

# Cinémas d'Amérique latine

24 | 2016

Regards cinématographiques sur les grandes figures latino-américaines

---

## Madres de la Plaza de Mayo em *La amiga* de Jeanine Meerapfel

ALCILENE CAVALCANTE

p. 174-182

<https://doi.org/10.4000/cinelatino.3366>

Traduction(s) :

Madres de la Plaza de Mayo dans *La amiga* de Jeanine Meerapfel [fr]

---

### Résumés

Português Français

O artigo aborda o filme *La amiga* (1988), da cineasta germano-argentina Jeanine Meerapfel, cuja protagonista é inspirada na trajetória de vida da argentina Hebe de Bonafini, co-fundadora do movimento das Madres de la Plaza de Mayo.

Cet article porte sur le film *La amiga* (1988) de la cinéaste germano-argentine Jeanine Meerapfel, dont le rôle de la protagoniste est inspiré de l'histoire de vie de l'argentine Hebe de Bonafini, cofondatrice du mouvement des Madres de la Plaza de Mayo.

---

### Entrées d'index

**Mots-clés :** cinéma, biographie, genre, Madres de la Plaza de Mayo, dictature militaire, parcours, disparus politiques, répression, résistance, exil

**Palavras chaves:** Cinema, biografia, gênero, Madres de la Plaza de Mayo, ditadura militar, trajetórias, desaparecidos políticos, repressão, resistência, exílio

---

### Texte intégral



- 1 Nas últimas décadas do século XX, a emergência de uma nova modalidade de história social inovou os sentidos do fazer biográfico. As trajetórias de indivíduos passaram a ser constituídas não apenas com o propósito de enaltecer os grandes nomes das histórias nacionais ou as biografias particulares. Adquiriram, isso sim, o propósito de trazer à tona as relações com outros indivíduos, a pluralidade de experiências, “as multiplicidades de espaços e tempos”, enfim, os contextos nos quais itinerários individuais se inseriam <sup>1</sup>.
- 2 O cinema não se distancia dessa perspectiva. O filme biográfico, centrado na vida de uma personagem, é considerado um subgênero do filme histórico. Trata-se, pois, de um gênero híbrido que transita pelo filme político e pelo drama-social e histórico, guardando representações de eventos históricos, constituindo e desmitificando “traços e estilos culturalmente determinados” <sup>2</sup>.
- 3 É certo que no filme *La amiga*, da cineasta germano-argentina Jeanine Meerapfel, o apelo biográfico não tem a mesma centralidade verificada nos filmes *Camila*, da argentina María Luisa Bemberg, ou em *Zuzu Angel*, do brasileiro Sérgio Rezende, para citar apenas dois filmes caracterizados como dramas biográficos. Em *La amiga*, o apelo à personalidade é difuso. O filme, de ficção, trata da trajetória de uma das *Madres de la Plaza de Mayo*, relacionado ao drama de tantas mães argentinas que buscavam localizar seus filhos desaparecidos naqueles duros anos de repressão política (1976-1983) <sup>3</sup>.
- 4 Esse filme pode ser considerado uma biografia de sujeitos coletivos, as mães argentinas. Contudo, a diretora assinala que: “*La amiga* estaba muy basada en la historia de las *Madres de Plaza de Mayo*, en todas las vidas de ellas y en particular la de Hebe de Bonafini.” – co-fundadora desse movimiento <sup>4</sup>.
- 5 Este texto aborda as estratégias de representação dessa personagem-protagonista, observando que se trata da encenação do percurso de uma atriz social fundadora de um dos movimentos políticos de substancial relevância da história política recente da Argentina, que implicou diretamente as questões de gênero <sup>5</sup>. Jeannine Meerapfel, ao lançar seu segundo longa-metragem, *La amiga*, em 1988, em Buenos Aires, já residia na Alemanha desde 1964, quando fora estudar cinema na universidade de Ulm <sup>6</sup>. Naquela década de transição democrática na Argentina, a cineasta já havia realizado documentários, exercia a crítica cinematográfica e a docência na mencionada universidade alemã, tendo lançado *Malou*, seu primeiro longa-metragem, em 1981. Em 2012, por ocasião do lançamento de seu mais recente longa-metragem de ficção, *O amigo alemão*, Meerapfel discorreu sobre a recorrência de temas relativos à ditadura militar e à transição democrática, especialmente na Argentina, em seus filmes *La amiga* (1988), *Amígomio* (1994) e *Amígo Alemão* (2012), assinalando que:

Lo que pasa es que pertenezco a una generación que lleva en los huesos las historias de los padres. La historia de la II Guerra Mundial y las demás historias que surgen a partir de ello. Por otro lado, yo viví tanto el Mayo del 68 en Alemania como los ecos, desde lejos, de la dictadura militar argentina. Yo hice una película, *La amiga*, que es la historia de las Madres de Plaza de Mayo. Son temas que me tocan muy de cerca [...] 7.

- 6 A cinematografia de Meerapfel carrega certas marcas de sua própria trajetória, sendo os filmes ambientados ou relacionados a períodos considerados traumáticos, cujas narrativas desenvolvem temas correlatos como, por exemplo, a repressão, o desaparecimento de pessoas, a tortura, o exílio e a memória. Seus filmes destacam especialmente, contudo, as relações de amizade em circunstâncias tão adversas. A cineasta confere ainda importância à emancipação feminina em sua cinematografia, ao mostrar personagens femininas ocupando o espaço público, seja na condição de artista, seja na de mulher que contesta a ordem macropolítica, seja problematizando as relações de gênero. Suas narrativas se desenvolvem a partir do ponto de vista de fortes personagens femininas que, ao final da trama, não sucumbem <sup>8</sup>.

## Uma nota sobre o movimento das mães

- 7 Estudos sobre o regime civil-militar argentino (1976-1983), especificamente sobre as *Madres de la Plaza de Mayo*, apontam que esse movimento adquiriu consistência argumentativa a partir do próprio discurso de gênero difundido pelo regime. Este defendia um modelo de família segundo o qual o papel feminino se reduzia às funções de esposa, mãe e mantenedora da família, sendo as mulheres responsabilizadas pelas implicações de seus filhos <sup>9</sup>. Partindo da ideia conservadora de que “los niños son tema de mujeres”, continuamente reiterada pelo regime, “las madres comienzan a reunirse en la Plaza de Mayo [...] organizándose desde el dolor y la rebeldía para no soportar pasivamente la desaparición de sus hijos <sup>10</sup>.”
- 8 Luc Capdevila, ao analisar o movimento das mães argentinas, observou que em períodos de guerras e de ditaduras ocorrem manejos dos papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres. Trata-se, segundo ele, de “jogos de gênero” empreendidos pela oscilação entre as exigências autoritárias de comportamentos tradicionais de gênero, que reiteram a “ideología familiar”, e o embaralhamento desses papéis em decorrência de contingências próprias de tais períodos. Por essa razão, os “eternos masculino e feminino”, de acordo com as palavras do autor, passam a ser utilizados como instrumentos de intervenção no espaço público <sup>11</sup>.
- 9 O filme de Meerapfel narra a trajetória de uma dessas mulheres que, ao sair do âmbito doméstico, ocupa o espaço público em busca de informações sobre seu filho desaparecido em 1978, enfrentando os agentes da repressão <sup>12</sup>.

## Duas amigas: María e Raquel

- 10 Embora em 1985 Luiz Puenzo tenha mostrado a organização das *Madres de la Plaza de Mayo* em seu premiado filme *A História oficial*, é em *La amiga*, de Jeanine Meerapfel, que o tema adquiriu centralidade. Tanto é assim que o filme é considerado um dos mais sérios e sóbrios sobre os desaparecidos, configurando uma homenagem às mães, de acordo com Krieger <sup>13</sup>.
- 11 Esse filme consiste em um longa-metragem de ficção lançado em Buenos Aires em 1988. Resulta de co-produção germano-argentina estabelecida no contexto pós-ditadura em que, segundo John King, o cinema argentino teria ressurgido “com mais vigor” devido às medidas adotadas pelo governo democrático de Raúl Alfonsín, tais como a abolição da censura e a promoção do cinema a partir de uma “estratégia internacionalista” de co-produções <sup>14</sup>. Na tela vê-se, dentre outros aspectos, a amizade desde a infância de duas mulheres, María (Liv Ullmann) e Raquel (Cipe Linkovsky),

sendo que a primeira se tornou dona de casa, esposa do eletricitista Pancho (Frederico Lupp), com quem teve três filhos. Já a personagem Raquel se tornou uma atriz renomada nacionalmente.

- 12 As trajetórias de vida das duas amigas entrecruzam-se na trama: María integra o movimento das *Madres de la Plaza de Mayo* em busca de seu filho Carlos, sequestrado pelos paramilitares em 1978. Raquel protagoniza, em palco portenho, a tragédia grega *Antígona*, cuja protagonista reclama o sepultamento de seu irmão implicando o confronto entre a força do parentesco e o Estado <sup>15</sup>.

## O engajamento de uma mãe

- 13 Nas primeiras sequências do filme, Pancho e María, independentemente dos papéis desiguais de gênero, procuram juntos pelo filho Carlos: vão a uma casa em um bairro pobre de Buenos Aires, na qual o filho havia se instalado antes de desaparecer; peregrinam pelas repartições públicas, como a central de polícia; negociam com um grupo paramilitar, que lhes exige muito dinheiro para dar alguma informação sobre o filho desaparecido.
- 14 No entanto, em tais percursos, Pancho é o porta-voz do casal: protagoniza a conversa com o representante do Estado, na repartição e com os paramilitares. A amiga Raquel aparece, igualmente, acompanhando-os em algumas situações, inclusive agendando audiências com autoridades do Estado ditatorial por meio de seus contatos. María, em posição secundária, apresenta-se aflita e ensimesmada indicando certa submissão e inexperiência com o espaço público – tratava-se de uma simples dona de casa.
- 15 Em outra sequência, a protagonista cuida do jardim. Pancho se aproxima dela oferecendo-lhe chá. María diz ao cônjuge que, no dia seguinte, as mães se encontrariam na *Plaza* para fazer uma petição ao ministro do interior <sup>16</sup>. O esposo reage com apreensão. Ela procura tranquilizá-lo, argumentando que só as mães participariam dessa audiência e que, nessa condição, dificilmente seriam confrontadas. Meerapfel encena as tensões e os conflitos entre o casal por ocasião do engajamento da mãe. Ao mesmo tempo, introduz na narrativa fílmica um argumento que tem sido difundido nos testemunhos recentes de integrantes do movimento, qual seja, o de que as mães de desaparecidos instrumentalizaram a relevância do lugar da maternidade naquela sociedade, bem como o “jogo de gênero” ali engendrado <sup>17</sup>.
- 16 Embora, na referida sequência, María tenha silenciado – como se estivesse em concordância com o marido –, ela não acolheu a orientação de Pancho. Na sequência seguinte, o quadro é de repressão policial na rua, ao som de bombas, com fumaça e gritaria. A filha Raquelita aparece em quadro, ao telefone público de um bar, avisando ao pai e à amiga Raquel sobre o conflito.
- 17 No interior de um prédio público, mostra-se em *tilt* um grupo de mulheres sentadas em círculo no chão, rezando em uníssono uma oração entrecortada pelo pedido de que “os torturadores parem com os assassinatos e torturas”. María é mostrada no grupo. De repente, as mulheres elevam o tom e dizem repetidamente: “Que digam onde estão nossos filhos!”, ao que María adere lentamente. Do piso superior do edifício, uma autoridade esbraveja que devem silenciar, ordenando aos policiais que as façam calar.
- 18 A cena é de tensão. No quadro, um policial tenta levantar María, que se encontra entrelaçada às demais mães, umas aos braços das outras, resistindo às investidas policiais. O áudio é das vozes das mães que repetem incessantemente a palavra de ordem: “Que digam onde estão nossos filhos!”, “Que digam onde estão nossos filhos!”
- 19 A câmera não pára: enfoca o grupo e, depois, algumas mães e os policiais. Há *close* nas expressões de María, que é mostrada sendo levantada pelos oficiais. A câmera se volta para outra mãe que, olhando para um dos homens, diz: “Trataria assim sua mãe?! Ela lhe ensinou a bater em mulheres?!”. Isso configura uma marca do manuseio da maternidade. Sobressai, em uníssono, a referida palavra de ordem. Os policiais recuam ao ouvirem o comando da autoridade para deixarem-nas.

20 María participa daquele ato ancorando-se na condição de mãe que lhe resguardaria da violência policial, conforme destacado acima. Todavia, é nessa sequência que se desvelam a tomada de consciência da protagonista quanto à força das mães e ainda sua adesão ao grupo. Em quadro, vê-se a transformação de suas expressões faciais, seus olhares, e ela entoa a palavra de ordem das mães.

21 Na saída do edifício, ao encontrar Raquel e Raquelita, María estava confiante: abraça a filha e a amiga e comenta que havia sido um dia importante, de êxito. Vale a pena transcrever o diálogo para ilustrar as fissuras entre as duas amigas e a efetivação da transformação da dona de casa em uma integrante daquele movimento de mulheres:

Raquel: Ah, importante para o teu prontuário policial?!

María: Agora, o mundo inteiro vai saber o que está acontecendo. Nossa petição sairá na imprensa internacional.

Raquel: Não me diga! Todo mundo vai se inteirar quando algo pior acontecer!

María: Não, hoje não fizeram nada porque tiveram medo.

Raquel: Oh! De quem? De você?!

María: Do papa, das embaixadas, da imprensa estrangeira.

Raquel: Quem te disse essa besteira?! Não seja ridícula!

María: Tenho que encontrar Carlos!

Raquel: Você tem três filhos e não apenas o Carlos. Não entendo como pode colocar em risco os outros. [Abre a porta do carro e faz gesto para que ela e a filha entrem]. Vamos?

María: Obrigada, Raquel. Vou com as outras mulheres.

[Afasta-se e acena um adeus com a mão].

22 Havia certa dimensão dessa entrega de María à causa de encontrar seu filho desaparecido que escapava à compreensão de Raquel. Todavia, ainda nessa sequência, ela entra no carro e, ao observar María e Raquelita afastarem-se com outras mulheres, passa a ter um fluxo de lembranças: há *flashback* de Carlos – o filho da amiga – e de suas recentes encenações de Antígona.

23 A atriz aparece em quadro representando a protagonista da tragédia grega: ajoelhada junto ao corpo do irmão, diz olhando para a plateia: “Para vocês, os mortos estão mortos. É o passado que querem que esqueçamos. Porém, jamais permitiremos que se esqueçam [...]” Após essas palavras, uma bomba explode no palco, o cenário desaba e ouvem-se insultos do tipo: “bruxa comunista”, “judia maldita”. Raquel não se fere nesse atentado contra a sua vida – que estava associado tanto ao que Antígona representava naquele contexto de ditadura quanto ao apoio que conferia à amiga, mãe de um desaparecido.

24 O paralelo entre as duas personagens marca todo o filme. Nota-se que ambas as amigas corriam riscos: seja com a arte, seja com o movimento político social das mães, seja pelos laços de amizade, seja pelos laços de parentesco<sup>18</sup>.

25 O tema do exílio não obtém centralidade no filme, mas é indicado com a viagem de Raquel para a Alemanha após o atentado no teatro<sup>19</sup>. María, por sua vez, permanece em Buenos Aires e se entrega ao grupo das mães, que organiza outra ação na Plaza de Mayo. Dessa vez, marcham naquele espaço público na presença da imprensa internacional. A sequência, como aquela destacada anteriormente, é de tensão: há confronto. Policiais recebem ordens para reprimir a manifestação. As mulheres sacam lenços brancos, próprios de donas de casa, mães de família, e colocam-nos em suas próprias cabeças. Retomam a palavra de ordem, em uníssono: “Digam onde estão nossos filhos!” A ordem de repressão policial é contundente. Os policiais as seguram pelos braços, cacetetes aparecem ao alto, há tumulto. Os repórteres estrangeiros fotografam-nas<sup>20</sup>.

26 A protagonista aparece em quadro sendo carregada pelos policiais para um carro, juntamente com outras mulheres. Ela se reporta à imprensa e grita: “Chamem suas embaixadas”, “ajudem-nos... essa é a real Argentina”. Com isso, María se torna uma *Madre de la Plaza de Mayo*!

27 O filme encena o que a historiografia assinala sobre o movimento das mães: ele mostra, na figura da María, que não se tratava apenas de um movimento de mulheres que sofriam pela ausência e pela falta de informação sobre seus filhos, mas de mulheres

que se mobilizavam de diferentes maneiras para rastrear os paradeiros deles. Do mesmo modo, compreendiam a força da sua mobilização, do “jogo de gênero”, da manipulação de símbolos como o da maternidade, do uso do lenço branco na cabeça, da articulação de autoridades e, especialmente, da imprensa estrangeira para pressionarem os generais argentinos. Tanto é assim que Ana Amado aponta que:

El valor que las Madres de Plaza de Mayo concedieron a lo simbólico, mas allá de su identificación por los ya legendarios pañuelos blancos y por el rito semanal de sus recorridos em círculos em torno a la Pirámide de Mayo, se sostuvo hasta el presente em todas sus prácticas. [...] sus acciones se acompañaron luego con el lleno biográfico de los retratos ampliados de sus familiares desaparecidos, exhibidos em sus manifestaciones públicas hasta el presente <sup>21</sup>.

- 28 Na última sequência, mantendo o casamento e reencontrando Raquel, María lança para a amiga uma frase emblemática quanto à continuidade de sua luta, ao dizer: “Eu fui parida por meu filho, Rachel. Ele está em meus passos, em meus gritos... meu filho não está morto.” Com isso, a protagonista indica que não poderia mais voltar ao que era antes, uma simples dona de casa, e reitera seu engajamento no movimento político em questão <sup>22</sup>.

## Considerações finais

- 29 Ao mostrar a trajetória de uma dona de casa que se transforma em sujeito político, ao se engajar no movimento das *Madres de la Plaza de Mayo* – trajetória inspirada em uma das fundadoras desse movimento –, o filme não apenas se inscreve na perspectiva do gênero biográfico como também do filme histórico. Dessa maneira, busca constituir um significado para algo que efetivamente aconteceu no passado, como indica Rosenstone ao tratar de filmes desse tipo.
- 30 O filme acentua a relevância do movimento das mães argentinas a partir da trajetória de uma de suas integrantes. Para tanto, ele reitera o “mito da inocência política”, segundo o qual o movimento configurava uma articulação de simples donas de casas, desvinculadas de quaisquer ações políticas anteriores, cujo engajamento resultara exclusivamente do sentido da maternidade, isto é, da tentativa de proteger seus filhos. Essa tendência – problematizada pela historiografia apenas nos últimos anos – pode indicar que a cineasta acolheu o sentido que as mães procuraram difundir sobre seu movimento nos idos de 1980.
- 31 Todavia, saliente-se, a título de conclusão, que a trajetória de vida da protagonista não é encenada numa perspectiva linear, há *flashbacks* e elipses. Além disso, não constituiu uma biografia na perspectiva daqueles perfis tradicionais dos “grandes homens”. Ao contrário, é mostrada na tela uma personagem humanizada, portadora de aspectos passíveis de serem considerados positivos e negativos. Trata-se da representação de uma mãe perseverante e capaz de cometer excessos, por conseguinte de um ser comum, que enfrenta seu drama pessoal: o desaparecimento de um filho durante o regime militar.

---

### **Bibliographie**

#### *Filmografia*

Meerapfel Jeanine, *La amiga*, 108 min, cor, 35 mm, Arg. – AL-FED, 1988.

#### *Periódicos*

*Noticine*, 26 de setembro de 2012. // *Página 12*, 02 de outubro de 2012.

## Bibliografia

- Bianchi Susana, “Madres de la Plaza de Mayo”, in Gómez-Ferrer et all, *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. IV, Madrid, Cátedra, 2008, p. 675-700.
- Capdevila Luc, “Résistance civile et jeux de genre” in *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest*, 2001, p. 103-121, última consulta 13 de outubro de 2012. URL: <https://journals.openedition.org/abpo/1737>
- Feijoo Maria, “Las mujeres en la transición a la democracia” in Jelin Elizabeth (org), *Ciudadanía e identidad: las mujeres en los movimientos sociales latino-americanos*, Genebra, UNRISD, 1987, p. 130-151.
- Gutfreind Cristiane, “Figuras do mal no filme biográfico brasileiro” in *Significação*, v. 40, n. 40, 2013, p. 97-110.
- King Jonh, “O Cinema Latino-Americano, 1920-1990” in Bethel Leslie (org.), *História da América Latina*, V VIII, trad. Gilson Sousa, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 611-676.
- Kruger Clara “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia” in España Cláudio, *Cine argentino en democracia (1983/1993)*, Buenos Aires, 1a. Ed Pie de Imprenta, Fondo nacional de las Artes, 1994, p. 54-67.
- Revel Jacques (org.), *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*, Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Rosenstone Robert, *A história nos filmes/Os filmes na história*, Trad. Marcello Lino, São Paulo, Paz e Terra, 2010.

---

## Notes

- 1 Revel Jacques (org.), *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*, Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 21.
- 2 Gutfreind Cristiane, “Figuras do mal no filme biográfico brasileiro” in *Significação*, v. 40, n. 40, 2013, p. 100.
- 3 Na Argentina, entre 1976 e 1979, o sequestro de milhares de pessoas considera- das subversivas pelo Estado repressor forjou uma nova dimensão para o termo desaparecido, bem como estimulou o movimento de familiares à procura de seus entes sequestrados. Segundo o general Videla, “um desaparecido não tem entidade, não está nem vivo, nem morto, está desaparecido”. Desse modo, os familiares passaram a buscar informações sobre os paradeiros dos desapareci- dos. *Apud* Bianchi Susana, “Madres de la Plaza de Mayo” in Gómez-Ferrer et all. *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. IV, Cátedra, Madrid, 2008, p. 676.
- 4 *Página 12*, 02 de outubro de 2012.
- 5 O conceito “gênero” é uma categoria analítica que, na perspectiva das teorias feministas, substitui as noções de identidade e diferença, em voga nos anos de 1960 e 1970. É uma categoria que rechaça a ideia de naturalização das diferen- ças entre homens e mulheres centrada no aparato biológico. Enfatiza o aspec- to cultural no processo de construção dos papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, que ocorre de maneira relacional e historicamente situada, instituindo relações de poder. Ver Soihet Rachel; Pedro Joana, “A emer- gência da pesquisa da História das mulheres e das relações de Gênero” in *Revista Brasileira de História*, n. 27, 2007.
- 6 Jeannine Meerapfel nasceu em Buenos Aires em 1943, quando seus pais, ale- mães judeus, se exilaram na Argentina.
- 7 *Noticine*, 26 de setembro de 2012.
- 8 Sobre esse tipo de abordagem, ver Grant Catherine, “Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship” in *Feminist Theory*, vol. 2, n. 1, abril de 2001, p. 113-130.
- 9 O movimento das mães argentinas se formou num contexto no qual grupos de mulheres constitutivos da segunda onda do feminismo, de presença significa- tiva na Argentina nos anos que antecederam o golpe civil-militar de 1976, já se encontravam dissolvidos, tendo havido a completa retirada da agenda feminis- ta do âmbito público. Ver Lozano Fernanda, “Las experiencias de la ‘segunda ola’ del feminismo em Argentina y Uruguay” in Gómez-Ferrer et all. *op cit.*, p. 885.
- 10 Feijoo Maria, “Las mujeres en la transición a la democracia” in Jelin Elizabeth (org.) *Ciudadanía e identidad: las mujeres en los movimientos sociales latino- americanos*, UNRISD, Genebra ,1987, p. 140.
- 11 Capdevila Luc, “Résistance civile et jeux de genre” in *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest*, 2001, p. 105-106, última consulta 13 de outubro de 2012. URL: <https://journals.openedition.org/abpo/1737>

12 A partir de abril de 1977, certas mães de pessoas sequestradas pelo regime passaram a se reconhecer, isto é, a se identificar umas com as outras em suas peregrinações pelas repartições do Estado e da igreja católica, resolvendo constituir um grupo. Este passou a se reunir na Plaza de Mayo, em frente à Casa do Governo. O intuito inicial era obter audiência com o general Videla. No entanto, como o estado de sítio não permitia reuniões, ainda mais públicas, e o grupo não fora recebido pelo referido general, as mães passaram a marchar, semanalmente, em duplas, pela praça – o que continuam a fazer até os dias atuais. Bianchi, *op. cit.*, 679.

13 MAP “Jeanine Meerapfel” in Krieger Clara; Portela Alejandra (comp.), *Diccionario de realizadores*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997, p. 104.

14 King Jonh, “O Cinema Latino-Americano, 1920-1990” in Bethel Leslie (org.), *História da América Latina*, t. V VIII, trad. Gilson Sousa, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 672.

15 Judith Butler nos mostra, no entanto, que as diferentes interpretações, sejam filosóficas, sejam psicanalíticas, que reduzem a peça a tal oposição são bastante simplificadoras. A filósofa defende que “Antígona não representa nem o parentesco, nem o que lhe é radicalmente externo, mas torna-se a ocasião para a leitura de uma noção estruturalmente constrangida de parentesco no que diz respeito à sua iteratividade social, à temporalidade aberrante da norma”. Ver Butler Judith, *O Clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014, p. 52.

16 O filme mostra a insistência incansável de María e das demais mães à procura de informações sobre seus filhos, o que vai ao encontro dos apontamentos dos estudiosos sobre a caracterização do movimento social das mães. Segundo Dora Barrancos: “Esse movimento se distinguiu desde o início pela presença significativa de mulheres que pela constância e insistência em averiguar o paradeiro de seus filhos e por exigir notícias constituíram identidade de ‘madres de Plaza de Mayo’”. Ver: Barrancos Dora, *Mujeres en la sociedad Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 256.

17 Duarte Ana Rita, “Mulheres em guarda contra a repressão” in Pedro Joana Maria et all, *Resistências, gênero e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*, Florianópolis, Editora Mulheres, 2011, p. 240.

18 No filme, diferentes sequências sugerem que María e as demais mães corriam riscos, sendo mostrado o confronto com a polícia na praça que acarretou o aprisionamento de algumas em um ônibus. Contudo, o filme não encena o desaparecimento das três integrantes, incluindo uma das fundadora do movimento, Azucena Villaflor de De Vicenti, que, sequestradas, tornaram-se, como seus filhos, desaparecidas. Ver: Bianchi, *op. cit.*, p. 687.

19 A “experiência de trânsito” de deslocamentos, de exílio, que constitui um dos *topos* da história latino-americana, é, igualmente, mostrada nesse filme. Do mesmo modo, a experiência de residir forçadamente no exterior, de experimentar a ausência, perpassa a cinematografia realzada na América do Sul. Ver: Millán Francisco Javier, *La memoria agitada: cine e represión em Chile y Argentina*, Santiago, Librería ocho y medio 2001, p. 164.

20 De acordo com a historiografia, houve uma manifestação das mães desse tipo por ocasião da presença de jornalistas estrangeiros em Buenos Aires para cobrir a Copa de futebol.

21 Amado Ana, “Ficciones críticas de la memória” in *Címaís*, n. 37, outubro/dezembro de 2004, p. 180.

22 Estudos recentes do movimento das mães apontam que, em entrevista, Hebe Bonafini teria dito: “A nosotras nos parieron nuestros hijos.” Ver: Duarte Ana Rita, *op. cit.*, p. 242.

## Table des illustrations



URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/3366/img-1.jpg>

Fichier

image/jpeg, 1,0M

## Pour citer cet article

### Référence papier

Alcilene Cavalcante, « Madres de la Plaza de Mayo em *La amiga* de Jeanine Meerapfel », *Cinémas d'Amérique latine*, 24 | 2016, 174-182.

### Référence électronique

Alcilene Cavalcante, « Madres de la Plaza de Mayo em *La amiga* de Jeanine Meerapfel », *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 24 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 16 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/3366> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cinelatino.3366>

## ***Auteur***

### **Alcilene Cavalcante**

Doutora em Letras: estudos literários. Docente de história do Brasil contemporâneo, na Universidade Federal de Goiás/Brasil. Pesquisa literatura e cinema de autoria feminina no Brasil, tendo publicado diferentes artigos sobre filmes de cineastas brasileiras como Tereza Trautman, Vera de Figueiredo e Tizuka Yamazaki e da cineasta argentina María Luisa Bemberg

.

---

## ***Droits d'auteur***



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.