que para pensamento) – equivaleria à solidão dos mortos que, por sua vez, carecem da redenção operada pela memória e pelas operações da justiça.

No filme, ambas as situações se entrelaçam. Na sequência do Café na estrada, Malena, na tentativa de salvar a adolescente (fantasma) do carrasco, faz uma chamada telefônica para a polícia, mas desliga ao perceber que não estava sendo compreendida e tampouco encontrava palavras capazes de representar o horror que para ela era urgente denunciar. Nessa mesma sequência, Pablo, após presenciar a repetição do assassinato da garota, busca a ajuda das pessoas que ignoram a realidade testemunhada por ele e Malena:



PABLO (para a balconista)

Chamem uma ambulância, por favor! Talvez ainda possam fazer algo.

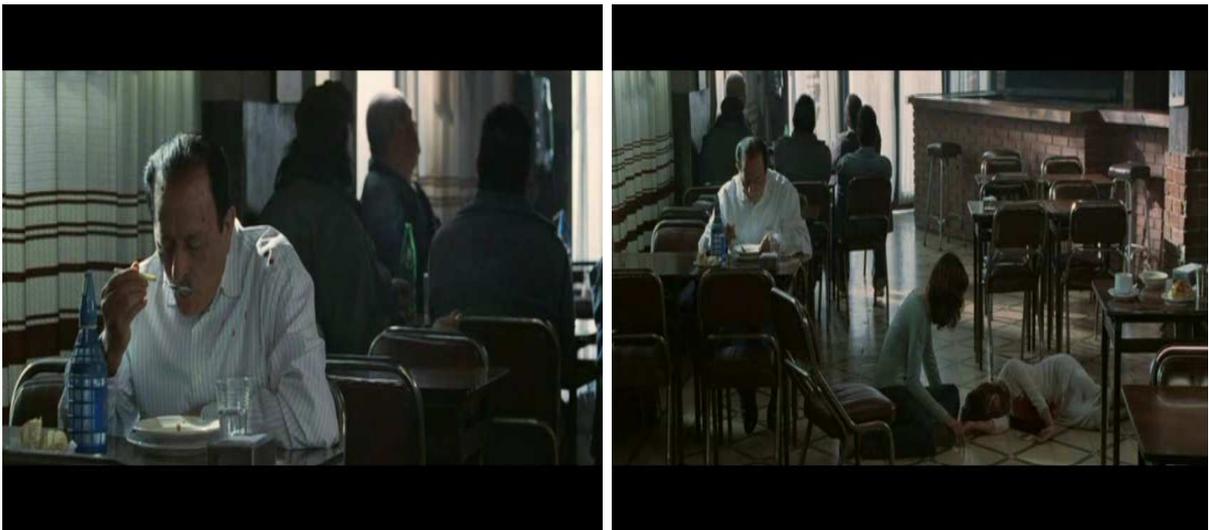
BALCONISTA

O que está havendo com você? É uma piada?

PABLO

Por que você não vê? ³¹⁶

De súbito, Pablo percebe que nenhuma daquelas pessoas está apta para enxergar o horror daquele momento que retorna insistentemente. Do seu rosto angustiado, um movimento panorâmico da câmera mostra as pessoas indiferentes, assistindo a uma partida de futebol na televisão, e um senhor saboreia calmamente sua sopa, respingado do sangue da adolescente morta:



Em todo o filme, essa sequência é talvez a que mais se aproxima do sentido de um clamor radical endereçado à sociedade, quanto ao compromisso solidário que é preciso estabelecer com seus mortos, aproximando-se bastante da tendência reflexiva da cinematografia de final dos anos 80 e início dos 90, a qual gerou uma

³¹⁶ **Aparecidos...** [Tradução livre]

série de filmes que apelavam ao senso crítico do espectador – que não se havia mais afetado pela simples identificação emotiva ou sentimental com os acontecimentos trágicos narrados.³¹⁷ Certamente, no contexto de produção de *Aparecidos*, não parece haver mais lugar para esses discursos de identificação emotiva do presente com os horrores da ditadura, sobretudo porque o Estado já havia se colocado ao lado dos familiares nesse longo litígio que envolve o passado, o que esboçava uma conjuntura favorável às demandas dos grupos de Direitos Humanos e, de certa forma, refletia a atitude da sociedade com relação a essas questões.

Acreditamos que a enunciação desse clamor pela assunção de uma dívida solidária com as vítimas da repressão, conforme apontamos acima, talvez sirva para reforçar o compromisso que os filhos precisariam estabelecer com a causa dos desaparecidos. Não obstante, termina por mirar também as centenas de outros filhos nascidos em cativeiros e adotados por famílias ligadas ao regime militar, posto a escalada de identificação e recuperação desses filhos estar em plena marcha, cuja metodologia envolve também a iniciativa de jovens que guardam dúvidas com relação à própria identidade.

É certo que em *Cautiva*, que havia sido lançado anos antes, vemos isto sendo tocado de forma mais direta quando a filha adotiva solicita de sua mãe informações sobre sua gestação e sobre a marca de nascença que ela carrega no corpo. Como nesse filme, em *Aparecidos* a questão da restituição da identidade de filhos apropriados indebitamente vem acompanhada da representação da atitude a ser tomada por esses filhos, conforme vemos alegorizada nas ações de Pablo em favor dos mortos e contra o carrasco que pensava ser seu pai, muito embora aí o embate se dê em função de uma inevitabilidade armada pela trama, ao tempo em que naquele outro filme (*Cautiva*), o enfrentamento resulte de uma tomada de consciência da filha.

³¹⁷ Tendência exposta no capítulo DA MELANCOLIA.

Vistas as relações de sentido apontadas acima, o público de *Aparecidos* passa a ter condições de compreender somente quando toma conhecimento da identidade de Pablo, por ocasião da cena em que o carrasco opera o parto da prisioneira que o dá a luz:



CARRASCO

É um menino. Um varãozinho. Vai se chamar Pablo.³¹⁸

Apesar da atualidade do tema e da capacidade de comover que a “desventura” dos bebês nascidos em cativeiros ainda despertava, a potência dessa cena deve ser compreendida à luz da percepção de que a encenação dos violentos partos das mães prisioneiras é menos comum que as representações das torturas. Essa raridade reitera a pertinência da continuidade dos embates travados no presente por familiares de vítimas da ditadura, e sua força dramática talvez consista no fato de apontar a possibilidade de que muitos dos filhos arrancados das mães

³¹⁸ **Aparecidos...** [Tradução livre]

prisioneira permanecerem, sem saber, vivendo no seio da família do próprio carrasco que caçou, torturou e assassinou os pais legítimos.

Dentre os procedimentos de apropriação de crianças, além do sequestro por apropriação encoberta pela adoção, a apropriação direta (na qual os recém-nascidos eram registrados como próprios) era bastante usada quando a família destinatária pertencia a um dos membros das forças de segurança, como vimos tanto em *Cautiva* quanto em *Aparecidos*. As condições para a restituição dessas crianças foram criadas ainda durante o governo do presidente Raul Alfonsín, em 1987, quando da instituição do Banco Nacional de Dados Genéticos (BNDG) cuja tarefa consistia em coletar e armazenar dados biológicos de pessoas desaparecidas para que fosse possível, em qualquer momento do futuro, cruzar suas informações genéticas com a de sujeitos suspeitos de terem sido sequestrados no nascimento.³¹⁹ A lei 23.511, que institui o BNDG, facilita “a determinação e o esclarecimento de conflitos relativos à filiação”, e obriga que os juízes solicitem exame genético para todas as crianças suspeitas de terem sido apropriadas em cativeiro.³²⁰

Em *Aparecidos*, muito embora a verdadeira identidade de Pablo lhe seja omitida, a aparente naturalidade com a qual ele assume o compromisso de estancar o sofrimento da família de desaparecidos encontra consonância com a bandeira empunhada na Argentina por familiares, na medida em que alegoriza o postulado de que a memória genética suplanta a memória efetiva, corroborando talvez uma noção essencialista de identidade que, no contexto dos embates travados na Argentina, opõe Direito e Psicologia Social. Esse discurso é colocado no filme de forma bastante original, porque primeiramente mostra o apego do personagem àquele que pensa ser seu pai, para depois, com a alegoria dos espíritos, permitir

³¹⁹ Em agosto de 2014, durante a escrita desta tese, os jornais argentinos noticiaram a identificação e restituição de Guido Montoya Carllo, neto da líder da associação *Abuelas de la Plaza de Mayo*, Estela de Carllo, nascido durante a prisão de seus pais, em 1977, e que representa o 114º caso de restituição. Vide www.abuelas.org.ar.

³²⁰ Lei 23511/87 (<http://infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21782/norma.htm>).

que o espectador conclua, ao fim, que a ligação com a família original é muito mais poderosa e implacável por se tratar de uma espécie de laço metafísico (para referir-se aos laços naturais) que ultrapassam quaisquer outros vínculos “artificiais”.

Não obstante, essa crença parece contradizer-se quando aceitamos que os possíveis sentidos da narrativa cinematográfica são estrategicamente direcionados a esses filhos adotados que seguem sem conhecer suas famílias originais, uma vez que a operação que leva à sua identificação e resgate, na maioria das vezes, fica condicionada a uma tomada de consciência, por parte desses filhos, que seja capaz de rachar a parede das afeições e identificações forjadas no seio da família adotiva. A mesma contradição, com relação ao postulado da “identidade natural”, é identificada em *Cautiva*, porque nele a aceitação da família original, por parte da jovem apropriada, só se dá mediante a construção de uma outra memória que a personagem constrói a partir da investigação sobre seus pais biológicos desaparecidos – o que, por si só, não garante a subjetivação da nova realidade.

Esse procedimento se afasta da ideia de automatismo, no que diz respeito aos sentimentos de afiliação, e se desencontra da noção que parece vigorar no discurso institucional das *Abuelas*, de que esses sujeitos apropriados possuem uma identidade original que resiste à história/memória construída ao lado dos pais adotivos. Não obstante, se a pertinência desse discurso da identidade não se sustenta do ponto de vista conceitual, ao menos se justifica do ponto de vista político e das estratégias que o acompanham.

Por fim, é importante perceber que em *Aparecidos*, na sua proposta de síntese do relacionamento complexo da Argentina com seu passado recente, Paco Cabezas passeia pelas principais tendências de abordagem dessa problemática utilizadas pelo cinema argentino, a começar pela descrição do horror dos primeiros filmes relacionados ao tema. Esses tinham o intento de provocar na sociedade uma comoção que fosse capaz de despertá-la do sono ao qual o regime a havia condenado, ou quiçá expurgar dessa sociedade a culpa. Ainda, é possível acompanhar no interior do filme uma referência ao formato documental – como vemos na sequência em que Malena escuta a narrativa da funcionária do hospital,

sobrevivente de um centro clandestino onde perdera seu marido –, que tem sido o formato predominante na construção fílmica da memória da ditadura. cremos que, por detrás da encenação do clamor pelo compromisso solidário com os mortos, em última instância, o filme apresenta uma espécie de defesa da legitimidade da continuidade dos embates empreendidos pelos grupos de Direitos Humanos e se porta como uma importante ferramenta no interior desses embates.

Neste capítulo, além das reflexões tecidas na abordagem do filme *Aparecidos*, tivemos a oportunidade de, a partir da produção *No te Mueras sin Decirme Adonde Vas*, empreender uma tentativa de desnaturalizar a categoria *desaparecidos* e de tomar os desaparecimentos como fenômeno desencadeador de processos melancólicos, o qual impossibilita (ou ao menos complexifica) a superação que costuma ficar a cargo do trabalho do luto, conforme vemos sugerido no próprio filme. Nessa mesma direção, aproximamo-nos de algumas alegorias construídas por Subiela, que apontam o próprio cinema como um campo de possibilidade no qual se operaria, por meio do sonho coletivo projetado pelo cinematógrafo, o encontro interrompido com o passado, sua exteriorização pelo trabalho coletivo da lembrança.

Em *Cautiva*, por sua vez, posto ser construído num momento propício, seu discurso denunciador e contundente se posicionava como uma peça fundamental às pressões coletivas que levaram à revisão dos indultos e à revogação das demais leis da impunidade, quando da subida de Néstor Kirchner ao poder. A virada que, a partir daí, fundou a conjuntura favorável aos grupos de Direito Humanos, nos dá condições de pensar que, apesar de HIJOS se ocuparem em afirmar seu distanciamento de quaisquer políticas partidárias ou de outros compromissos senão com a justiça,³²¹ seu encontro com o kirchnerismo talvez tenha colocado a serviço do poder, na demanda por legitimidade que acompanha qualquer governo, a

³²¹ Vide **Pensar el escrache...**

idealização do passado e os atos de memória que são encabeçados por esse e outros grupo, e narrados pelo cinema.³²²

³²² Sobre a relação entre os grupos de Direitos Humanos e os Kirchner, vide MAURO, Sebastián e ROSSI, Federico M. Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional. In: MALAMUD, Andrés e DE LUCA, Miguel. **La política en los tiempos de los Kirchner**. Buenos Aires: Eudeba, 2012.

CAPÍTULO 5 – DA COMÉDIA

5.1 O humor catártico frente ao luto embargado

“O humor não é resignado, é rebelde”.

(Sigmund Freud)

Os filmes abordados anteriormente permitiram-nos abstrair seu substrato melancólico e estabelecer relação com as mobilizações que há anos entoam o clamor por justiça aos desaparecidos forçados pela última ditadura militar argentina, e que se desdobram nos atos de memória. Dissemos que os afetos dolorosos imobilizados no corpo dessas narrativas sugerem semelhante estado de psicologia coletiva que se configuraria como uma espécie de motor daqueles atos. O cinema aqui objetivado corrobora a compreensão da persistência do passado recente como produto de uma operação melancólica que decorre, entre outros fatores, da própria impossibilidade do trabalho de luto.³²³ A melancolia se comporta como o oposto do luto, na medida em que nela o objeto da perda permanece presente qual um

³²³ Vide o tópico “A engenharia melancolizante”, no capítulo anterior.

fantasma, subjetivado pelo sobrevivente, pelo sujeito da perda. Imobilizada na filmografia, essa noção diz-nos bastante sobre a coexistência problemática do passado e do presente, que tem adiado a elaboração de um enquadramento definitivo da memória daqueles eventos traumáticos, no qual as irrecuperáveis perdas poderiam ser ressignificadas no sentido de sua superação.

Em termos psicanalíticos, o luto corresponde a uma transição necessária à superação da dor da perda, mediante um desvincular-se gradativo do objeto perdido. Nele (no luto) a lembrança embala a resignação, ao tempo em que impede o esquecimento com recalque e o resvalar na melancolia, estado que torna persistente a complexa presença do morto. Porquanto permite o desinvestimento gradativo que alivia os sentimentos despertados pelo trauma /da perda /do passado/, o trabalho do luto, ao menos por esse efeito de resignação mediante assunção da realidade intergiversável (que envolve um esquecer lembrando), parece aproximar-se da noção de *catarse*, aqui tomada como uma espécie de “efeito terapêutico”, uma forma de aliviar-se de fortes emoções, das perturbações que molestem o espírito, por meio da arte dramática – a ela, juntamos o cinema. A palavra *catarse*, que deriva etimologicamente do grego *katharsis*, significa “purificação, purgação, alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral”,³²⁴ e, em Aristóteles, aparece na sua definição da tragédia como expurgo das paixões exacerbadas, alcançado pelo espectador do drama trágico: “A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado (...), imitação efetuada não por narrativa, mas por personagens em cena, e que, suscitando piedade e terror leva a cabo a *catarse* de tais emoções”.³²⁵

É com base nessa concepção de *catarse* que se tornou comum tomar as diversas narrativas que encenam os horrores sofridos pelas vítimas da ditadura como uma espécie de purgação catártica coletiva. Há que se admitir aí, além do

³²⁴ FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. Introdução sobre o teatro grego antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento. In: NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude...** p. 6.

³²⁵ ARISTÓTELES, Poética. VI1449 b24-28.

teatro, a audiência televisiva do julgamento aos militares quando do retorno da democracia, bem como os depoimentos que os sobreviventes davam à CONADEP, e a interpretação cinematográfica dessas experiências – que nos interessa particularmente. Um exemplo que nos coloca de volta ao nosso objeto, encontramos na composição dramática daquelas produções cinematográficas dos anos 80 que tendiam, como efeito pretense (ou possível), a despertar nos contemporâneos os sentimentos purgáveis, cuja ponderação fazia-se necessária à retomada da crença nas instituições, apesar das atrocidades recém-reveladas. Aí, é importante lembrarmos que, nas representações fílmicas que construíam uma memória recente da ditadura, a piedade e o horror foram recorrentes como elementos estruturantes das narrativas. O primeiro corresponde, por exemplo, aos discursos de comoção e inocência que, nos filmes *La Historia Oficial* e *La Noche de los Lápices*, suscitavam no espectador sentimentos de culpa e piedade; o outro, à constatação da continuidade e da presença virtual do passado recente descritos em *Juan Como si Nada Hubiera Sucedido*, entre outros, que expunha o espectador ao clima de medo da época, e que dizia respeito também ao seu próprio medo.

Se, com isso, aceitarmos que tais produções correspondiam a um modo de catarse coletiva, como sugere John King,³²⁶ devemos também perceber que essa hipotética operação catártica foi limitada (ou falha) em seu efeito, visto que os afetos purgáveis insistiram em acompanhar a sociedade, cujos sintomas persistem nos atos dos grupos de Direitos Humanos, como HIJOS e *Madres*, até os dias atuais. No contexto daqueles filmes dos anos 80, a possibilidade de expurgo desses diversos sentimentos suscitados pela revelação do horror da ditadura foi embargada pela sensação de continuidade do mesmo, que assombrava as consciências, uma vez que a virtualidade do passado pesava como uma constante ameaça ao presente.

Ademais, quanto aos filmes que se enquadram no que identificamos aqui como “cinema-melancólico”, conforme desdobrado em capítulos anteriores, não há

³²⁶ Cf. KING, John *apud* JAKUBOWICZ, Eduardo; RADETICH, Laura. **La história argentina a través del cine...**

que se falar em superação catártica dos horrores experienciados pela sociedade, porque a pulsão melancólica dessa cinematografia tende muito menos a aliviar-se do passado que a recolocá-lo no presente. Não obstante, observamos que os filmes até então abordados têm em comum o fato de projetarem determinados estados de alma que tendem a despertar no espectador sentimentos diversos de comoção, horror, culpa, entre outros, no que diz respeito às experiências relacionadas à ditadura e suas consequências.

Somente a partir da primeira década deste século, em que o kirchnerismo já havia iniciado um investimento nos principais grupos de Direitos Humanos – que se tornariam um importante capital político³²⁷ –, é que vemos surgir uma produção que aborda de forma humorada o passado (e sua relação com o presente), expondo agora como risíveis os elementos até então rígidos e produtores de emoções coléricas. Destacamos aí os filmes *Más que un Hombre* (2007), de Dady Brieva e Gerardo Vallina, e *Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo* (2011), de Mariano Cohn e Gastón Duprat. Muito embora esse último não tenha, de forma direta, a ditadura como objeto de sua comicidade, é possível relacionar a idiosincrasia argentina – no que se refere ao seu modo de se relacionar com o passado (especificamente com o passado ditatorial) – com as ironias nele arquitetadas, na medida em que explora as relações entre passado e presente e satiriza a concepção de tempo que identificamos nas operações da memória levadas a cabo pelos grupos de Direitos Humanos, entre outros elementos.

Se partirmos da formulação bergsoniana de que o cômico só pode começar quando deixamos de nos comover com o outro,³²⁸ podemos talvez inferir que um filme, ainda que tenha por tema o passado traumático – a ditadura e suas consequências –, estará tanto mais próximo da comédia quanto mais abandonar o

³²⁷ Vide nota n. 322.

³²⁸ BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

imperativo de despertar no espectador aqueles afetos penosos (comoção, piedade, culpa, cólera), posto ser a emoção o maior inimigo do riso. Ademais, uma vez que a fantasia cômica nos informa sobre os processos de trabalho da imaginação social e coletiva, como quer Bergson,³²⁹ o surgimento de filmes que abordem a ditadura em forma de comédia pode ser lido como um sintoma de abrandamento das paixões que caracterizam a relação da Argentina com seu passado.

Isso parece representar uma drástica descontinuidade no modelo de construção da memória da ditadura pelo cinema argentino, no qual, até então, predominava uma imagem-movimento comovente, denunciativa, melancólica. Diferentemente, a atmosfera própria da comédia é a leveza de espírito e a indiferença. Essa noção vai ao encontro do modo com o qual Freud aprecia o tema, posto, em sua concepção, o humor pressupor uma economia na suscitação de afetos como a cólera, o horror, a piedade, a culpa:

Do dispêndio afetivo assim poupado nasce, no ouvinte [*espectador*], o prazer do humor.(...) Não há dúvida, a essência do humor consiste em que o indivíduo se poupa dos afetos que a situação ocasionaria e, *com algo cômico*, afasta a possibilidade de tais expressões de afeto.³³⁰

Antes do psicanalista, Bergson já havia observado que, para produzir seu efeito, o “cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração”.³³¹ Direcionado ao nosso objeto, isso significaria dizer que o efeito pretendido da comédia seria assim o perfeito oposto da rigidez das narrativas dramáticas que buscavam comover o espectador e arrolá-lo solidariamente numa interpretação

³²⁹ BERGSON, Henri. **O riso...**

³³⁰ FREUD, Sigmund. O humor. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. 17. Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2014. [Grifo nosso]

³³¹ BERGSON, Henri. *Opus cit*, p. 13.

moral do passado, conforme pudemos acompanhar no cinema de comoção, de quando da abertura democrática, e no “cinema melancólico” que o acompanha, conforme discutido em capítulos anteriores.

Na projeção do filme de comédia sobre a ditadura e sua época, acreditamos que o público argentino que se distancia para rir experimenta certa descarga do peso que essas memórias têm representado, sobretudo porque ele (o público) é ali, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do riso. Mas, no prazer do riso, esse público experimenta a grandeza de afirmar uma espécie de invulnerabilidade com relação aos ensejos de sofrimento da realidade.

Por isso, Freud assevera que “o humor não é resignado, é rebelde, ele representa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais”.³³² A narrativa humorística significa um exercício de subversão que desconstrói o que há de sisudo na realidade, deslocando a perspectiva, de forma a impor-se contra o que nela (na realidade) nos causa dor, ressentimento, culpa e comoção.

A dicotomia que vai se esboçando aí, e que se faz valiosa à nossa pesquisa, opõe a abordagem humorística da realidade à mortificação melancólica, que significa “o esmagamento do sujeito pelo peso do real, e uma renúncia a todo e qualquer prazer”.³³³ A seriedade excessiva que configura o estado melancólico “se afasta da rebeldia ética promovida pelo humor.”³³⁴ Isso nos permite perceber que o humor é um processo que se avizinha bastante do trabalho do luto. Em ambos, a representação dolorosa é mantida na consciência: no luto, ela é gradualmente desinvestida, até liberar o ego para novos investimentos; no humor, por sua vez, a energia liberadora de desprazer é deslocada dela e a transforma pela descarga em

³³² FREUD, Sigmund. O humor. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas...**

³³³ KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 58.

³³⁴ *Idem, ibidem*, p. 58.

prazer. Na construção de si, mediante o humor, o ego opera o luto dos seus ideais.³³⁵

Com base nisso, tecemos a noção de que, no que concerne à narrativa cinematográfica, a atualização de experiências traumáticas feita no âmbito da comédia talvez abra caminhos à possível redenção do passado traumático pela memória, na medida em que subverte a face desse passado e tende a suplementar as afecções com o prazer do riso na resignificação que o humor opera. Mas como a memória da ditadura, que tem como característica mais marcante sua capacidade de promover afetos, pode ser convertida em comédia, dado que o humor é dependente da suspensão desses afetos? Pensamos que a compreensão do modo como o cineasta transforma alguns elementos da memória coletiva em objetos de comicidade, sobretudo em *Más que un Hombre*, nos permitirá especular sobre a pertinência do filme de comédia como via para a superação daquelas paixões que, na Argentina, impedem a cicatrização da ferida aberta no tecido social.

³³⁵ Do ponto de vista psicanalítico, Salles define a relação entre humor e luto da seguinte forma: “A análise que se faz do humor mostra que esse processo é próximo do trabalho do luto, mas ele reconstrói não o objeto perdido dentro do Eu, mas o próprio Eu dentro do Eu como na sublimação. No processo de luto há num primeiro momento um superinvestimento da representação do objeto perdido na consciência; paulatinamente, com a elaboração da perda do objeto, essa representação é desinvestida permitindo a reconstrução do objeto perdido dentro do Eu, o que possibilita ao sujeito se desembaraçar dos seus investimentos bloqueados e a partir daí sair em busca de novos objetos e ideais. O humor também mantém presente na consciência a representação dolorosa e a superinveste, o que o aproxima do trabalho do luto, porém a reconstrução se dá dentro do Eu, que é o objeto ameaçado. Pelo humor o Eu se recusa a abandonar a si próprio, se rebela contra os ideais do Eu, apoiando-se para isso nos aspectos positivos do supereu. Ao realizar essa reconstrução de si mesmo, o eu não admite a sua destruição, faz um luto dos seus ideais e abre caminho para novos investimentos pulsionais.” SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa. Humor - dor e sublimação. **Reverso**. Ano 33, n. 61, p. 21-28, jun 2011, p. 25.

5.2 Um modo singular de lidar com a memória, em *Más que un Hombre*

5.2.1 Desviar-se da produção de afetos

O filme *Más que un Hombre* foi dirigido por Dady Brieva, em parceria com Gerardo Vallina, e estreou nas salas de exibição argentinas em agosto de 2007, sob um clima de bastante desconfiança.³³⁶ Já aí, chama-nos a atenção o fato de que tais desconfianças advinham muito mais da crítica de cinema especializada do que dos grupos que poderiam se sentir afetados pela ruptura com o modelo até então predominante de construção da memória da ditadura. Obviamente, isso é sintomático de novas condições de possibilidades, quiçá da nova conjuntura política sob a qual o filme foi produzido.

Quando do seu lançamento, a sociedade argentina já gozava o alívio de haver revertido alguns dos abusos de esquecimento, sobretudo aqueles que pareciam ser os maiores produtores de afecções coletivas, como é o caso das leis da Obediência Devida e do Ponto Final, promulgadas no governo do presidente Alfonsín, e dos indultos aos militares, concedidos por Carlos Menem. A revogação dessas leis, que os argentinos alcunharam de “leis da impunidade”, se deu a partir de 2003, após a subida ao poder de Néstor Kirchner, um político membro do partido peronista, que fazia parte da geração de jovens militantes que havia sido perseguida durante a ditadura militar.

O presidente Kirchner assumiu a missão de devolver à sociedade civil a confiança nas instituições públicas após o colapso econômico e institucional dos anos anteriores,³³⁷ e fez das demandas dos grupos de Direitos Humanos uma

³³⁶ Brieva, que também atua no filme, é um artista bastante conhecido na Argentina, comediante de teatro e de televisão, e estreia como cineasta em *Más que un Hombre*.

³³⁷ Entre 1999 e 2003, a Argentina havia sido abalada por uma grande crise social, institucional, econômica e política, iniciada quando da subida ao poder do radical Fernando de la Rúa, que amargou protagonizar um contexto de declínio econômico impulsionado pela fuga de investimentos,

política de Estado, investindo esforços na responsabilização dos acusados pelos crimes de lesa-humanidade e, juntamente com aqueles grupos, assumiu o monopólio sobre os discursos legítimos acerca do passado.³³⁸ Uma das primeiras medidas, nesse sentido, foi a revogação do decreto 1581 – de autoria do antecessor Fernando de la Rúa, que proibia a extradição, a pedidos de Juízes estrangeiros, de argentinos acusados de violação de Direitos Humanos – e assinou o decreto 420, que dispunha que as solicitações de extradições dessa natureza deveriam ser enquadradas no marco da lei 24.767, de cooperação internacional em matéria penal.

Na conjunção dos novos elementos que a partir daí emergiam, as leis do Ponto Final e da Obediência Devida foram revogadas, e os indultos menemistas foram julgados inconstitucionais pela Suprema Corte, ensejando a retomada dos processos judiciais e o retorno à cadeia dos militares já condenados. Acompanhou-se também uma série de políticas públicas de memória, como a que recuperava os ex-centros de detenção clandestinos e os transformava em espaços voltados à memória. Acreditamos que esse novo estado de coisa, essa reviravolta nos discursos de justiça e punição aos repressores, a partir de Kirchner, talvez tenha dado condições de aparição de uma narrativa cinematográfica menos sensível à produção de afetos – que comumente a memória da ditadura produz (ressentimentos, culpa, melancolia...) –, porém não menos subversiva.³³⁹

aumento da taxa de desemprego, desequilíbrio fiscal, descumprimento das metas com o FMI, entre outros fatores, que levaram o país a experimentar seu maior tremor depois da experiência da última ditadura. (Para saber mais, vide DI MATTEO, Lucio. **El corralito**. Así se gestó la mayor estafa de la historia argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.)

³³⁸ Vide MAURO, Sebastián; ROSSI, Federico M. Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional. In: MALAMUD, Andrés Y LUCA, Miguel de. **La política em tiempos de los Kirchner...**

³³⁹ Não obstante as mudanças que forneciam condições de existência a *Más que un Hombre*, é curioso observar que ainda não é algo comum esse tipo de abordagem cinematográfica da ditadura. Seria interessante, numa outra pesquisa, fazer o inventário dos projetos de produção fílmica de comédia sobre esse tema, que podem ter tido o financiamento negado pela instituição do Estado que viabiliza o cinema, como é o caso do INCAA, na Argentina, e a ANCINE, no Brasil. Tais dados nos

A narrativa de *Más que un Hombre* remete à Argentina de 1977, um ano após a instauração da ditadura militar, em que se intensificou a caçada aos chamados subversivos, e conta a história do personagem Telmo, um costureiro homossexual que assume a tarefa de esconder na casa onde mora com sua mãe o jovem guerrilheiro Olaf, quando este fugia de uma operação dos militares. A partir daí, o jovem guerrilheiro é envolvido num jogo de sedução com Telmo, e situações cômicas são suscitadas na medida em que a imagem estereotipada do revolucionário sisudo e “machão” é desconstruída na direção de um romance sublimado com o costureiro.

Toda a história é apresentada como lembrança do personagem Norberto, amigo de Telmo, motivo pelo qual os diretores lançam mão do *flashback* como recurso de estruturação da narrativa. O *flashback* representa um *agora* que já foi, e sua adoção em *Más que un Hombre* desperta uma importante possibilidade de sentido, porque marca a superioridade do presente, na medida em que as imagens-lembrança oferecem-nos situações cômicas que sublimam a experiência traumática e torna risível o que antes despertava ódio e compaixão.³⁴⁰ Não obstante, o cineasta não nos indica a época na qual se encontra o personagem quando evoca tais lembranças, algo que nos permitiria sondar outras possibilidades de significações. De qualquer modo, consideramos o contexto de produção do filme como solo da dizibilidade de toda a narrativa.

Os personagens do filme são construídos por Brieva e Vallina como tipos genéricos – o homossexual, o guerrilheiro, o militar, o vizinho denunciante, entre outros –, e /evocam /fazem referência a/ elementos que são bastante recorrentes nas narrativas fílmicas sobre a ditadura, afora o homossexual. Esses elementos, em

dariam uma melhor noção sobre os eventuais obstáculos enfrentados pela narrativa cômica das memórias da ditadura, o que talvez justificasse a escassez de produções. Por outro lado, *Más que un Hombre* pode talvez representar o sintoma de um fenômeno que esteja a caminho.

³⁴⁰ Deleuze se posiciona contra o uso do *flashback* por reconhecê-lo ineficiente como modo de afirmar a força do tempo, já que, ao invés de trazer o passado em sua dimensão virtual, ele representa um antigo presente, ao invés do “passado em si”. Vide PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Más que un Hombre, interagem para criar as situações que submetem o guerrilheiro Olaf ao risco de ser descoberto, e que movimentam a trama, de forma que o desvio da sua efetivação (do risco) faça emergir o risível. Nisso, o primeiro artifício de comicidade que se deixa identificar consiste nos arranjos que opõem a ocultação do guerrilheiro e as situações (de interação accidental com amigos e clientes de Telmo, além de outros personagens) que o expõem ao perigo de ser capturado pelos militares. Se, segundo Bergson, é cômico o encadeamento de atos que nos dá “a sensação nítida de uma montagem mecânica”,³⁴¹ aqueles arranjos, em todo o filme, evidenciam a mecanicidade que torna a própria situação risível.

Um exemplo que se aproxima dessa noção destacamos da sequência na qual Telmo esconde Olaf debaixo da cama de sua mãe, uma senhora que aparenta sofrer de síndrome de Alzheimer, acreditando ser o lugar mais seguro e insuspeito da casa. No meio da noite, a senhora provoca um princípio de incêndio que ameaça revelar a presença do guerrilheiro, o que anuncia (para o público) uma expectativa de desprazer. Não obstante, acompanha-se em seguida o desvio ao prazer (do possível riso), quando aquela situação é /convertida /burlada/ pelo desfecho cômico que devolve a segurança a Olaf. Como em diversos outros momentos do filme, a comicidade advém da expectativa que, de forma súbita, não se concretiza: a concretização acarretaria na produção de afetos dolorosos, comoção, desprazer.

Isso se mostra de forma mais evidente nas sequências das invasões à casa do Telmo pelos militares. Na primeira delas, o Capitão e seus soldados revistam os cômodos em busca do guerrilheiro fugitivo, cuja montagem cênica recorre à memória do arbítrio, dos abusos e do poder absoluto das Forças Armadas, naquele referido período, quando desconstruíam o pressuposto da inviolabilidade do lar:

³⁴¹ BERGSON, Henri. **O riso...** p. 42.



Na sequência da segunda invasão, a que se referem os quadros abaixo, os homens da repressão adentram de forma brusca e violenta a casa do costureiro, onde estava sendo oferecida uma festa para filha do coronel, e levam todos ao cárcere (inclusive, sem que saibam, o procurado guerrilheiro Olaf) para averiguação de uma denúncia feita pelo vizinho:



Ambas as sequências consistem em paráfrases de uma encenação bastante recorrente nas narrativas sobre a ditadura, e evocam da memória coletiva as imagens das invasões às casas de pessoas, por militares e paramilitares que, em diligências popularmente alcunhadas de “patota”, sequestravam os suspeitos e

os levavam a centros de detenção clandestinos, onde eram torturados e mortos. Segundo a CONADEP, “os integrantes da ‘patota’ iam sempre providos de um volumoso arsenal, absolutamente desproporcional com relação à periculosidade de suas vítimas (...) e amedrontavam tanto a esses como a seus familiares e vizinhos”.³⁴² Na estatística elaborada por aquela comissão, estima-se que 62% das pessoas que continuam desaparecidas foram sequestradas em seu próprio domicílio, diante de testemunhas.³⁴³

A irrupção intempestiva dos grupos responsáveis pelos sequestros era o início do drama que envolvia vítimas e familiares, como pudemos ver no filme *La Noche de los Lápicos*, que foi a primeira produção a fornecer uma imagem-movimento a essas ocorrências, imprimindo-as no acervo de horror praticado durante a ditadura.³⁴⁴ Depois dele, tornou-se recorrente na filmografia sobre o tema a encenação dessas invasões a domicílio que antecediam aos desaparecimentos, como é o exemplo das produções *Um Muro de Silêncio*, *Crónica de uma fuga*, *Garage Olimpo*, entre outras. No corpo desses filmes, conforme discutido em capítulos anteriores, essas memórias tendiam a despertar no público afetos diversos, como piedade (em *La Noche de los Lápicos*) e culpa melancólica (em *Um Muro de Silêncio*) e a condenar moralmente o passado.

Diferentemente, em *Más que un Hombre*, essas memórias, dos abusos e das invasões – bem como do clima da época –, são evocadas para serem arroladas numa situação cômica. Na primeira invasão, ela começa quando o guerrilheiro, ao ouvir os militares socarem a porta, esconde-se debaixo do vestido de noiva que Telmo costura para a filha do Coronel. A tensão provocada pela presença invasiva dos militares e pela iminência da captura de Olaf é acompanhada por intervenções “chistosas” que promovem uma possível descarga em prazer (riso), como é o exemplo da passagem em que a mãe de Telmo, ignorando a brutalidade dos

³⁴² CONADEP. *Nunca Más*...p.17

³⁴³ Cf. *Idem*.

³⁴⁴ Vide o capítulo DA COMOÇÃO (Cap. 2).

militares fortemente armados, horroriza-se com a presença do cachorro. Mas o desfecho cômico dessa sequência se dá com a chegada da mulher do coronel Zavalete (e mãe da noiva), que ridiculariza a operação e ordena que o Capitão e seus soldados se retirem:



SENHORA ZAVALETE

O que está acontecendo, oficial?

CAPITÃO

Senhora Zavalete, estamos num operativo...

SENHORA ZAVALETE

Pois está encerrado seu operativo, oficial, Esse senhor é meu costureiro. E esse vestido de noiva é de minha filha Marcelita. E não creio que seu pai, o coronel Zavalete, vai gostar de saber que seus subordinados o arruinaram.³⁴⁵

³⁴⁵ **Más que un Hombre...** [Livre Tradução]

Na retirada, faz-se cômica também a postura automática do Capitão, quando grita para seus soldados como se estivesse, não numa casa de civis, mas num campo de guerra. O risível, na atitude do oficial, pensando a partir de Bergson, “é certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta”.³⁴⁶ Mas o que importa observar aí, como em todo o filme, é o uso dos artifícios da comicidade como modo de expurgo dos afetos dolorosos suscetíveis pela memória da ditadura, como possibilidade de sua transformação ou desvio pela via do riso.

Mesmo quando a trama parece haver desembocado numa solução dramática, como vemos naquela segunda irrupção dos militares que levam presos o guerrilheiro Olaf e os amigos de Telmo, o desfecho não coincide com as expectativas que se articulam. Nessa sequência, a abordagem violenta, o sequestro e as prisões efetuados pela “patota”, após a denúncia feita pelo vizinho, tendem a envolver o espectador num clima de tensão fatalista, cujo encerramento trágico é-lhe ainda anunciado pelo Réquiem composto por Mozart, que cobre toda a cena. Posto que, em música, Réquiem é um tipo de composição feita a partir de missas fúnebres da liturgia cristã em homenagem aos mortos, seu lugar na sonoplastia – seguida da interrupção súbita do encadeamento da cena – parece cumprir a função de instar o espectador a antecipar mentalmente o possível desfecho trágico, para o que ele deve lançar mão da imagem virtual das torturas, dos assassinatos e dos desaparecimentos, que possivelmente assombra aos personagens e ao público. A produção de sentimentos (ou sua suscitação) que decorre dessa operação tem sido, desde a abertura democrática, um dos papéis desempenhados pelo cinema argentino, quando lança mão dessa porção do passado que compreende a última ditadura militar. A formulação cômica do filme, no entanto, consiste em não permitir a atualização completa dessas imagens virtuais, burlando as expectativas renunciadas e compensando o espectador com a descarga em prazer.

³⁴⁶ BERGSON, Henri. **O riso...**, p. 15.

No filme, essas expectativas formuladas pelas cenas do aprisionamento são desviadas para as situações cômicas na sequência que se desenrola no interior do quartel militar – cenário que a memória coletiva reconhece como o palco onde outrora aquelas imagens (virtuais) foram a realidade de muitíssimos indivíduos. Na primeira dessas situações, o Capitão esbraveja para o vizinho denunciante (Senhor Peralta), após se certificar de que sua denúncia não procede:



CAPITÃO

Peralta, Peralta! Você me disse subversivos, e não gays e putas. Aonde você nos mandou, Peralta? A mim o que me importa as festas malucas dos seus vizinhos?³⁴⁷

Aqui, não obstante a situação risível, consideramos que a recorrência da alusão a denúncias feitas por vizinhos, nesta cinematografia, talvez indique indícios que apontam a uma prática comum à época, conforme vemos também no filme *Los Enemigos* (1983), de Eduardo Calcagno, quando em uma das sequências a vizinha

³⁴⁷ **Más que un Hombre...** [tradução livre]

denuncia como subversivo um casal de jovens, em função de uma querela cotidiana.³⁴⁸ Tal possibilidade reforça o sentido da presença desse tipo genérico (alinhado aqui de “vizinho denunciante”), mas, ao invés de comprimi-lo no círculo vicioso da acusação e culpa, aborda-o como modo de provocar no público risos, e de encontrar, por esse intermédio, condições de conjurar a sombra ressentida que comumente acompanha a memória dessas experiências.

A subversão operada aí pela comédia compreende evocar da memória coletiva esses personagens e relativizar o peso de sua importância, apequenando ou ridicularizando, convertendo-os em fonte de prazer. Nessa operação, o sujeito da comédia se comporta diante do objeto do riso “como o adulto em relação à criança, na medida em que reconhece e ri da futilidade dos interesses e sofrimentos que a ela parecem grandes”.³⁴⁹ Tendo em vista que, na comédia, o processo que ocorre no ouvinte é copiado do humorista, podemos considerar que, no cinema de comédia, aquele adulto equivale tanto ao cineasta quanto ao público. Com isto, se aceitarmos que a platéia no cinema é representativa da sociedade de que participa, podemos talvez inferir que, no visionamento de *Más que un Hombre* pelo público argentino, é de si mesmo que a sociedade ri. Ao despertar essa possibilidade de significação, admitimos de Bernardet o pressuposto de que, numa cinematografia nacional, o filme não apenas advém da mesma realidade em que a platéia está inserida, mas também encena essa realidade.³⁵⁰

A situação seguinte, que se encadeia à descrita acima e leva ao desfecho definitivo da trama, tem seu início quando o coronel adentra o quartel para procurar sua filha (que havia sido presa com o guerrilheiro e demais amigos do Telmo) e surpreende o Capitão planejando dar aos presos, em função de sua orientação sexual, o mesmo tratamento dado aos subversivos:

³⁴⁸ **Los Enemigos**. Direção: Eduardo Calcagno. Colorido. Argentina. 1983.

³⁴⁹ FREUD, Sigmund. O humor... p. 326.

³⁵⁰ Cf. BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



CAPITÃO (*para o outro oficial*)

Resolvamos isso rápido. Dez gays mortos ou dez subversivos mortos dá exatamente no mesmo. Não vou ferrar minha carreira por causa de quatro gays e três putas.

CORONEL (*entrando*)

De que putas está falando, capitão? (...) Você sabe onde está minha filha? ³⁵¹

Essa equiparação enunciada pelo Capitão – “Dez gays mortos ou dez subversivos mortos dá exatamente no mesmo” – guarda coerência com o fato de que, durante a última ditadura militar argentina, um pacto de cumplicidade estabelecido entre os militares e alas mais conservadoras da Igreja Católica intensificou a *demonização* e perseguição aos homossexuais, e provocou a prisão, tortura, exílio e desaparecimento de muitos desses indivíduos.³⁵² A memória dessa perseguição reforça a percepção de que, no binarismo que opõe os militares

³⁵¹ **Más que un Hombre...** [Tradução livre]

³⁵² Cf. PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina. **Diásporas, diversidades, deslocamentos**. Agosto/2010.

àqueles considerados “irrecuperáveis”,³⁵³ o guerrilheiro Olaf, o modista Telmo e seus amigos homossexuais estão postados em um mesmo lado, e em semelhantes condições de risco.

Não obstante, a entrada do Coronel nesta sequência serve de mecanismo para burlar as expectativas construídas anteriormente e desviar a ocorrência do seu esperado desfecho trágico, o qual compreenderia levar os presos ao desespero (tortura? assassinato?), e suscitar no espectador sentimento de compaixão. Para desfazer o mal-entendido das prisões, o Coronel ordena que o Capitão solte sua filha juntamente com os demais – inclusive o guerrilheiro Olaf, que o Telmo faz passar por irmão de um dos convidados presos –, e faz com que sejam encaminhados às suas residências no próprio carro da polícia. Com isso, como em todo o filme, os sofrimentos prenunciados não se concretizam porque são desviados por uma situação inesperada que os inibe. Essa economia da compaixão funciona como uma espécie de fonte do prazer humorístico que, conforme acreditamos, relativiza o poder de corrosão (de produção de afetos penosos) das memórias mobilizadas em *Más que un Hombre*, o que coloca esse filme na contramão daquelas narrativas cinematográficas comoventes e melancólicas sobre a ditadura.

Por fim, a ausência do guerrilheiro Olaf nas cenas que mostram o presente (do tempo diegético), onde Norberto e (depois) Telmo rememoram tais eventos, pode ser lida como um sintoma do desinvestimento operado por esses personagens, sobretudo pelo costureiro, e marca também o distanciamento de *Más que un Hombre* das narrativas melancólicas anteriores, uma vez que nelas as vítimas, mesmo mortas, têm sua presença continuamente afirmada, qual uma afecção não curada. Por isso, no filme de Brieva e Vallina, depois da fuga do guerrilheiro e do corte para o tempo presente, não vemos aqueles personagens (sujeitos da lembrança) se ocuparem de questionar seu paradeiro, nem mesmo reclamar seu retorno em função dos laços de afeição outrora estabelecidos, e sua última imagem no filme permanece sendo aquela em que o vemos escapar para a

³⁵³ Termo extraído da fala do ex-ditador Videla, vide tópico “Imagens da tortura e da inocência em *La Noche de los Lápices*”, no capítulo DA COMOÇÃO.

liberdade. Tal escape que, graças à astúcia de Telmo, se dá sob a proteção dos próprios militares, promove o riso vitorioso e o alívio definitivo, os quais resultam dessa economia no dispêndio de afetos desprazerosos, visíveis nas situações humoradas formuladas pela narrativa fílmica.

Essas situações, que são estruturadas no filme como uma espécie de mecanismo que obsta a produção das paixões que comumente acompanham as narrativas do passado ditatorial, relativizam o peso do passado na memória. Isso nos permite perceber a ruptura operada por Brieva e Vallina, em *Más que un Hombre*, com o modelo de construção da memória e de interpretação da experiência traumática que a última ditadura argentina representa – modelo no qual as narrativas recorrentemente miram, a partir de uma imagem acusadora ou comovente, a suscitação de sentimentos que respondem no presente às imagens articuladas do passado. Entre essas narrativas, está abarcada a maior parte dos filmes acerca do tema, sobretudo aqueles analisados nos capítulos anteriores, e outros que não teremos a oportunidade de abordar aqui, tais como *Garage Olimpo* (1999), *Crónica de Una Fuga* (2006), *Buenos Aires Vice-versa* (1996) e outros.

Esse modelo de representação vincula-se a demandas de grupos que hoje têm força de instituição social, os quais detêm uma espécie de monopólio sobre o direito de escriturar com legitimidades essas memórias.³⁵⁴ A abordagem cômica de *Más que un Hombre* distancia-se dele, porque suprime a memória enquadrada e, como é próprio da comédia, abre outras possibilidades de estabelecimento de laços sociais que não fundados no mal-estar, no ressentimento, na vingança ou na culpa, tampouco na incorporação melancólica das frustrações passadas. Em função disso, entendemos que o filme de comédia, como possibilidade de /rir dessas/ ressignificar essas/ frustrações – que consiste em apropriar-se da memória e direcioná-la em favor da vida, do presente e do futuro – talvez seja indiciário do avizinhar-se, na sociedade argentina, de uma nova atitude com relação ao passado.

³⁵⁴ Aí nos referimos aos diversos grupos de Direitos Humanos e às associações de familiares, como Madre de la Plaza de Mayo, Abuelas de la Plaza de Mayo, HIJOS, entre outros.

5.2.2 Outros desaparecidos no bojo da subversão

Más que un Hombre coloca ainda em questão o paradoxo presente no imaginário revolucionário dos anos 60 e 70 que, ao mesmo tempo em que alimentava ideias progressistas no que dizia respeito às relações de classe, permitia atitudes conservadoras no tocante às relações de gênero, mais especificamente com as formas de sexualidade não normativas, como a homossexualidade. A interdição da homossexualidade consiste no problema histórico que Brieva e Vallina também tomam como objeto de sua subversão, na medida em que expõem, com uso daqueles mesmos recursos de comicidade, o discurso homofóbico implícito nas noções de “revolucionário” e “guerrilheiro” do contexto ao qual o filme remete.

Em estudo sobre o caso brasileiro, Green afirma que “a esquerda revolucionária considerava a homossexualidade um comportamento sexual inapropriado e inaceitável”, e que essa moral embasava-se em enquadramentos ideológicos bem específicos.³⁵⁵ O primeiro deles, relacionava a homossexualidade a um tipo de comportamento que, sendo produto da decadência burguesa, tenderia a desaparecer quando da revolução socialista. Em outra frente, “concepções católicas de imoralidade e de natureza pecaminosa da sexualidade do mesmo sexo também foram hegemônicas”, e a elas somava-se o discurso psiquiátrico, a partir do qual alguns médicos “sugeriam a internação como forma de curar, enquanto outros insistiram que o Estado deveria, simplesmente, policiar o comportamento”.³⁵⁶

A postura das esquerdas latino-americanas com relação a essa questão parecia seguir os preceitos da política stalinista, que passou a condenar a homofilia,

³⁵⁵ GREEN, James N. Quem é o Macho que Quer me Matar?: homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição** / Ministério da Justiça. – N. 8 (jul. / dez. 2012). – Brasília: Ministério da Justiça, 2012. p. 61.

³⁵⁶ *Idem ibidem*, p. 74.

prescrevendo pena de prisão aos homossexuais,³⁵⁷ efeitos “imitados por uma política cubana em franco caminho de stalinização”.³⁵⁸ Esses fatores, juntamente com o fato de que a homossexualidade, na tradição marxista, era encarada como uma espécie de “aberração contrarrevolucionária”,³⁵⁹ informavam o imaginário que justificava as desconfianças despertadas pelo desejo homossexual, e as interdições articuladas no interior de alguns grupos revolucionários da América Latina, cuja atitude variava da tolerância até a ameaça de morte aos indivíduos de “sexualidade desviante”.

Na Argentina, os homossexuais saíram muito cedo da categoria de pecadores e criminosos e passaram a ser estigmatizados como pessoas transtornadas e doentes, o que manteve reforçado o desprezo a que eram submetidos.³⁶⁰ Não obstante, no contexto das revoltas políticas que marcaram os anos 60 e 70, a junção de alguns grupos de homossexuais deu origem à Frente de Liberação Homossexual da Argentina (FLH), fundada sob a bandeira das demandas relacionadas à liberdade sexual, mas que, no entanto, enfraqueceu quando da

³⁵⁷ Cf. GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In. GREEN, James N.; MALUF, Sônia (orgs.). **Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas.** IFCH/AEL, v.10, n. 18/19. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2003.

³⁵⁸ MODARELLI, Alejandro e RAPISARDI, Flavio. *Apud* PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina... p. 6.

³⁵⁹ Sobre a política cubana (em relação aos homossexuais), “o Partido Comunista Cubano não estava muito longe da política soviética a respeito da homossexualidade. Combinando o moralismo católico tradicional com as correntes noções que ligavam o homoerotismo ao desvio social bem como ao turismo sexual, os líderes cubanos associavam o comportamento [sexual] não normativo dos homens cubanos à fraqueza moral e falta de fervor revolucionário. A Revolução Cubana tivera um profundo impacto na geração estudantil dos anos de 1960 na América Latina (...) Ainda, velhos preconceitos contra a homossexualidade, combinados com a construída moralidade revolucionária, que condenava as atividades sexuais entre os militantes do mesmo sexo, silenciaram ativistas no interior das frações das organizações de esquerda que expressassem qualquer desejo erótico direcionado a outros membros do mesmo sexo”. GREEN, James N. A luta pela igualdade..., p. 33.

³⁶⁰ Vide SALESSI, Jorge. **Médicos, maleantes y maricas.** Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995. E vide também BAZÁN, Osvaldo. **Historia de la homosexualidad en la Argentina.** De la Conquista de América al siglo XXI. Buenos Aires: Marea, 2006.

subida ao poder da ala direitista do peronismo – após a morte de Perón –, e dissolveu-se quando do golpe militar de 1976, cuja onda de repressão promovida ocasionou a morte de muitos homossexuais.³⁶¹

Durante a ditadura, a adesão de alguns membros ultracatólicos da Cúria ao regime fez com que as doutrinas heteronormativas da Igreja ultrapassassem o ambiente religioso e se transformassem numa política de Estado, com consequências desastrosas para os homossexuais, que passaram a ser perseguidos.³⁶² Se, por parte da extrema direita, os homossexuais corriam sérios riscos, como o de desaparecer, na vivência no interior dos grupos militantes de esquerda, por sua vez, eram obrigados a fazer desaparecer a sua subjetividade, a sua condição de homossexual. O risco duplo que essa condição significava talvez forneça sentido à relação de equivalência, que é possível perceber no filme, entre a experiência do guerrilheiro Olaf e a do modista homossexual, com suas respectivas identidades. Por isso, quando a interação entre ambos os personagens se equilibra, o guerrilheiro abandona a forma hierarquizada com a qual avaliava a diferença entre a sua própria posição no mundo e a do modista.

No contexto daqueles anos (décadas de 60 e 70), a autoimagem do revolucionário – que era fruto do mesmo imaginário que fornecia condições de

³⁶¹ Pela simpatia com o discurso de justiça social e anti-imperialista, muitos membros do FLH se aproximaram da esquerda peronista, tocados também pelas intensas mobilizações políticas do momento, as quais abriram senda para o retorno de Perón do exílio (Cf. GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. **Cad. AEL**, v.10, n.18/19, 2003). Em seu manifesto, a Frente identificava a opressão sexual como uma marca que advinha do modo como o sistema social encarava a finalidade do sexo – unicamente para reprodução –, cuja ideia de heterossexualidade compulsória cumpria a função de afirmar o pressuposto da supremacia do homem sobre mulheres e homossexuais, considerados inferiores. Segundo aponta Green, o conceito de “justicialismo”, aos olhos de alguns membros do FLH, parecia admitir a libertação nacional e a libertação sexual, de forma que as demandas dos homossexuais pudessem ser inseridas: “a analogia entre libertação da opressão estrangeira e libertação da opressão sexual estabelecia uma espécie de associação entre o corpo nacional e o corpo físico” (*Idem*, p. 14).

³⁶² PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina...

existência aos preconceitos lançados contra os homossexuais – entrava em relação de conflito com a homossexualidade, em função do fato de implicar a feminização da masculinidade e a desconstrução da noção de virilidade revolucionária que perpassava o modo como os militantes de esquerda se idealizavam. Em *Más que un Hombre*, essa autoimagem é evocada para ser desconstruída, e essa operação tem início na apresentação do estereótipo com o qual o personagem Olaf (o guerrilheiro) é produzido.

Por exemplo, se imobilizamos uma imagem da aparição do guerrilheiro Olaf, podemos perceber que a sua expressão séria, o cabelo, a barba por fazer, as vestes e a camisa aberta até o peito, entre outros traços, compõem uma plástica que o aproxima da figuração icônica do Che Guevara,³⁶³ conforme quadros abaixo:



A fotografia de Che Guevara no quadro da direita, de 1959,³⁶⁴ indica ser ele o modelo para a composição de Olaf, conforme quadro à esquerda, extraído de uma

³⁶³ Sobre Che Guevara, vide CAREAGA, Gabriel. El Che Guevara: la leyenda del revolucionario guerrillero, de adolescente enfermizo a hombre de acción. **Estudios políticos**. N.º 27, Sexta Época, Mayo-Agosto, 2001.

³⁶⁴ Foto de autor desconhecido, tirada em 1959 e disponível em wikipedia.org/wiki/Che_Guevara.

das primeiras sequências do filme.³⁶⁵ Esse arranjo sustenta a noção de que na figura de Guevara a juventude militante encontrava seu ideal de “masculinidade revolucionária”, proposição que é corroborada por Green quando, discorrendo sobre o papel de Guevara na subjetivação do revolucionário, afirma:

Nada simbolizava mais a ideia de que um homem revolucionário precisava possuir uma forma específica de masculinidade do que as imagens e conceitos de Che Guevara, a figura emblemática do movimento de guerrilha latino-americana nas décadas de 60 e 70. “El Hombre Nuevo” (O Novo Homem) promovido por Che e imitado por seus seguidores era viril, barbudo, agressivo e tinha só um objetivo em mente que era o sacrifício pela causa, adiando prazeres mundanos do momento em busca de um futuro socialista glorioso.³⁶⁶

Na Argentina, a começar pelo grupo Montoneros, a influência exercida por Che Guevara começa na própria história de surgimento do grupo. Muito embora boa parte dos integrantes, que tomaram as armas entre os anos 60 e 70 em nome de ideais nacionalistas e socialistas, tenha sido iniciada politicamente na esteira da Ação Católica, mais tarde, segundo Gillespie, forjou-se uma origem que apresentava o nascimento da organização como uma síntese de peronismo e guevarismo, e beneficiaram-se com a incorporação de indivíduos e organizações guevaristas.³⁶⁷ Daí, a filosofia montonera passou a basear-se na fusão “da guerrilha urbana, adaptada da ‘teoria do foco’ de Che Guevara, com lutas populares do Movimento Peronista”.³⁶⁸ A partir disso, aceitamos que, também na Argentina, a exemplo do que predominava entre os grupos militantes em outras partes da América Latina, Guevara foi fonte não apenas da metodologia de combate, mas

³⁶⁵ **Más que un Hombre...**

³⁶⁶ GREEN, James N. Quem é o Macho que Quer me Matar?...

³⁶⁷ Cf. GILLESPIE, Richard. **Soldados de Perón...**

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 74.

também um elemento importante na produção do *ethos* da masculinidade revolucionária, ou do estereótipo a que corresponde.

No filme, a desconstrução da imagem estereotipada do revolucionário tem início quando o guerrilheiro Olaf e o modista Telmo são envolvidos por uma aura de sedução homoafetiva, a qual os aproxima, e – estendendo-se àquelas situações humoradas de risco (não efetivado) de captura do guerrilheiro – passa pela exposição das ocorrências que promovem a inversão das marcas que opõem a masculinidade do guerrilheiro à feminidade do modista homossexual. Isso culmina na (con) fusão dos gestos de ambas as identidades nas situações dadas, como parte do que consideramos ser uma estratégia de desconstrução. Na primeira dessas ocorrências, vemos o guerrilheiro chorar após ser esbofetado por Telmo numa discussão em que tenta persuadi-lo a permanecer escondido na casa, e, em outra cena, Olaf aparece fazendo crochê ao lado da mãe do modista – conforme fotogramas abaixo:



Essas e outras situações suplementam com uma imagem que se afasta daquela do “macho revolucionário”, com uma imagem sensível, o estereótipo com o qual o guerrilheiro é comumente construído. Do ponto de vista da comédia,

pensando a partir de Bergson, tais imagens guardam relação com os processos nos quais as cenas cômicas decorrem da inversão de papéis, e de uma situação que se volta contra quem a criou.³⁶⁹ Na literatura e no cinema, dão exemplo disso histórias de usurpadores que se tornam vítimas de usurpação – como é o caso da comédia *O Segredo de Santa Vitória* (1969), de Stanley Kramer,³⁷⁰ em que as vítimas de uma pilhagem investida pelos nazistas terminam por enganar os invasores – e também casos em que o perseguidor é perseguido, entre outras possibilidades.

Em *Más que un Hombre*, percebemos essa inversão no comportamento do revolucionário Olaf que, embora tenha o ideal de masculinidade na autoimagem forjado na oposição à homossexualidade,³⁷¹ vê-se seduzido pelo modista homossexual e, em função das situações de risco, obrigado a expressar gestos femininos para se passar por seu namorado. Essa inversão se acentua a partir do momento em que o jogo de sedução no qual o modista e o guerrilheiro se envolvem ganha contornos de romance, mas que tem sua concretização constantemente adiada, oscilando para a sublimação. Percebemos que esse adiamento, característico da sedução, é o que vai convertendo em *indecidibilidade* (o “nem isso, nem aquilo” de alguns signos, conforme apreendemos de Derrida ³⁷²) a identidade sexual do guerrilheiro. A ruptura aí operada não é somente com o substrato homofóbico implícito na noção de revolucionário vigente à época que serve de referente contextual do filme, mas também com a naturalização da dicotomia de gêneros sexuais (comum em nossa cultura), na medida em que relativiza a noção de homossexualidade, tomando-a como um signo fluido.

É importante lembrar que o sentido da dissolução desses polos que naturaliza os sexos e demoniza a diferença está também presente no

³⁶⁹ Cf. BERGSON, Henri. **O riso...**

³⁷⁰ **O segredo de Santa Vitória**. Direção: Stanley Kramer. Colorido. 1969.

³⁷¹ Isso não nega que, no imaginário heterocêntrico, tal processo, bem como a homofobia que dele decorre, tenha uma estrita relação com a misoginia.

³⁷² DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença...**

longametragem *O Beijo da Mulher Aranha* (1985),³⁷³ de Hector Babenco, com o qual, pela proximidade das abordagens, *Más que un Hombre* estabelece relações. Aquele filme, adaptação do livro homônimo do escritor argentino Manuel Puig, conta a história da convivência entre um homossexual (Molina) e um preso político (Valentín), na qual a generosidade sedutora daquele provoca a flexibilização da rigidez do “revolucionário machão”, ao tempo em que traz à emergência a relação entre as esquerdas revolucionárias e os indivíduos que amavam à margem da sexualidade normativa. Puig, numa entrevista, esclarece a relação entre o filme de Babenco e suas concepções sobre a homossexualidade:

Penso que o filme pode ser uma metáfora do que penso sobre a homossexualidade. Para mim, a homossexualidade não existe, é uma projeção da mente reacionária. Quero dizer: existem pessoas que realizam atos homossexuais, mas seria necessário entender que o sexo não tem transcendência, não tem peso moral. O sexo é como comer, beber, dormir, forma parte da vida vegetativa, e por isso é que não me parece que a identidade deva passar pela sexualidade.³⁷⁴

O escritor sustenta com isso uma ideia radical de integração, para a qual se fazia necessário colocar sob rasura o sexo como signo de identidade. Puig chamava a atenção para urgência em desvencilhar o sexo da carga moral que há séculos o acompanha, entendendo tal moralismo como uma estratégia patriarcal e misógina. Não obstante, a problemática levantada no filme parece colocar muito mais em foco o comportamento homofóbico das esquerdas. Talvez por isso, no longa-metragem vemos Molina ser assassinado de modo cruel pelos revolucionários companheiros de Valentín, ao tempo em que, no romance de Puig, os revolucionários o matam a

³⁷³ **O beijo da mulher aranha.** Direção: Hector Babenco. Colorido. 1985.

³⁷⁴ PUIG, Manuel. In: http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html. [Tradução livre]

pedido seu, como um ato romântico dedicado a Valentín, para não correr o risco de confessar sob tortura.³⁷⁵

Em ambos os filmes, a exposição do modo de pensar e acreditar da juventude dos anos 60 e 70 vem acompanhado da encenação do seu limite, que diz respeito ao paradoxo no portar uma atitude progressista em relação à libertação no âmbito social e político, e outra conservadora quando se trata de outras formas de libertação – a sexual, especificamente. Talvez por estar a uma distância temporal maior desses referentes, *Más que un Hombre* encena ao mesmo tempo uma solução, posto ser o desvio dos afetos dolorosos um elemento estruturante nesse filme, de forma que a rigidez heterossexual do guerrilheiro Olaf, no decorrer da narrativa, dissolve-se a tal ponto que os polos da diferença sexual, tão fundamentais ao regime heteronormativo, perdem a relevância. Para tal, a transição do guerrilheiro e do modista entre esses polos é a estratégia de desconstrução utilizada pelos cineastas.

Por fim, é importante ratificar a percepção de que a subversão operada pelo filme, seja com relação ao modo de abordagem do tema ou com o regime heteronormativo do sexo, representa, ao mesmo tempo, uma ruptura com o modelo de construção da memória da ditadura argentina, pelo menos desde a abertura democrática. Numa frente, *Más que un Hombre* faz da memória social um espaço de negociação para a inserção de “outros desaparecidos” (outras causas), cujas camadas de condenação (pela sociedade patriarcal machista, pelas esquerdas homofóbicas, pela repressão ditatorial e pelo seu esquecimento pós-ditadura) ausenta-os das revisões que tentam recolocar no presente as expectativas frustradas dos indivíduos que combaliram no passado, como fazem as mobilizações de grupos diversos na Argentina e vemos reiterados no cinema com uso de diferentes estratégias narrativas, as quais têm ditado o tipo de afeto que essas memórias devem despertar. Por outro lado, o filme chama atenção para o

³⁷⁵ PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

esgotamento dessas estratégias, na medida em que se opõe à memória das marcas, ao aprisionamento do passado e do presente a uma memória culpada, melancólica, ou quiçá ainda atravessada de ressentimentos. Em seu procedimento, a abordagem humorada é apresentada como uma alternativa de ressignificação do que no passado há de insuportável.

5.3 “Voy a comprar cigarrillo y vuelvo”: Atos ironizados

“É dever do diabo manter o mundo no tempo.”

Vilém Flusser

Vimos que a abordagem cômica de *Más que un Hombre* rompe com o modelo de construção da memória da ditadura que até então predominava no cinema argentino, porque elimina da memória que evoca sua capacidade de provocar desprazer. Por sua vez, a produção *Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo*, de Gastón Duprat e Mariano Cohn,³⁷⁶ desencontra-se daquele porque, apesar de também ser construída nos moldes de uma comédia, a sua pulsão é da construção de uma crítica social, com uso da ironia e do sarcasmo, que os autores

³⁷⁶ Gastón Duprat e Mariano Cohn conheceram-se durante um festival de vídeo experimental regional em Buenos Aires, em 1993, no qual Gastón era membro do júri e Mariano concorria com o seu vídeo *Un día más en la tierra*. Desde então, têm sido parceiros de criação e de negócios. Em 1999, criaram e produziram o *Televisión Abierta*, um show inovador e interativo de televisão. Nos campos do cinema experimental e vídeo criaram mais de vinte obras. Alguns dos títulos mais conhecidos são: *Cámara de sombra* (1990), *Circuito* (1993), *Venimos llenos de Terra* (1996), *Hectárea* (1998), *Soy López Francisco* (2000), *20/12* (2001) e *Hágalo usted mismo* (2002). No cinema, antes de *Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo*, haviam feito *Yo Presidente* (2007), *El Artista* (2008) e *El Hombre de al Lado* (2009).

materializam no corpo de uma narrativa fantástica. Segundo Vax, “a narrativa fantástica (...) nos *apresenta*, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável”.³⁷⁷ É o que, no filme, ocorre com o personagem Ernesto, um homem sexagenário melancólico e insatisfeito com sua própria história, que um dia encontra uma possibilidade de modificar as coisas mediante um pacto que firma com um sujeito com poderes sobrenaturais – uma espécie de Diabo, um Mefistófeles que não quer almas, apenas diversão. Este oferece a Ernesto a oportunidade de voltar no tempo e reviver por dez anos qualquer período do seu passado, com a mentalidade do presente, da maneira que melhor lhe pareça, com direito ainda a uma recompensa ao final, no valor de um milhão de dólares.³⁷⁸

Na série de insucessos do personagem nessa incursão no tempo pretérito, os autores formulam uma alegoria que permite ser lida como uma crítica /sátira/ à relação que os argentinos têm com seu passado e às sucessivas repetições dos desacertos políticos de sua história, bem como às últimas incursões do presente no passado: as operações da memória, o *boom* da memória que tem marcado a Argentina desde a segunda metade da década de noventa.³⁷⁹ As situações a que Ernesto é submetido, a recorrência dos erros e a sua incompetência para estabelecer uma experiência de aprendizado com o passado parecem estabelecer uma relação de sentido com a série de tropeços que compõem a história argentina (sucessivos golpes militares, intercalados por democracias problemáticas), de forma que os insucessos do personagem na sua revisita ao passado, quando alegorizados, suscitam a noção de que as experiências acumuladas pela sociedade

³⁷⁷ VAX, Louis *apud* TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 32. Para Todorov, o efeito fantástico ocorre quando, no mundo ordinário, ocorrem acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis desse mesmo mundo, e hesitamos entre compreendê-lo como uma ilusão ou aceitar que o evento é real, mas regido por leis desconhecidas.

³⁷⁸ O roteiro do filme é escrito com base no conto homônimo do escritor argentino Alberto Laiseca, que é considerado um dos escritores argentinos mais importantes da atualidade; autor do romance *Los Sorias* e de outros 19 livros de novela, conto, poesia e ensaio.

³⁷⁹ Vide o tópico “Ponto de Virada”, no capítulo DA CÓLERA.

argentina e pelos sujeitos em sua história não os tornam necessariamente mais sábios, razão pela qual os erros do passado são continuamente repetidos.

Ainda, na ironização satírica feita aos discursos que ditam o trânsito passado/presente (atos de memória), a desconstrução também passa pela crítica à noção de temporalidade que cremos habitar a base daqueles atos, e formula uma perspectiva oposta à que está construída em *Aparecidos* (2007), por exemplo, uma vez que nesse está alicerçada a ideia de que o passado não está perdido e que é possível modificar as coisas.³⁸⁰ Em *Querida Voy a Comprar Cigarrillos*, conforme abordaremos adiante, essa crença é negada porque, embora seja permitido a Ernesto transitar em tempos pretéritos, é-lhe impossível mudar as coisas, como atesta a sua tentativa desastrada de salvar os mortos de uma tragédia (o atentado às torres gêmeas nos EUA, em 11/09/2001); mesmo os reencontros que lhe curariam a culpa e a melancolia são desviados a um desfecho que os obstaculiza. Com isso, os autores parecem fazer uso da noção leibniziana de “impossibilidade de mundos” para contestar a possibilidade de gestão do presente no passado, como será desdobrado oportunamente.

Hutcheon, dissertando sobre os diferentes tipos de ironia, observa que, apesar de ser comum a sátira possuir uma intenção corretiva, ela “frequentemente se volta para a ironia como um meio de ridicularizar os vícios e as loucuras da humanidade”, não obstante no interior dessa função há provocação e jocosidade.³⁸¹ Para Carignano, o uso dessa estratégia “sempre implica *uma* crítica aos cimentos da construção dos discursos, à sua constituição, pertinência e capacidade de explicação do real”,³⁸² noção que estabelece consonância com Freud, para quem as

³⁸⁰ Vide o tópico “Agir no Presente”, no capítulo anterior.

³⁸¹ HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 84.

³⁸² CARIGNANO, Maria Laura Moneta. Eva Perón de Copi: ironia, história e mito na literatura contemporânea. **Estudos Linguísticos** XXXVI(3), setembro-dezembro, 2007. p. 281 / 287.

formulações irônicas e paródicas, embora pareçam lúdicas e inocentes, têm como objeto indivíduos e coisas que reivindicam respeito e autoridade.³⁸³

As formulações de *Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo* recusam e criticam, de forma ácida e burlesca, a crença na possibilidade de intervenções no passado e as atitudes que dela decorrem, o que tem como correspondente os discursos de reparação e justiça do presente. Com isso, acentuamos que nossa leitura do filme percebe como alvo da sua ironia satírica os sujeitos e instituições que, na Argentina, detêm o privilégio sobre os discursos que se apropriam do passado, especificamente, do passado ditatorial recente. Se assim for, como a agressão “irônico-satírica” a um segmento tão sensível da sociedade pode encontrar a aceitação do espectador argentino? Pensamos que isso é possível somente graças aos efeitos de humor distribuídos na narrativa. O cineasta articula o discurso fílmico de um modo que os insultos apareçam submetidos às regras do jogo cômico, no interior das sequências fantasiosas e absurdas que fazem da polêmica objetivada / do real objetivado/ uma fonte de prazer para o público. Essa estratégia talvez seja o que, a um só tempo, garante a proteção dos autores e o envolvimento do espectador.

White, ao identificar a *ironia* como um dos estilos da escrita da história, assinala que a fórmula preferida dessa linguagem (irônica) é a retórica da dúvida, aquela “em que o autor sinaliza de antemão uma descrença real ou fingida na verdade de seus próprios enunciados”.³⁸⁴ No filme, semelhante formulação se apresenta já na cena de abertura, com uma imagem que distorce a percepção do espectador ao confundir-se com uma realidade fictícia, sem sê-la, no entanto. Nela, um plano conjunto enquadra uma árvore, em cima da qual algumas cabras marroquinas comem seus frutos. A estranheza da imagem encontra uma justificativa racional quando ouvimos o narrador explicar que, apesar de a imagem captada

³⁸³ Cf. FREUD, Sigmund. **Os chistes e suas relações com o inconsciente** (1905). Obras psicológicas completas: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

³⁸⁴ WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 51.

parecer uma farsa montada com recursos da produção cinematográfico, tudo o que vemos é verdade:



NARRADOR (*over*)

(...) O diretor ficou louco e levantou as cabras com um guindaste? Não. É tudo verdade. Em Marrocos, esses animais costumam subir nas árvores para comer seus frutos. A realidade e o mundo fantástico não estão separados. Qualquer coisa impossível pode acontecer em Marrocos. E também em Buenos Aires.³⁸⁵

Com esta cena, os autores nos dão a oportunidade de pontuar que, por mais que a narrativa irônica construa situações fantásticas, ela pressupõe sempre uma perspectiva realista do objeto visado. Com base nisso, tomamos esta cena como uma espécie de “prólogo irônico-satírico” – posto preparar o público para receber e interpretar as situações vindouras – que nos permite agrupar ao menos duas possibilidades de sentido. Na primeira, projeta o pressuposto de que a ficção não pode ser colocada à distância do mundo real, uma vez que ela diz “metáforas”

³⁸⁵ **Querida Voy a Comprar Cigarrillos...** [Tradução livre]

para capturar “coisas”, conforme deve ser aplicado na própria leitura do filme. Na segunda, assinala para o espectador que o aparente absurdo da narrativa que se desenrolará corresponde a um real igualmente absurdo. Essa última afirmativa aparece adiante, desdobrada de forma mais clara, e igualmente irônica, nas falas do próprio Alberto Laiseca (autor do conto original e da voz do narrador):

LAISECA

A história que vamos contar supõe-se que é ficção, mas não é. Nunca houve diferença entre ficção e realidade. Porque tem um mundo mágico... E não se pode imaginar o que não existe. Quando caiu a União Soviética, como um amigo meu disse, houve alegria, júbilo. “O Mal morreu!” Ele não sabe que o Mal não morre, translada-se.³⁸⁶

O primeiro enunciado encontra ecos em Bernardo, para quem a ironia é ficção contra ficção.³⁸⁷ Nela, afirma-se uma falsidade que o espectador reconhece como falsidade (como a situação fantástica que faz Ernesto voltar no tempo), “mas o contexto e suas pressuposições desfazem a falsidade e a transformam em uma verdade-irônica”.³⁸⁸ Essa verdade-irônica é o encontro com a significação, a realidade visada. Por isso, para Merleau-Ponty, “o sentido é sempre irônico”.³⁸⁹ Por exemplo, quando, na fala acima destacada, Laiseca se refere à queda da União Soviética para sentenciar que “o mal não morre, translada-se”, o espectador argentino deve ir além da superfície do enunciado e perceber que o dito é coerente com a história do seu próprio país, e que certamente seja a sua experiência no tempo o alvo do sarcasmo que se articula sob a representação do personagem Ernesto.

³⁸⁶ **Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo...** [Tradução livre]

³⁸⁷ Cf. BERNARDO, Gustavo. O diabo irônico. **Trópico**. <http://www.revistatropico.com.br>.

³⁸⁸ *Idem ibidem*, p. 1

³⁸⁹ MERLEAU-PONTY *apud* BERNARDO, Gustavo. *Opus cit.*

Para ilustrar isso, é bastante que tenhamos em conta que a própria incorporação melancólica do passado, conforme discutido em capítulos anteriores, dá provas desse traslado de contextos problemáticos na história da Argentina, na medida em que ela promove a reterritorialização no presente dos embates travados no passado, conforme vemos nas mobilizações de HIJOS e Madres.³⁹⁰ Ainda, a ideia de “traslado do mal” encontra coerência de sentido se relacionada aos sucessivos golpes militares pelos quais a Argentina passou no século XX, bem como à insistente sobrevivência do peronismo, hoje sob o manto kirchnerista, após protagonizar as mais desastrosas ocorrências na história da Argentina, a partir da década de 40, que começou pela reversão do modelo de sociedade liberal que Perón encontrou quando subiu ao poder, e culminou com a conjuntura que dá lugar ao golpe militar de 1976. Para Héctor Ricardo Leis, o ciclo peronista levou a Argentina “aos níveis de ressentimentos existentes na época da guerra civil da primeira metade do século XIX”.³⁹¹ Com a diferença de que no século XIX não havia muito o que destruir, “mas o ressentimento do século XX iria destroçar uma grande obra em gestação.”³⁹² Não obstante, o peronismo persiste sob novas máscaras na atualidade.

Os recortes iniciais comentados acima antecipam a percepção de que, em *Querida Voy a Comprar Cigarrillos*, a ironia ultrapassa o discurso e as situações que envolvem os personagens, e estrutura toda a narrativa. Isso encontra também ecos em White, para quem a ironia pode servir de tática na defesa de posturas ideológicas conservadoras ou liberais, “dependendo de estar o ironista falando contra formas sociais estabelecidas ou contra reformadores ‘utópicos’ que procuram alterar o *status quo*”.³⁹³ No entanto, como modo peculiar de encarar o mundo, a ironia tende a desacreditar na possibilidade de atos políticos positivos. Por isso vemos no filme a narrativa partir de aspectos jocosos da realidade do protagonista,

³⁹⁰ Vide o capítulo anterior, DA COLÉRA (cap. 04)

³⁹¹ Héctor Ricardo Leis. Sobre o ressentimento dos argentinos... p. 12.

³⁹² *Idem*.

³⁹³ WHITE, Hayden. **Meta-história...**, p. 52.

para projetar em seguida, de forma ácida e irônico-satírica, uma espécie de desconfiança – ou crítica – sobre a realidade social que é seu exterior e que lhe serve de referente, conforme será possível acompanhar nas situações cômicas destacadas nas páginas seguintes.

5.3.2 Ressentimento e *impossibilidade*

Algumas situações encenadas em *Querida Voy a Comprar Cigarrillos*, mais do que outras, quando alegorizadas na direção das questões legadas pela última ditadura – e da relação que a sociedade argentina vem estabelecendo com esse passado desde a abertura democrática –, permitem a especulação de valiosas possibilidades de significações. A primeira delas começa com o pacto, por intermédio do qual Ernesto recebe do Diabo /do Mefistófeles marroquino/ a oportunidade de voltar a qualquer época do seu passado e revivê-la por dez anos, dotado de sua experiência do presente. Na volta, segundo o acordo, esses dez anos do tempo subjetivo vividos no passado terão correspondido no presente a apenas cinco minutos, o tempo de dizer à sua mulher “querida, vou comprar cigarro e volto”, ir e voltar da tabacaria. Firmado o acordo, o ser sobrenatural faz Ernesto retornar dez ou onze anos no tempo, porque esse escolheu precisamente um momento do passado em que pudesse encontrar sua mãe viva e reconciliar-se com ela.

A escolha desse tempo, os motivos e a situação cômica da cena em que encontra sua mãe formulam uma ironia satírica, se colocados em relação com a Argentina contemporânea. Na sequência aí referida, uma tomada feita com a câmera na mão permite ao espectador acompanhar Ernesto retornado ao passado, no momento em que procura o leito de hospital onde sua mãe está internada, e, quando do encontro, durante o diálogo, vemo-la todo o tempo em primeiro plano, talvez como forma de significá-la como o elemento ativo do passado com o qual o personagem precisa reconciliar-se. Daí, os cineastas parecem formular uma sátira

ao postulado psicanalítico da ressignificação do passado (que é também um postulado válido no estudo da história), ao tempo em que estabelecem relação entre o sentimento de culpa do personagem e sua postura melancólica, e, no desfecho da sequência, terminam por identificar o ressentimento como o entrave que nega as possibilidades de Ernesto lograr êxito na reconciliação com o objeto de sua dor:



ERNESTO

Mamãe, me escutas? Eu vim lhe ver. Não quero que esteja chateada comigo. Todos esses anos que eu não vim lhe ver foi por que... Para mim esse lugar sempre foi uma droga. Sei que o ideal era que a senhora fosse morar conosco em minha casa... mas eu tinha mil confusões na cabeça, e não poderia cuidar da senhora... Esse foi o problema. Sei que sou um desastre, velha, mas... mas sabe que te amo. Vamos fazer as pazes. Mamãe, me perdoa?

A MÃE

Não!

Ao ouvir a recusa categórica de sua mãe, o rosto até então leve e sorridente de Ernesto modifica-se para uma expressão de desprezo e raiva, quando o ouvimos reagir em pensamento, acusando-a, ao deixar o quarto:

ERNESTO

Velha idiota. Fiz tudo isso para lhe dar uma alegria, e veja como me responde.³⁹⁴

Nesta cena, pelo menos dois aspectos da situação descrita ocupam-se por torná-la risível: a frustração da expectativa de Ernesto, porque a atitude da mãe, ao lhe negar o perdão, é-lhe inesperada (como também o é para o espectador); e a sua reação diante da recusa, porque repete o mesmo erro que buscava corrigir. O risível aí está na repetição cômica, na qual, segundo Bergson, normalmente se identificam dois termos conflitantes: “um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento.”³⁹⁵ Diferentemente do que vimos em *Más que un Hombre*, as situações cômicas de *Querida Voy a Comprar Cigarrillos* não servem para abrandar o peso do passado na memória mediante desvios pela via do riso, mas antes desacreditam e satirizam a complexa relação do presente com o passado, da Argentina com seus mortos.

Numa primeira leitura, é fácil perceber que a situação formulada aborda a culpa que Ernesto sente como um elemento que justifica sua sisudez melancólica e sua postura ressentida, em cuja conciliação ele intenta investir como condição de redimir-se. Aí, uma vez que aceitamos o filme como uma equivalência representacional entre a história de Ernesto e a da Argentina, a frustração dessa expectativa do personagem estrutura, como possibilidade de sentido, o apontamento crítico de que o reencontro com o passado, promovido seja por dispositivos fantásticos (como no caso de Ernesto, no filme) ou por atos de memória (como vem ocorrendo na Argentina) não é garantia de expurgo do sentimento de culpa que possivelmente habita a base desses atos melancólicos.³⁹⁶

³⁹⁴ **Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo...** [Tradução livre]

³⁹⁵ BERGSON, Henri. **O riso...** p. 44.

³⁹⁶ Vide tópico “Culpa e melancolia em *Un Muro de Silencio*”, no capítulo DA MELANCOLIA.

Ainda, no desfecho desta cena, a reação de Ernesto – quando acusa e abandona pela segunda vez sua mãe – constrói o sentido da repetição dos erros e do aprisionamento do passado no círculo vicioso da acusação e culpa, e aponta o ressentimento como um afeto que opera o adiar incessante das possibilidades de o presente reconciliar-se com o passado e estabelecer com ele uma experiência. As respostas ressentidas às sucessivas situações a que o personagem é submetido, bem como as motivações egoístas e mesquinhas que coordenam cada uma de suas incursões no passado, correspondem a uma investida satírica que parece desacreditar os que se arrogam a agir motivados por um compromisso solidário com a geração precedente, com os que restam desaparecidos e carentes de redenção e justiça.

Mesmo a ideia de justiça aparece satirizada no filme, reduzida à pulsão da vingança. Aí, o discurso fílmico encontra coerência em Nietzsche, para quem “o sentimento de justiça é um ressentimento, ele está ligado à vingança: (...) a justiça consiste na represália [ofensa como retaliação]; à ofensa deve corresponder uma injúria recíproca: talião”.³⁹⁷ Acompanhamos tais relações de sentido na sequência em que Ernesto volta uma segunda vez no tempo para cumprir o restante do acordo, ocasião em que os cineastas descrevem seu ressentimento como um espectro que coordena sua relação com o passado, com sua própria história, conforme abaixo, e oferece-nos valiosas significações na direção da interpretação aqui sugerida.

Dessa vez, tendo escolhido um momento de sua juventude para revisitar, a primeira atitude do personagem será resolver um agravo que sofreu de uma antiga namorada, cena que descreve uma situação bastante parecida com a anterior, com a diferença de que agora é ele (Ernesto) o objeto do agravo, e o sujeito do possível

³⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Direito**. São Paulo: Loyola, 2009, p. 72. *Talião* ou *jus talionis*, Lei de Talião, que significa lei de correspondência. “As primeiras manifestações dela aparecem no Código de Hamurabi, na Babilônia. A lei de talião prescreve ‘olho por olho, dente por dente’, isto é, a retaliação, porém, a punição era dada segundo a condição social do criminoso e da vítima; portanto não há aqui uma reciprocidade simétrica entre o crime e a pena.” *Idem, ibidem*, pp. 179-180.

perdão. Nesta sequência, Ernesto dirige-se à casa de Aurora e, burlando as possíveis expectativas do público – que nesse momento possui condições de supor que a experiência do fracasso anterior havia tornado o personagem mais sábio –, derrama sobre ela seu rancor:



ERNESTO

Escute bem, Aurora. Você vai me enganar com o russo Kravetz. E eu, como um grande idiota, vou ficar sabendo depois de dois meses. Você vai se casar com ele e ter dois filhos. Um dos seus filhos vai ser assim de gordo.

AURORA

O que você está inventando, idiota?

ERNESTO

Para a merda todos esses sonhos de viajar o mundo. Porque você vai desperdiçar toda a sua vida entre as quatro paredes da cozinha, limpando e atendendo a sua linda família como uma serviçal.

AURORA

O que te aconteceu? Ficou maluco?

ERNESTO

(...) E não te contei, o russo vai lhe arrebentar uma artéria... e você vai ficar quadriplégica. Que bela vida você vai ter. Desfrute-a. Que se foda por cagar a minha vida, sua cabeleireira de merda.³⁹⁸

A agressão, se pensada a partir de um ponto de vista extramoral, quando motivada por instinto de conservação – ou ainda pela busca de prazer e fuga do desprazer – não é necessariamente uma ação má.³⁹⁹ Mas o que ridiculariza a atitude do personagem nesta cena é o fato de sua investida se originar menos na pulsão de autoconservação, que na represália, no ódio e na necessidade de vingança. Essa fúria ressentida reveste o personagem com uma deformação caricatural, do ponto de vista ético, que formula, com humor, uma crítica à realidade visada, na medida em que aponta uma prática viciosa presente no modelo de abordagem do passado, que diz respeito ao ressentimento que a atravessa, segundo sugere metaforicamente a atitude de Ernesto na cena.⁴⁰⁰ Ressentimento designa “um conjunto de ‘sentimentos’ em que predominam o ódio, o desejo de vingança e, por outro lado, o sentimento, a experiência continuada da impotência, ‘a experiência continuamente renovada’ da impotência rancorosa”.⁴⁰¹ Por isso, no filme, o ressentimento é apresentado como um dos elementos que embargam os usos do passado para o bem do presente e para orientação do futuro, e tornam irrealizáveis as demandas que dele decorrem.

Em sua crítica ao modo de ser ocidental, Nietzsche identifica o ressentimento como o ódio recalcado que converte a impotência em apego à

³⁹⁸ **Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo...** [Tradução livre]

³⁹⁹ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Direito...**

⁴⁰⁰ Aí, os escrachos realizados por HIJOS, por seu caráter agressivo, anunciam-se-nos como um possível referente da sátira aqui articulada. Vide o tópico “Da tomada de consciência dos filhos (*Cautiva*)”, no capítulo DA CÓLERA.

⁴⁰¹ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos... p. 18.

justiça, cujo sintoma é a recorrência, por parte dos sujeitos sociais e políticos, ao juízo ético e ao papel de vítima.⁴⁰² Ricardo Leis observa que, nas sociedades contemporâneas, sobretudo as que foram convulsionadas por regimes ditatoriais (acrescentamos), “quanto maior seja a reivindicação de inocência (...), maior será o ódio e menor a capacidade da sociedade para construir mecanismos de estado com validade universal”.⁴⁰³ Para esse autor, os sentimentos de vingança gerados pelo ressentimento, independente da causa e do mérito dos objetivos, traduzem posturas e valores inconciliáveis com as bases políticas.

Ansart, referindo-se à questão das memórias dos eventos violentos, propõe a distinção entre a memória do acontecimento – das provas e da violência suportada –, que é jus não serem esquecidas, e a memória dos ressentimentos.⁴⁰⁴ Enquanto o acontecimento é dotado da simplicidade do inapelável, porque já passou, o ressentimento se torna bem mais problemático e incerto quando não é mais vivido. Nessa lógica, “o esquecimento dos sentimentos associados aos fatos históricos é tão desejável para a vida pública de um povo, como seria indesejável o esquecimento dos próprios fatos”.⁴⁰⁵

Remetido ao caso argentino, isso nos faz pensar que, na incorporação melancólica que o presente (HIJOS, *Madres*, *Abuelas* e outros) faz dos desaparecidos (o passado), os ressentimentos desses talvez estejam sendo subjetivados juntamente. É importante lembrar que, quando do fim da ditadura, o Estado – com a condenação das Juntas Militares, e mesmo com as leis do perdão de adiante – cumpriu aquilo que é a vocação dos regimes democráticos: “ouvir os ecos dos ressentimentos, dar-lhes um certo direito de expressão, nos limites das leis, e favorecer a superação dos ódios pela discussão e pelas concessões”.⁴⁰⁶ No

⁴⁰² NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral...**

⁴⁰³ LEIS, Héctor Ricardo. Sobre o ressentimento dos argentinos... p. 6.

⁴⁰⁴ Cf. ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos...

⁴⁰⁵ LEIS, Héctor Ricardo. *Opus cit.*, p. 9.

⁴⁰⁶ ANSART, Pierre. *Opus cit.*, p. 28.

entanto, tais concessões, longe de apaziguar os conflitos, provocaram a suscitação e introjeção de sentimentos, e adiaram (para a década seguinte) a reação colérica da sociedade civil, das vítimas, dos familiares de vítimas e outros grupos.⁴⁰⁷

No novo século, a originalidade de Kirchner consistiu talvez em colocar-se como a materialização dessa incorporação melancólica no âmbito da política institucional, ao tempo em que, mediante apelo aos /gestão dos/ ressentimentos, construía sua legitimidade. O filme parece se apropriar dessa interpretação e direcioná-la contra a autoridade daqueles grupos e seus atos de memória, na medida em que a movimentação de Ernesto permite inferir que a memória não é garantia de redenção do passado, quando operada por um viés ressentido.

Em *Querida Voy a Comprar Cigarrillos*, a noção que acompanha os atos de memória na Argentina, de redenção da geração de desaparecidos, como apontamos no filme *Aparecidos* (2007), de Paco Cabezas, e os discursos de reparação que dão ganho de causa a HIJOS, Madres e outros grupos, são também ironizados em outras situações que envolvem Ernesto, como é o caso da sequência em que o personagem tenta impedir o atentado que os EUA sofreram em 11/09/2001. Isento dessa vez de intenções mesquinhas, Ernesto avisa à embaixada americana que as torres gêmeas de Nova York sofreriam um atentado, e o faz com a intenção de aproveitar sua incursão no passado para reverter aquele acontecimento trágico, no sentido de salvar as pessoas que foram vitimadas.

Essa mobilização do personagem no passado, sua tentativa de “salvar os mortos”, deve ser compreendida como uma alegoria dos discursos e atos públicos que, na Argentina contemporânea, “advogam” pelas vítimas da última ditadura militar. Nesses discursos parece vigorar a noção benjaminiana de que, para salvar os passados cativos, é necessário saltar sobre a temporalidade, e paralisá-la num instante messiânico, como condição para fazer das expectativas dos que morreram um vir-a-ser realizável.⁴⁰⁸ Apesar de tal operação ser factível, porque se dá pelo

⁴⁰⁷ As concessões aí referidas são as leis do Ponto Final e da Obediência Devida, sancionadas por Alfonsín, e os indultos concedidos aos militares por Meném.

⁴⁰⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história...

trabalho da memória e não no curso dos acontecimentos, ela é contestada pelo Diabo, no filme, na cena em que retira Ernesto da sala de tortura em Guantánamo, após o insucesso na tentativa de avisar aos americanos sobre o ataque:



DIABO

Não seja estúpido. Não se faça de herói. Com o negócio das torres gêmeas... Vamos supor que você tenha impedido o atentado e todas essas mortes, que para isso você tinha que ter avisado um pouquinho antes do que no dia anterior. Todas essas pessoas, aqui e agora, igualmente estariam mortas. São realidades paralelas e as paralelas não se tocam, você me entendeu?⁴⁰⁹

Diferentemente daquelas situações (do reencontro com a mãe e com a antiga namorada) em que está construída a idéia de que a possibilidade de uma intervenção positiva no passado é embargada em virtude do ressentimento que coordena a ação dos sujeitos, na cena acima vemos o ser sobrenatural sofisticando seu discurso de contestação, ao contrapor com um argumento que se aproxima da noção de *mundos impossíveis* de Leibniz a idéia de reversibilidade e reparação do passado. Em Leibniz, essa noção nasce como resposta ao paradoxo dos futuros

⁴⁰⁹ **Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo...** [Tradução livre]

contingentes, que, desde a antiguidade, representava uma das crises a que o tempo submete a ideia de verdade, que o filósofo Deleuze expõe com os seguintes termos:

Se é verdade que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ele podia não acontecer).⁴¹⁰

Leibniz propõe uma solução ao paradoxo, forjando a noção de *impossibilidade*, que admite que a batalha naval possa tanto acontecer como não acontecer, porém, não no mesmo mundo: “ela acontece num mundo, não acontece em outro, e esses dois mundos são possíveis, mas não ‘compossíveis’ entre si.”⁴¹¹ *Mundos impossíveis* significam então a impossibilidade de eventos e séries que pertencem a mundos distintos se encontrarem, uma vez que estão ancorados em estruturas diferentes. Enquanto *compossibilidade* pressupõe a continuidade e convergência de séries em um mundo, “a *impossibilidade* se caracterizaria pela inexistência de uma continuidade possível entre as séries, por um hiato no *continuum*, pela quebra da continuidade entre elas”.⁴¹²

Deleuze contesta em Leibniz o uso dessa noção para excluir determinados eventos, e defende a ideia de que a aventura do pensamento, depois da crise da razão teológica no Barroco, passa pelo desafio de incluir os impossíveis no mesmo mundo. Em seu argumento, o filósofo se utiliza de diversos exemplos – no cinema, na literatura de Borges e, até mesmo, na doença e na saúde de Nietzsche, “que não se excluem, mas são afirmadas em sua diferença” – para defender que “as

⁴¹⁰ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo...** p. 160.

⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² CARVALHO, Jairo Dias. A filosofia de Deleuze é uma filosofia de mundos impossíveis? **Theoria – revista eletrônica de filosofia**. vol. V, n.º 14, ano 2013, pp. 4-5.

impossibilidades e os desacordos pertencem ao mesmo mundo”.⁴¹³ Para Leibniz, as divergências de séries separam os mundos impossíveis.

No filme, o princípio leibniziano da *impossibilidade* é afirmado para negar a possibilidade de intervenção nos eventos passados, e problematizar a prerrogativa de sua gestão pelo trabalho da memória. Na fala do Diabo, a ideia de “paralelas que não se tocam” remete àquela noção leibniziana de *mundos impossíveis*, de forma que, se pessoas morreram em um atentado no passado, não é mais possível a Ernesto, no mesmo mundo, salvar essas pessoas. Esse salvamento, como quaisquer outras intervenções, só pode ocorrer num tempo subjetivo, ou num mundo que é possível, mas não *compossível* com o presente (o real) no qual o passado se prolonga.

Isso é bastante diferente do que apontamos no filme *Aparecidos*, uma vez que nele os personagens descobrem que é possível mudar o passado, sendo o lugar dessa operação o presente. Nesse filme, há uma ideia de coexistência virtual de passado e presente, o que, por sua vez, não é admitido em *Querida Voy a Comprar Cigarrillos*, no qual o tempo é uma linha reta que cristaliza os eventos passados e suas conexões como garantia do prolongamento. O único cruzamento real admitido entre os dois mundos é a transformação que sofre Ernesto. Por isso, o Diabo lhe dirá que “a dor e o medo que padeceu, ficarão cristalizados para sempre na sua cabeça”.⁴¹⁴ Na terceira e última passagem do personagem para o passado, em que ele revive sua infância, submetendo-se novamente ao império dos adultos, Ernesto perde a capacidade de amar e admirar esses entes do passado. As diversas situações dessa última incursão deixam, como possibilidade de sentido, a noção de que, caso houvesse coincidência entre acúmulo de experiência e maturidade/sabedoria, talvez o passado não parecesse monumental para o presente, de forma que não haveria porque idealizá-lo. Na direção tomada pela ironia satírica aí montada, isso talvez equivalha a dizer que, na Argentina, a

⁴¹³ PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado...**, p. 97.

⁴¹⁴ **Querida Voy a Comprar Cigarrillos...** [Tradução livre]

idealização do passado, bem como sua persistente abertura, é uma falsificação que encontra a legitimidade na política do Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Soy, tácitos amigos, el que sabe
que no hay otra venganza que el olvido
ni otro perdón. Un dios ha concedido
al odio humano esta curiosa llave”.

(Jorge Luis Borges)

Com os versos acima, o poeta argentino coloca-se em afinidade com algumas noções acerca do par *lembrar & esquecer* que encontramos também em Nietzsche e Deleuze, segundo os quais não há passividade no esquecimento, mas antes uma positividade necessária à vida. Isso parece prescrever a urgência em esquecer a memória das marcas e substituí-la por uma memória escriturada, positiva, aberta ao futuro, isenta de chagas, capaz de fazer frente ao ressentimento, ao ódio, à vitimização e à culpa que, ao invés de redimirem o passado, ruminam-no continuamente. No poema, a “curiosa llave” talvez equivalha a um esquecimento como atitude, o qual não se confunde com o recalque do passado – que é, na verdade, uma pseudo-ruptura – mas com um agir que, paradoxalmente, pressupõe um esquecer lembrando. Não obstante, a necessidade de esquecer as marcas (a memória do ressentimento) não prescreve o esquecimento do que deve ser lembrado – os acontecimentos.

Na Argentina, a gravidade do trauma provocado pela última ditadura militar aparece refletida na tensão que envolve esquecer e lembrar como termos irreconciliáveis, conforme atestam a maioria dos filmes analisados, e isso fez com que os esquecimentos orquestrados politicamente pelos dois primeiros governos democráticos fossem vencidos pelo imperativo da memória. As tentativas arbitrárias do Estado de ditar o modo e o momento de esquecer (Lei do Ponto Final, Lei da Obediência Devida, Indultos) apenas adiaram a erupção colérica de familiares e provocaram a suscitação de afetos coletivos que, amplificados e pressionados por diversas linguagens – entre elas, o cinema –, levaram aqueles atos à revisão e devolveram à pauta do presente o sentido da busca por justiça aos desaparecidos. Desde a abertura democrática, esses embates vêm sendo travados discursivamente no corpo de diferentes representações cinematográficas, as quais, por intermédio de reiteradas estratégias e ao lado dos grupos de Direitos Humanos, lograram impedir que aqueles “abusos de esquecimento” praticados de forma arbitrária pelo Estado fossem confundidos com o perdão.

A proliferação dos casos de arrependimento e dos pedidos de perdão significa, para Derrida, “uma urgência universal da memória”,⁴¹⁵ tendo em vista que tais atitudes, em muitos casos, representam menos o arrependimento/perdão que um simulacro apresentado como tal, cujo movimento aponta ao risco de transformar a todos em culpados. Talvez por isso o cinema tenha se recusado a abarcar nas memórias que constrói acerca da ditadura as autocríticas enunciadas pelos militares, sobretudo porque elas vieram sempre acompanhadas por uma tentativa de culpabilizar toda a sociedade, como ocorreu na década de noventa. Essa estratégia não se confunde com o uso discursivo da culpa que é feito pelo cinema de tonalidade melancólica, como *Un Muro de Silencio*, entre outros, quando reagia às leis do esquecimento promulgadas pelo Estado, e buscava despertar a população de seu sono letárgico, de sua resignação melancólica.

⁴¹⁵ DERRIDA, Jaques. *Apud* PERRONE-MOISÉS, Cláudia. O perdão e os crimes contra a humanidade: um diálogo entre Hannah Arendt e Jacques Derrida. In: CORREIA, Adriano. **Hannah Arendt e a condição humana**. Salvador: Quarteto, 2006, p. 214.

A análise desses filmes permite ainda questionar o modelo de compreensão que interpreta a persistência das questões do passado na Argentina como um sintoma de ressentimento. Essa matriz interpretativa tende a responsabilizar os sujeitos da recordação pelos entraves que burlam a cicatrização das feridas abertas. Aí, tem sido comum concluir que o apego às questões do passado dificulta o alargar dos passos na caminhada ao futuro, em função do peso dos milhares de mortos que o presente arrasta consigo. Se assim for, devemos então considerar que os atos de memória se afinam à orientação benjaminiana quando, em seu conceito de história, parece inverter o eixo do par *experiência & expectativa* para conferir aos passados cativos um horizonte de expectativas não realizadas, que compreende a tarefa de atualizá-los na recordação e quiçá abarcar suas expectativas frustradas nos projetos para o futuro que cada presente elabora.⁴¹⁶ Aí, a solidariedade do presente com o passado aproxima-se muito mais da ideia de uma incorporação melancólica que de um ressentimento paralisante. Semelhante orientação foi-nos possível perceber no filme *Aparecidos*, por exemplo, no qual a noção de compromisso solidário com as gerações pretéritas (com os que foram vitimados pela repressão) afasta-se sobremaneira das interpretações que buscam *a priori* identificar na memória da ditadura construída pelas diversas formas de linguagem o seu viés ressentido.

Ainda, se por ressentimento compreendemos a subjetivação do papel de vítima pelo indivíduo que sofre um agravo, é importante lembrar que, na Argentina, a geração que recorda, que vai às ruas e que protagoniza a manutenção dos embates pelo enquadramento de uma memória do passado não é a mesma geração que foi submetida à *vida nua* no interior dos centros clandestinos de detenção. Essa última, a geração dos desaparecidos, se persiste nesses embates é graças à incorporação melancólica que dá causa a *HIJOS*, *Madres*, *Abuelas*, conforme sugerem os filmes produzidos a partir de meados da década de oitenta, como *Juan...*, *Un Muro de Silencio* e outros.

⁴¹⁶ Vide HABERMAS, Jürgen. Excurso sobre as teses de filosofia da história de Benjamin. In: HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Mesmo no caso dos sobreviventes, a resignação forçada a qual muitos foram impelidos não se deve confundir com ressentimento. Segundo Kehl, é próprio da *vida nua* produzir “uma espécie grave de abatimento e resignação, mas não o ressentimento”.⁴¹⁷ Ele (o ressentimento) não decorre necessariamente da condição de combalido, como é o caso da geração dos desaparecidos políticos, mas antes da rendição espontânea, o que não diz respeito a eles. Dos filmes analisados, somente em *Querida Voy a Comprar Cigarrillos* vimos abarcada essa matriz de interpretação que toma os atos de memória como sintoma de ressentimento. Essa produção, se por um lado opera uma leitura bastante comum em trabalhos acadêmicos que se debruçam criticamente sobre o caso argentino, por outro representa uma ruptura com o alinhamento que o cinema vem estabelecendo com o discurso político dos grupos de Direitos Humanos, tanto pela censura e crítica que direciona contra tais discursos, quanto pela fórmula irônico-satírica com que o faz.

De modo geral, no cinema argentino tem predominado uma afinidade com os discursos que hoje são hegemônicos – aqueles que se enunciam por justiça aos crimes praticados pela repressão –, para quem as memórias construídas pelos filmes ratificam, até os dias de hoje, o sentido da pertinência dos embates. Aí, apesar de as interpretações propostas pelas produções ficcionais diferenciarem-se em cada conjuntura, seu método recorrente consistiu na evocação de elementos penosos da memória coletiva (os aprisionamentos, as torturas, os assassinatos, os desaparecimentos) para, com eles, suscitar nos espectadores afetos dolorosos (piedade, indignação, ódio, rancor), o que faz desses filmes uma espécie de dispositivos de dirigir o julgamento que o público faz do passado. Não obstante, vimos que a abordagem cômica representa um modo singular de trabalhar a memória, na medida em que inverte a lógica da produção de afetos, ao desviá-la à via do prazer do riso, conforme vimos na análise da comédia *Más que un Hombre*. Na comédia, o passado é submetido ao prazer, o que o aponta a um horizonte no qual parece haver anunciada a possibilidade de superação da sua persistência melancólica.

⁴¹⁷ KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**... p. 22.

Os filmes produzidos a partir da promulgação das chamadas leis do perdão, em meados da década de oitenta, ofertaram-nos uma importante chave de compreensão da persistência dos embates que têm como objeto o passado ditatorial e suas sequelas. Ao abordar tais sequelas, esses filmes insinuam a noção de incorporação melancólica à interpretação das aporias que, na Argentina, arrastam o passado num infundável litígio. Num primeiro momento, o abandono ao desaparecido sancionado por aquelas leis, combinado com a até então recente revelação dos horrores, parece ter transformado o passado num tempo paralisado pelas perdas /pelas ausências/ e exaurido pela experiência da morte. Capturado pelo cinema, a melancolia expressa nos filmes corresponde àquela de parte da sociedade, para quem o clima de solidariedade aos mortos (característica principal da melancolia) e a imersão provocada pelos inquéritos e julgamentos que seguiram a abertura democrática serviram adiante para escancarar a percepção de que a crença na justiça, na política e na democracia recém-retornada não passava de uma ilusão.

Em face do desalento melancólico que caracteriza esses anos até a reviravolta em meados dos anos noventa, os filmes insinuam a noção de que as questões do passado – compreendida aí, sobretudo, a persistência dos desaparecidos – fizeram-se irresolutas porque esse passado (os desaparecidos e os ideais que representavam) foi incorporado pelos indivíduos engajados, por um procedimento que identificamos como melancólico. A lógica dessa leitura se ancora ainda no fato de que, sendo a melancolia um luto defeituoso, porque nela o sujeito da perda não se desvencilha do objeto perdido, mas funde-se psiquicamente a ele – como defende Freud –, os desaparecimentos seriam assim propícios ao desenvolvimento desse quadro, em função de ele configurar uma espécie de morte incompleta. Com base nisso, tivemos a oportunidade de forjar a noção de “engenharia melancolizante”, para pensar os desaparecimentos como uma estratégia ambígua, uma vez que, por ser produtora de melancolia, provoca muito mais a persistência que a aniquilação daquele que desaparece. Isso nos ajudou a compreender o sentido da abertura constante desse passado na Argentina e o ímpeto combativo de *HIJOS*, *Madres*, *Abuelas*. A noção de melancolia extraída dos

filmes permitiu que percebêssemos a culpa como um sentimento presente nas atitudes da sociedade com relação ao passado, motivo pelo qual investimos na compreensão da relação entre melancolia e culpa expressa, sobretudo, no filme *Un Muro de Silencio*, buscando coerência nas formulações de Freud e Benjamin sobre essa relação.

Esse investimento foi também direcionado ao contexto da abertura democrática, quando da queda do regime ditatorial e da abertura dos inquéritos para investigação e julgamento dos seus crimes, ocasião em que o filme *La Historia Oficial* oferecia uma interpretação do passado recente que, para parte da sociedade, parecia calhar bem como um modo de dissolução catártica da culpa que se interpunha entre a recente revelação da barbárie cometida pelos militares e a lembrança, ainda viva, do clamor e da aceitação do regime por parte dessa mesma sociedade. Aqui, é importante acrescentar que, a partir desse filme, que foi seguido por *La Noche de los Lápicos*, fez-se comum no cinema abordar a ditadura e suas consequências tomando o golpe militar como evento fundador da barbárie e ignorando a conjuntura que lhe forneceu condições. Percebemos que são muito raras as produções que abordam a conjuntura anterior ao golpe: a formação dos grupos armados a partir da destituição e exílio de Perón, e seu papel na formação desses grupos; os enfrentamentos da guerrilha peronista com o exército; os atentados provocados pelos guerrilheiros de direita e de esquerda; as ações da Tripla A; o retorno problemático do líder Perón; sua morte e o seu desastroso espólio. É bastante perceptível que o cinema argentino, que fez da ditadura e suas sequelas uma espécie de gênero cinematográfico, é carente de leituras que pensem a ditadura a partir daquele conjunto de condições que a antecedem.

Acreditamos, no entanto, que no contexto da abertura esse silêncio parecia cumprir o papel de facilitar a retomada das raízes democráticas, uma vez que a abordagem daquela conjuntura pré-golpe poderia enfraquecer os discursos de condenação da ditadura, que fora (e ainda continua sendo) tratada como um fenômeno de absoluta exceção. No contexto de comoção suscitado pela revelação dos horrores praticados pelo regime, a memória do caos em que o país se encontrava nos anos que antecederam ao golpe – que fez com que, para parte da

população, parecesse uma solução razoável a tomada de poder pelos militares – tocaria também a ferida da culpa. Em suma, se o silêncio sobre a conjuntura anterior ao golpe correspondia, quando da redemocratização, a uma demanda necessária à retomada da normalidade institucional, sua persistência na filmografia, até a atualidade, deve ser compreendida como resultado mesmo de uma gestão da memória, produtora de um esquecimento fundamental aos projetos que sustentam a persistência do peronismo de esquerda. Em meio à conjuntura agora favorável, os sentidos que antes acompanhavam os termos “guerrilha”, “guerrilheiro”, entre outros, são ressignificados por uma leitura retrospectiva do passado, que agora humaniza e “heroifica” a juventude revolucionária peronista. Essa leitura, que com o tempo se fez comum entre as *Madres*, é assimilada por filmes recentes como *Infancia Clandestina* (que não participou do nosso *corpus* documental) e *Más que un Hombre*, entre outros. Mesmo aí, no entanto, reitera-se a percepção de que a necessidade e o modo de recordar que os filmes expressam estão vinculados às urgências /desafios/ que são colocados por cada *agora*.

Tanto na mudança de tom dos filmes, quanto na retomada dos embates por justiça aos desaparecidos, a partir da segunda metade da década de noventa, vemos afirmada a compreensão de que melancolia não é apenas impotência e acedia: a cólera e a impulsão combativo-revolucionária são a sua outra face. A análise da forma como os afetos coléricos são representados /produzidos/ nos filmes, permitiu-nos tomar as mobilizações de HIJOS, *Madres*, entre outros, como atos melancólicos, que se caracterizam pela assunção do lugar e da causa dos desaparecidos. Na incorporação que aí se faz do passado, reterritorializa-se (ou cristaliza-se) na atualidade o contexto revolucionário dos anos 70. Essa constelação que agremia passado e presente mediante constante recordação da perda acimentou a compreensão de que os crimes cometidos durante a ditadura não podem ser objetos de esquecimento orquestrado pelo Estado. Isso significa dizer que a perspectiva que os filmes vêm apresentando à sociedade – de que a desumanização operada pelos métodos da repressão militar resulta em algo pior que a morte – talvez tenha, a um só tempo, servido para corroborar a condenação a quaisquer atos de anistia, e para fornecer condições de existência (de persistência)

do peronismo de esquerda que se esconde sob a máscara (do Estado) kirchnerista. Aos historiadores, em função da proximidade com o nosso ofício, essa cinematografia revelou ser uma fonte potencialmente rica às reflexões epistemológicas, porque articula narrativamente lembranças e esquecimentos e faz do passado um constante vir-a-ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 2009.

AMADO, Ana, **La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Unicamp, 2004.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Origens do totalitarismo.** Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 493.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. por Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Vitor Civita, 1973.

BAZÁN, Osvaldo. **Historia de la homosexualidad en la Argentina.** De la conquista de América al siglo XXI. Buenos Aires: Marea, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas** Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas** Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Para uma crítica da violência. In: **Escritos sobre mito e linguagem.** Trad. Susana Kampff Lages & Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. K [Cidade de sonhos e morada de sonhos, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung]. In: **Passagens.** Trad. Irene Aron e outros. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, Henri. **O riso.** Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDO, Gustavo. O diabo irônico. **Trópico**. <http://www.revistatropico.com.br>.

BIETTI, Lucas Manuel. Memoria, violencia y causalidad en la Teoría de los Dos Demonios. **El Norte – Finnish Journal of Latin American Studies**. Nº 3. Abril/2008.

BLAUSTEIN, Eduardo; ZUBIETA, Martín. **Que decíamos ayer**: la prensa argentina bajo el proceso. Buenos Aires: Colihue, 1998.

BORGES, Jorge Luis. La rutina del infierno. **Clarín**, 31/07/1985.

BRANCO, Felipe Castelo. Sobre a melancolia e o barroco em Walter Benjamin: investigações freudianas. **Psicanálise e barroco em revista**. v. 9, n. 1, julho 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória sertão**: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão. São Paulo: Cone Sul/UNIUBE, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____ **El grito de Antígona**. Tradução Esther Oliver. Barcelona: El Roure Editorial, 2001.

CALLONI, Stella. Otro torturador revela horrores de la guerra sucia en Argentina. **La Jornada**. Mexico. 02/07/1995.

CANELO, Paula. Consideraciones sobre la subordinación de las Fuerzas Armadas argentinas durante los años noventa. In: PUCCIARELLI, Alfredo. **Los años de Menem**. La construcción del orden neoliberal. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

_____. **Un nuevo rol para las Fuerzas Armadas?:** políticos y militares frente a la protesta social, los derechos humanos y la crisis presupuestaria – Argentina (1995-2002). Buenos Aires: CLACSO, 2010.

CAREAGA, Gabriel. El Che Guevara: la leyenda del revolucionario guerrillero, de adolescente enfermizo a hombre de acción. **Estudios políticos**. N.º 27, Sexta Época, Mayo-Agosto, 2001.

CARIGNANO, Maria Laura Moneta. Eva Perón de Copi: ironía, historia e mito na literatura contemporânea. **Estudos Linguísticos** XXXVI(3), setembro-dezembro, 2007. p. 281 / 287.

CARRANZA, Ambrosio Romero. **El terrorismo en la historia universal y en la Argentina**. Buenos Aires: Depalma, 1983.

CARVALHO, Jairo Dias. A filosofia de Deleuze é uma filosofia de mundos impossíveis? **Theoria – revista eletrônica de filosofia**. vol. V, n.º 14, ano 2013, pp. 4-5.

CASCIERO, Roque. La revolución del sabemos lo que hicieron. **Página/12**, 23/03/2002.

CERRUT, Gabriela. El asesino está entre nosotros. **Trespuntos**. Año I, n. 28. Buenos Aires, 14/01/1998.

CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano**: artes d fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

Clarín. 24/03/1996. Disponível em:
<http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/menmm.html>

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CONADEP. **Nunca Más**: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba, 1985.

COSER, O. Melancolia e depressão na psicanálise. **Depressão**: clínica, crítica e ética [online]. Coleção Loucura & Civilização. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2003.

Cristianismo y Revolución, ano IV, nº 29.

DANA, Miriam Jerade. De la violencia legítima a la violencia revolucionaria. **Acta Poetica** 28 (1-2), 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: a imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Res Editora, 2001.

_____. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Veja, 1996.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio C. Piquet & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Sacher-Masoch**: O frio e o cruel. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DI MATTEO, Lucio. **El corralito**. Así se gesto la mayor estafa de la historia argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 2011

Diário Popular. Violencia en escrache. 25/03/2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ESEVERRI, Máximo. Lo sublime y lo bello en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas. In: AMATRIAIN, Ignacio (Org.). **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)**. Buenos Aires: Ciccus, 2009.

FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. Introdução sobre o teatro grego antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento. In: NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude...**

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 32, mar/mai, 1992.

_____. O humor. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. 17. Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Os chistes e suas relações com o inconsciente** (1905). Obras psicológicas completas: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne M. Alegoria, morte, modernidade. In: GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARRETÓN, Francisca; GONZÁLEZ, Marianne; LAUZÁN, Silvana. **Estudio de Políticas Públicas de Verdad y Memoria en 7 países de América Latina**. Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011.

GILLESPIE, Richard. **Soldados de Perón**: los montoneros. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

GOCIOL, Judith & INVERNIZZI, Hernán. **Cine y ditadura**: la censura al desnudo. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

GOMES, Salatiel R. **História e cinema**: sertão e redenção em deus e o diabo na terra do sol. São Paulo: Anablume, 2011.

GREEN, James N. Quem é o Macho que Quer me Matar?: homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição** / Ministério da Justiça. – N. 8 (jul. / dez. 2012). – Brasília: Ministério da Justiça, 2012.

_____. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In: GREEN, James; MALUF, Sônia (orgs.). **Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas**. IFCH/AEL, v.10, n. 18/19. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2003.

GUNDERMAN, Christian. **Actos melancólicos**. Formas de resistência en la posdictadura argentina. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

GUTFREIND, Cristiane F. Kracauer e os Fantasmas da História: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol. 6. N. 15, março 2009, p. 137.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes: 2000, p. 106.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

_____. A melancolia em Walter Benjamin e Freud. Extraído de <http://www.derhuman.jus.gov.ar/>.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 84.

JAKUBOWICZ, Eduardo; RADETICH, Laura. **La historia argentina a través del cine: las visiones del pasado (1933-2003)**. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

JAREK, Márcio. **Entre a hesitação e a ação**: a melancolia, o barroco e a literatura em Walter Benjamin. Curitiba: PUCPR, 2006. 101 p. Dissertação de Mestrado. Curso de Filosofia. Curitiba, 2006.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KRACAUER, Sigfried. **De Caligari a Hitler**: Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KRIGER, Clara. **Cine y peronismo**: El estado em escena. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

La Nación. Ni “escraches” ni cortes de ruta. 01/11/2000

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2007.

LAISECA, Alberto. **Cuentos completos**. Buenos Aires: Simurg, 2011.

LANDINI, Carlos. **Hector Olivera**. los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo A. (orgs). Introducción. **El siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

LORIGA, Sabia. A miragem da unidade histórica. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.133-152, jan./dez. 2006

YAPUR, Felipe. En Tucumán hubo cinco policías por cada hijo de desaparecido. **Página/12**, 13/10/1998.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 124.

LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007, pp. 150-151.

LEIS, Héctor Ricardo. Sobre o ressentimento dos argentinos. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**, n. 30, Nov. 2002.

LORENZ, Federico Guillermo. “Tomála vos, Dámela a mí”. La Noche de los Lápices: el deber de recordar y las escuelas. In: JELIN, Elizabeth y LORENZ, Federico (org.), **Educación y memoria: la escuela elabora el pasado**. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

LUNA, Félix. **Argentina: de Perón a Lanusse, 1943-1973**. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

MARGULIS, Paola. **El camino hacia la profesionalización**. Extraído de http://webiigg sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/Eje%20cuatro.htm.

MAURO, Sebastián & ROSSI, Federico M. Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional. In: MALAMUD, Andrés e DE LUCA, Miguel. **La política en los tiempos de los Kirchner**. Buenos Aires: Eudeba, 2012.

MANVELL, Roger. **SS e Gestapo**: a caveira sinistra. Rio de Janeiro: Renes, 1974, p. 77.

MARINO, Paula Rodriguez. Estrategias de lo traumático y la 'memoria airada' en Un muro de silencio. **Signo y Pensamiento**. Bogotá. 2006, n. 48, pp. 171-183. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co>. [acessado em 07-06-2013]

MATOS, Olgária C. F. **O iluminismo visionário**: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Os arcanos do inteiramente outro**: A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campina: Papyrus, 2005.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOVARO, Marcos.; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**: do golpe à restauração democrática. São Paulo: EDUSP, 2007.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: laboratório da razão poética e do "novo" pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador/São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009

OEA/Ser.L/V/II.49, doc. 19, 11 abril 1980. Extraído de <http://www.cidh.oas.org>, acessado em 24/01/2013.

OLIVERI, Ricardo García. **Luis Puenzo**. Los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993

PADROS, Enrique Serra. "Botim de Guerra": desaparecimento e apropriação de crianças durante os regimes civil-militares platinos. **Métis: história & cultura**, Vol. 6, No 11, 2007.

_____. A política de desaparecimento como modalidade repressiva das ditaduras de segurança nacional. **Tempos históricos**. Vol. X, 2007.

Pensar el escrache. <http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/hijos/>

PASCUAL, Alejandra L. **Terrorismo de Estado**. Brasília: EdUnB, 2004.

PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina. **Diásporas, diversidades, deslocamentos**. Agosto/2010.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERÓN, Eva. **La razón de mi vida**. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1951.

PERÓN, Juan Domingues. Carta a Hipólito Paz, 13/02/1956. In: RATLIFF, William (org.) **Cartas del exilio**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1991.

_____. **Mensaje al comando táctico peronista**, 03/02/1958. In: <http://www.peronvencealtiempo.com.ar/peron/cartas-de-juan-peron>

_____. Carta a María de la Cruz, 16/02/1957. In: RATLIFF, William (org.) **Cartas del exilio**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1991.

PINEDO, Enrique. **Sesenta años a los tumbos: 1930/1990**. Buenos Aires: Atlántida, 1992.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PONTALIS, J.-B. A melancolia da linguagem. In: PONTALIS, J.-B. **Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Perder de vista. In: PONTALIS, J.-B. **Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PREVEDELLO, Tatiana. Emanações dos infernos: metáfora da (des)construção na poesia de Carlos Oliveira. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011.

QUADRAT, Samantha Viz. Aparição com vida: as *Madres de Plaza de Mayo* e a luta por justiça. **Gênero**. V. 3, n.º 1, Niterói, 2º sem/2002.

QUIROGA, Jorge. Prólogo. In: Assoc. Madres de Plaza de Mayo. **História de las Madres de Plaza de Mayo**. Buenos Aires: Ed. Madres de Plaza de Mayo, 2010.

RAIMUNDO, Marcelo. **La política armada en el peronismo**. In: www.historiapolitica.com.

RAPOPORT, Mário (y colaboradores). **Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)**. Buenos Aires: Ediciones Macchi, 2000.

REATO, Ceferino. **Disposición final**: la confesión de Videla sobre los desaparecidos. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

_____. **Operación primicia**: el ataque de montoneros que provocó el golpe de 1976. Buenos Aires: Sudamérica, 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SALAS, Horácio. **Borges era un gorila feroz**. Entrevista concedida a Martin Arcuri para o 26noticias, disponível em <http://www.26noticias.com.ar/borges-era-un-gorila-feroz-133898.html>.

SALESSI, Jorge. **Médicos, maleantes y maricas**. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa. Humor - dor e sublimação. **Reverso**. Ano 33, n. 61, p. 21-28, jun 2011.

SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção**: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo/Belo Horizonte: Cia das Letras/UFMG, 2005.

_____. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007.

SENDRÓS, Paraná. **Eliseo Subiela**. Los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

SIMÕES, Gustavo Ferreira. Roberto Freire e Roberto Bolaño: literatura e resistências às ditaduras civis militares na América do Sul. **Anais do XXI Encontro Estadual de História** – ANPUH-SP – Campinas, 2012, p. 6.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México: Santillana, 2006, p. 17.

SORRETINO, Pedro. **Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley nº 24.377/94 (Ley de cine de Argentina)**. Texto apresentado no III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012. Disponível em http://www.asaeca.org/aactas/sorrentino__pedro_-_ponencia.pdf

STANTIC, Lita. La caída del muro. **Página/12**. 24 de março de 2006. Acessado em 26/01/2014. Em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2572-2006-03-25.html>.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. México: FCE, 1985

TATIAN, Diego. **Borges y la política**. In: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/tatian.pdf>.

TELLA, Andres Di. La vida privada em los campos de concentración. In: DEVOTO, Fernando; MEDERO, Marta. **Historia de la vida privada en la Argentina: la Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad.** Buenos Aires: Taurus, 1999.

TELLA, Torcuato S. di. **História social da Argentina contemporânea.** Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

TEUBAL, Ruth. La restitución de niños desaparecidos-apropiados por la dictadura militar argentina: análisis de algunos aspectos psicológicos. **Proyecto UBACYT**, p. 4. Em http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5637/1/ALT_11_13.pdf

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria.** Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1995.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da Memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

VERARDI, Malena. El nuevo cine argentino: claves de lecturas. In: AMATRIAIN, Ignacio (org.). **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005):** Industria, crítica, formación, estética. Buenos Aires: Ciccus, 2009.

VERBITSKY, Horacio. **O voo: A história da operação militar de extermínio que abalou a Argentina.** Trad. Paulo Octaviano Terra. São Paulo: Globo, 1995.

VEZZETTI, Hugo. Activismos de la memoria: el “escrache”. **Revista Punto de Vista.** nº 62, Buenos Aires, dez/1998

WIÑAZKI, Miguel. El escrache se estudiará desde este año en las escuelas de la Provincia. **Clarín**. 16/02/2011.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 2008.

WOLF, Sérgio. “El peronismo que el cine nos contó”. **Clarín**, 07/07/2007.

FONTES CINEMATOGRAFICAS

=====

La Historia Oficial. Luiz Puenzo. 1985. Argentina.

La Noche de los Lápices. Héctor Olivera. 1986. Argentina.

Juan Como si Nada Hubiera Sucedido. Carlos Echeverría. 1987. Argentina.

El amor es una mujer gorda. Dirección: Alejandro Agresti. Preto e branco. 82 minutos. Argentina. 1988.

El ausente. Dirección: Rafael Filipelli. 85 minutos. Argentina. 1989

Un Muro de Silencio. Lita Stantic. 1993. Argentina.

No te Mueras sin Decirme Adonde Vas. Eliseo Subiela. 1995. Argentina.

Cautiva. Gastón Biraben. 2003. Argentina.

HIJOS – El alma en dos. Marcelo Céspedes e Carmen Guarani. 2002. Argentina.

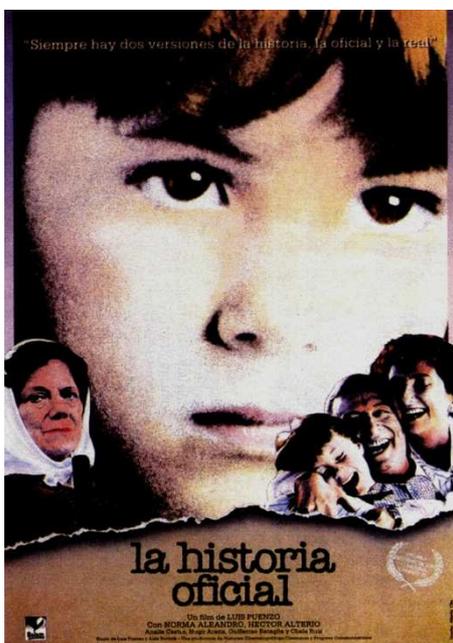
Aparecidos. Paco Cabezas. 2007. Espanha/Argentina.

Los secretos del general. Leonardo Sánchez. 2008. Argentina.

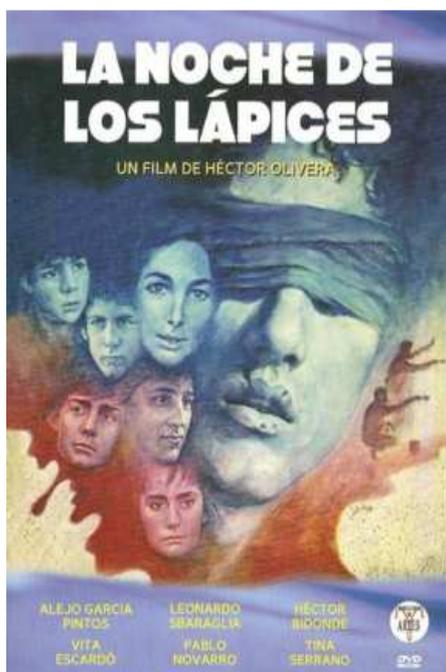
Querida Voy a Comprar Cigarrillos y Vuelvo. Gastón Duprat e Mariano Cohn. 2011. Argentina.

ANEXO

- Fichas técnicas



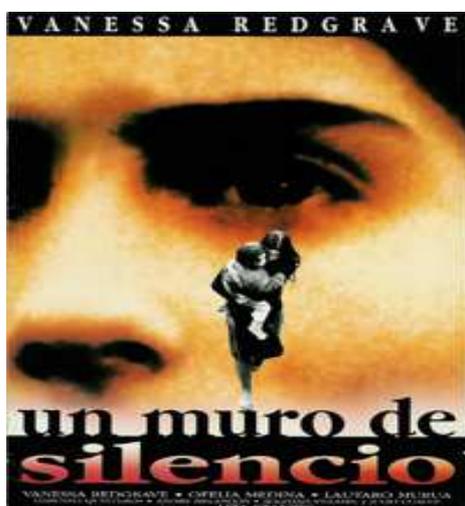
- Direção: Luis Puenzo
- Produção: Marcelo Piñeyro
- Roteiro: Aída Bortnik e Luis Puenzo
- Música: Atilio Stampone, con canções de María Elena Walsh
- Fotografia: Félix Monti
- Montagem: Juan Carlos Macías
- Ano: 1985



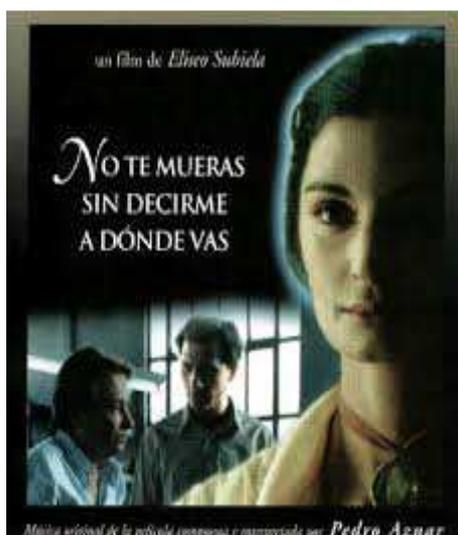
- Direção: Héctor Olivera
- Produção: Fernando Ayala
- Roteiro: Daniel Kon e Héctor Olivera, baseado no livro homônimo de María Seoane e Héctor Ruiz Nuñez
- Música: José Luis Castiñeira de Dios
- Fotografia: Leonardo Rodríguez Solís
- Montagem: Miguel LópezVestuario: María Julia Bertotto
- Ano: 1986



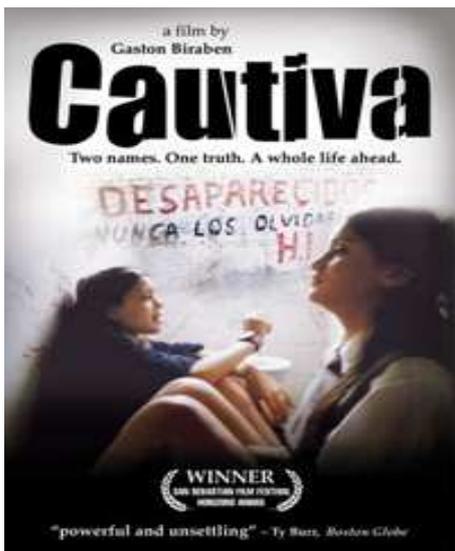
- Direção: Carlos Echeverría
- Roteiro: Osvaldo Bayer
- Música: Mercedes Sosa e Pedro Menéndez
- Fotografia: Fritz Baumann e Horacio Herman
- Ano: 1987



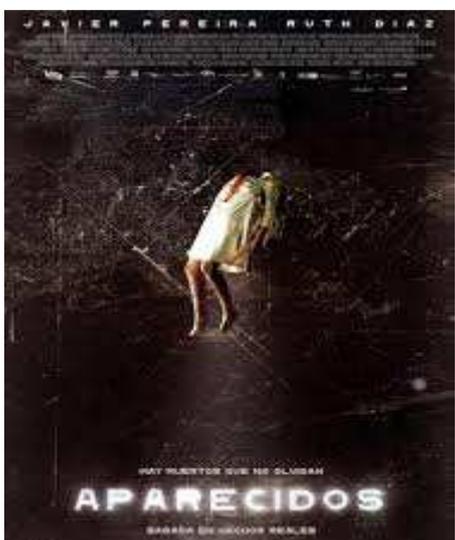
- Direção: Lita Stantic
- Produção: Dolly Pussi e Pablo Rovito
- Roteiro: Graciela Maglie e Gabriela Massuh
- Música: Néstor Marconi
- Editado por: Juan Carlos Macías
- Ano: 1993



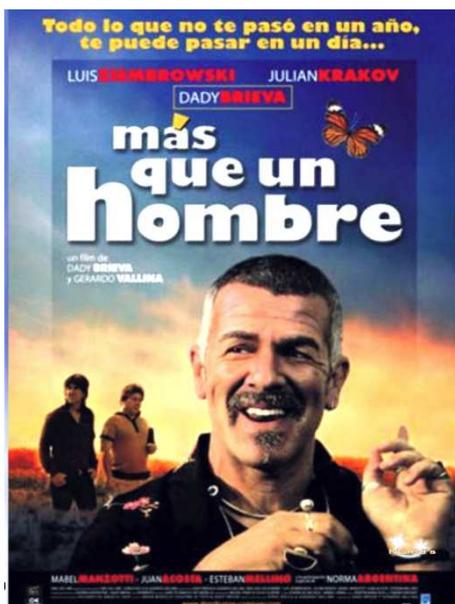
- Direção: Eliseo Subiela
- Produção: Jorge Rocca
- Fotografia: Hugo Colace
- Arte: Margarita Jusid
- Roteiro: Eliseo Subiela
- Montagem: Marcela Sáenz
- Música: Pedro Aznar
- Ano: 1995



- Dirección: Gastón Biraben
- Roteiro: Gastón Biraben
- Música: José Luis Castiñeira de Dios
- Fotografía: Carlos Torlaschi e Abel Peñalba
- Montagem: Tammis Chandler
- Vestuário: Romina Del Prete e Mercedes Colombo
- Ano: 2003



- Dirección: Paco Cabezas;
- Dirección de arte: María Eugenia Sueiro;
- Produção: Álvaro Alonso, Antonio Chavarrías, Juan Gordon, Miguel Ángel Rocca e Daniel Pensa;
- Roteiro: Paco Cabezas;
- Música: Óscar Araujo;
- Fotografía: Andreu Rebes;
- Montagem: Fernando Franco;
- Ano: 2007



- Dirección: Dady Brieva y Gerardo Vallina;
- Roteiro: Dady Brieva, Javier Morello e Pina Di Toto;
- Fotografía: Ricardo De Angelis;
- Música: Martín Bianchedi;
- Ano: 2007



- Direção: Mariano Cohn e Gastón Duprat
- Roteiro: Mariano Cohn, Andrés Duprat, Gastón Duprat, baseado num conto de Alberto Laiseca
- Fotografia: Mariano Cohn e Gastón Duprat
- Música: Maxi Trusso
- Ano: 2011

- Cronologia da história política da Argentina

- Invasões inglesas – 1806-07;
- O processo de independência – 18-25/05/1810;
- Declaração da independência – 1816 (Artigas, inimigo a abater);
- Batalha de Cepeda (1820) – províncias derrotam Buenos Aires;
- Guerra do Brasil (1825-1828) – independência do Uruguai;
- Oficialização da posse argentina das Ilhas Malvinas – 1829 (ocupada em 1820);
- Período Rosista – 1829-1852 – exílio dos liberais / unitários;
- Ocupação inglesa das Malvinas – 1833;
- Primeira Campanha do Deserto (Rosas, 1833-34; Facundo Quiroga, seu braço direito);
- Confederação Argentina – 1835-1852 – apogeu de Rosas;
- Geração de 1837 – Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mitre.
- Bloqueio francês – 1838-1840 ;
- Liga Unitária (Rivadavia) x Liga Federal (Rosas);
- Batalha de Monte Caseros – 1852 – Urquiza, caudilho da província de Entre-Ríos, com apoio do Brasil e do Uruguai, derrota Rosas;
- Presidência de Urquiza até 1860 – permanece conflito unitários x federais;
- Batalha de Cepeda – 1860 – federais derrotam unitários, anarquia;
- Batalha de Pavón – 1861 - Mitre, portenho, derrota Urquiza;
- Governo Mitre – 1862-1868 – guerra do Paraguai;
- Governo Sarmiento – 1868-1874;
- Governo Nicolás Avellaneda – 1874-1880 – campanhas do deserto e imigração europeia, latifúndios produtivos;
- Governo Julio Argentino Roca – 1880-1886 – anexação da Patagônia; separação Igreja/Estado;
- Governo Miguel Juárez Celman – 1886-1890;
- Fundação da União Cívica Radical – 1891;
- Os governos radicais (1916-1930);
- Primeiro governo de Yrigoyen (1916-1922) – YPF, reforma universitária, exportações para Europa (guerra mundial);
- Governo de Alvear (1922-1928) – racha na UCR;
- Segundo governo de Yrigoyen (1928-1930) – crise de 29; YPF x trustes; crise, golpe de 6/9/1930;

- A década infame – Uriburu – Justo; 1933, privatização das ferrovias;
- A revolução de 4/7/1943 – Perón ministro do Trabalho; exportações para Europa (guerra mundial);
- O Peronismo (1945-1955) – Perón libertado pelas massas a 17/10/1945;
- Primeiro governo de Juan D. Perón (1946-1955) - estado de bem-estar, reestatização das ferrovias;
- De 1955 a 76: Violência, instabilidade e conflito;
- A Revolução Libertadora (1955-1958) – general Aramburu; restabelecida Constituição de 1853;
- Presidência de Frondizi (1958-1962) – UCR faz aliança ilegal com peronistas, indústrias de base;
- Golpe militar e presidência de Guido (1962-1964) – contra retorno dos peronistas à vida política;
- Presidência de Arturo Illia (1963-1966) – UCR legaliza peronistas e comunistas;
- “Revolução Argentina” (1966-1973) – golpe militar; Onganía, Levingston, Lanusse; cordobazo (29/5/1969);
- Surgimento oficial dos Montoneros; sequestro, julgamento e execução do general Aramburu (maio/junho de 1970); Divulgação, pelos Montoneros, do sequestro, julgamento e execução do general Aramburu;
- Presidências de Cámpora, Perón e Isabel Martínez (1973-1976) – Perón retorna em 20/6/1973; massacre de Ezeiza; morte de Perón em 1/7/1974; López Rega e a AAA; A presidência de Isabelita Perón;
- Golpe Militar - "Processo de reorganização nacional" (24/3/1976-1983)
- Rafael Videla (1976-1981) – Viola – Gualtieri;
- Guerra das Malvinas (1982) – Bignone;
- O retorno da democracia - governo de Raúl Alfonsín (1983-1989) – Julgamento às Juntas, leis da obediência devida e do ponto final;
- O governo de Carlos Saúl Menem (1989-1999) – Os indultos;
- A crise econômica - sucessão de De la Rúa;
- Eleição de Néstor Kirchner(2003) ;
- Eleição de Cristina Kirchner (2007).