

EULLER GONTIJO DE OLIVEIRA

ARQUEOLOGIA DA AUSÊNCIA – UM PROCESSO PRIVADO DE
ELABORAÇÃO DA PERDA EM AUDIOVISUAIS DE FAMILIARES DE
DESAPARECIDOS NA DITADURA ARGENTINA (1976-1983)

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em
História do Programa de Pós-graduação em História
da Universidade Federal de Goiás para a obtenção
do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e
Identidades.

Linha de pesquisa: Identidades, Fronteiras e Culturas
de Migração.

Orientadora: Profª Drª. Libertad Borges Bittencourt.

Goiânia

2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada: **Arqueologia da Ausência – Um processo privado de elaboração da perda em audiovisuais de familiares de desaparecidos na ditadura argentina (1976-1983)** de autoria do mestrando **Euller Gontijo de Oliveira** defendido e aprovado em **06 de Setembro de 2013** pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes Professores:

Prof.^a. Dr.^a. Libertad Borges Bittencourt – UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. José Walter Nunes – UnB

Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior – UFG

Prof.^a. Dr.^a. Ana Lucia Oliveira Vilela
Suplente

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os filhos (as) que tiveram de se constituir na ausência (seja física ou emocional) dos seus pais.

Também dedico à minha esposa Wanessa, pelo apoio incondicional à realização dos meus sonhos e ao meu querido filho Heitor, por quem me dedico todos os meus dias, propondo-me a ser uma pessoa, um pai, um ser humano melhor; a você, querido filho, todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

A trajetória desta pesquisa foi percorrida por um terreno árido e difícil, e em vários momentos, sentei na calçada da vida me perguntando se chegaria ao termino desta jornada com êxito. Estar aqui hoje, defendendo esta dissertação só foi possível graças primeiramente a Deus e toda a espiritualidade, que me fortaleceu nos momentos de angústia e incertezas. E também a pessoas muito especiais, que me ajudaram durante a trajetória e aproveitaram este espaço para agradecê-las de coração, por tudo.

Primeiramente a minha querida esposa Wanessa, por acreditar em mim; obrigado pela paciência durante minhas ausências para participar de congressos, durante a interminável semana que passei em Buenos Aires e nos momentos em que tive de abdicar da família para mergulhar no mundo da leitura e da escrita. Ao meu filho Heitor, minha fonte de inspiração para continuar buscando o conhecimento e servindo-lhe de modelo para a conscientização sobre a importância dos estudos na formação humana.

À querida Prof. Libertad, por sempre acreditar em meus projetos, por me apoiar e incentivar em minhas ideias e anseios de fazer um trabalho que considerasse inovador. Desde a graduação, passando pela especialização e agora no mestrado sempre pude contar com sua atenção, estímulo e carinho; obrigado por tudo.

Aos Professores José Walter e Nancy Guimarães, pelo carinho com que me receberam como aluno especial em sua disciplina na UnB. Estes momentos que passei com vocês foram riquíssimos não só para minha formação acadêmica, mas, sobretudo para minha formação humana. Vocês dois são, para mim, exemplos de seres humanos, pelo conhecimento que compartilham e, principalmente, pela humildade que carregam no coração e que são transmitidos pela simplicidade do olhar. Os debates com os colegas da UnB foram fundamentais para a ampliação da minha visão fílmica. Um agradecimento especial aos amigos Robson, Salatiel e Daiane. Ao Prof. José Walter agradeço as sugestões dos filmes e por me direcionar num novo caminho, fazendo-me refletir acerca das produções cinematográficas dos familiares de desaparecidos; suas orientações foram de inestimável valor e certamente este trabalho deve-se, em grande parte, ao seu auxílio. Espero não tê-lo decepcionado.

Ao Prof. Roberto Abdala, por quem tenho profundo carinho e respeito. Saiba que você é o professor-intelectual que sempre almejei para a Faculdade de História; um professor que tivesse o cinema como referência para a pesquisa histórica. Durante o tempo que pude participar do seu grupo de estudos aprendi muito e a você devo o aprofundamento do meu conhecimento sobre as relações cinema-história. Obrigado reiterar que é possível construir conhecimento histórico a partir das fontes audiovisuais.

À Prof. Ana Lucia Oliveira Vilela, por aceitar ser suplente neste trabalho.

A todo corpo docente e administrativo da Faculdade de História, que me proporcionou, desde a graduação, uma visão crítica da sociedade. Um agradecimento especial aos professores Eugênio Rezende, Fabiane Costa, Armênia Souza, Ana Tereza, Joana e Nei Clara. Gostaria de agradecer muitíssimo à coordenadora da Pós-graduação, Prof. Fabiana de Souza Fredrigo tanto pela sua contribuição em minha formação, como também pela presteza e agilidade quanto às providências da minha solicitação de prorrogação. Graças à sua generosidade em atender às pressas o pedido de prorrogação é que meu afastamento foi possível; muito obrigado por tudo.

A todo corpo docente e administrativo da Escola de Música e Artes Cênicas, por aprovar, por unanimidade, meu afastamento para finalizar a escrita da dissertação. Graças a esse tempo que me foi concedido, pude aprofundar as leituras e desenvolver uma escrita mais segura e reflexiva. Um agradecimento especial à diretora Prof. Ana Guiomar e às coordenadoras professoras Fernanda Albernaz, Denise Zorzetti e Tereza Raquel por

compreenderem e apoiarem a necessidade do meu afastamento neste momento crucial da escrita. Não poderia deixar de fazer um agradecimento especial ao Ronaldo, por aceitar prontamente me substituir na secretária de curso da Emac. Sem o seu auxílio não teria sido possível meu afastamento; por isso, muito obrigado por me apoiar neste momento decisivo da pesquisa.

Agradeço ao amigo Wesley, técnico audiovisual da EMAC-UFG, pelo auxílio com os fotogramas para este trabalho e pelos recortes dos vídeos utilizados em apresentações de congressos. Seu apoio e informações acerca da linguagem cinematográfica foram fundamentais para o enriquecimento da análise dos filmes.

Ao bibliotecário Luis Facelli, da *Universidad del Cine* (FUC), pela permissão para pesquisar na biblioteca que é uma referência em cinema argentino. Encontrei fontes preciosas para o trabalho, que contribuíram enormemente para o desenvolvimento da pesquisa.

Por fim, agradeço aos meus familiares, em especial a minha avó Dalva, que sempre me estimulou nos estudos e a todos os meus amigos, que fazem parte da minha família. Vocês sabem que os verdadeiros laços familiares não são físicos, mas sim espirituais; A vocês, agradeço por tudo, pela amizade e por fazer minha vida mais rica de sentido. Não quero aqui mencionar nomes para não correr o risco de esquecer alguém, mas com certeza ao lerem esta página saberão se reconhecer nela.

Dói amigos, até os ossos e as nossas entranhas se endurecem pela injustiça, pela covardia, a hipocrisia vai nos invadindo; há tanta raiva acumulada, tanta traição dissimulada, que nossas mãos se fecham e o desencanto vai nos aquietando.

Há que seguir andando, nada mais, há que seguir andando. Há que seguir andando, nada mais, há que seguir andando.

Muitos não estão, meu irmão, o coração sente o vazio as lágrimas escorrem pelo rosto, eles estão junto a nós.

Há que seguir andando, nada mais, há que seguir andando. Há que seguir andando, nada mais, há que seguir andando.

Que não se ceguem nossos olhares, que a nossa história não está encerrada, são nossos prantos, nossa alegria, semente aberta da nova vida.

Há que seguir andando, nada mais, há que seguir andando. Há que seguir andando, nada mais, há que seguir andando...

Música: *Hay que seguir andando*

Composição e Interpretado: Padre Carlos Saracini

Filme: Nietos – Identidad y Memoria.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo pensar o papel do cinema na reconfiguração da memória e na constituição das identidades, por meio de dois filmes dirigidos por familiares de desaparecidos no último regime militar argentino. Encontramos nos filmes uma excelente fonte de estudo para pensarmos a construção dessas memórias no cinema. Nesse sentido, o eixo principal de reflexão é como esses familiares, hoje cineastas, vêm pensando suas memórias e suas identidades a partir da sua produção audiovisual? Que lugar ocupa as imagens nessa construção? E em que medida as imagens contribuem na remodelação da memória e, por conseguinte, das identidades, uma vez que partimos da premissa de que memória e identidade não se dissociam. Sob essa perspectiva apresentada por Joël Candau (2011) analisaremos os dois documentários, partindo da concepção de que a memória pode tanto consolidar quanto debilitar o sentimento identitário. Nesse sentido, o foco norteador deste trabalho é pensar como os documentários argentinos pós-ditadura militar vêm articulando e atualizando o passado numa luta contra o esquecimento.

Palavras-Chave: imagens, memória, identidades, trauma.

ABSTRACT

This work aims to study the role of the cinema thinking in the reconfiguration of memory and in the constitution of identities, through two films directed by relatives of missing the last Argentine military regime. We found the films an excellent source of study to think building these memories in film. In this sense, the main axis of reflection is how these relatives, today filmmakers, come thinking your memories and their identities from their audiovisual production? What place the images in this building? And to what extent the images contribute to the remodeling of the memory and, therefore, identities, since we assume that memory and identity do not dissociate. From this perspective presented by Joël Candau (2011) analyze the two documentaries, starting from the design of the memory can both consolidate as weakening the sense of identity. In this sense, a focus of this work is to think like documentaries Argentine military dictatorship come after linking and updating the past in a struggle against forgetting.

Keywords: files, memory, identity, trauma

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 01- Protestos nas ruas de Buenos Aires.....	72
Fotograma 02 - Cena de Abertura do filme.....	73
Fotograma 03-05 - Cenas do acampamento.....	75
Fotogramas 06-07- Fachada da sala.....	75
Fotogramas 08-10 - Cena com depoimentos.....	77
Fotogramas 11-13 - Depoimentos de Silvina, Vero e Lucila.....	77
Fotograma 14 - Livro com anotações de partos em centros de detenção.....	79
Fotogramas 15-17 - Elaboração das fotos.....	80
Fotograma 18 - Trabalho com sobreposição de imagens, por Lucila Quieto.....	81
Fotograma 19 - Fachada da casa de Vero.....	83
Fotogramas 20-21 - Inscrição na lápide.....	84
Fotogramas 22-24 - Cenas de escrache.....	88
Fotogramas 25-26 - Álbum fotografia Albertina Carri.....	96
Fotograma 27 - Cena abertura do filme.....	98
Fotograma 28 - Apresentação da atriz.....	99
Fotogramas 29-31 - Cenas recolhimento sangue.....	100
Fotogramas 32-34 - Cenas da atriz em <i>Travelling</i>	101
Fotograma 35 - Albertina-Atriz de costas para o monitor.....	104
Fotogramas 36-38 - Cena do sequestro.....	105
Fotogramas 39-40 - Cena leitura livro de Roberto Carri.....	107
Fotogramas 41-43 - Cartazes sobre o sequestro dos pais de Albertina.....	108
Fotogramas 44-47 - Cartazes referente a lógica de perseguição dos militares.....	108
Fotogramas 48-51 - Cena bonecos assumindo diferentes identidades.....	109
Fotograma 52-53 - Cena Final de Los Rubios.....	111

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional Cine Independiente.

CERC - *Centro Experimental de Realización Cinematográfica.*

CONADEP - *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.*

CONICET - *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.*

ENERC - *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.*

FIPRESCI - Federación Internacional de la prensa cinematográfica

FUC – *Fundación Universidad del Cine.*

H.I.J.O.S. – Hijos por la Identidad, la Justicia Contra el Olvido y el Silencio.

INC - *Instituto Nacional de Cine.*

INCAA - *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.*

NCA – *Nuevo Cine Argentino*

UBA – *Universidad Buenos Aires*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO 1 NUEVO CINE ARGENTINO – CATALIZADOR DO FAZER CINEMATOGRAFICO CONTEMPORÂNEO	34
1.1 A CONCEPÇÃO VANGUARDISTA DO <i>NUEVO CINE ARGENTINO</i>	36
1.2 O CIRCUITO DE PRODUÇÃO NO <i>NUEVO CINE ARGENTINO</i>	41
1.3 AS ESCOLAS DE CINEMA COMO ESPAÇO DE INTERCÂMBIO.....	43
1.4 OS CRÍTICOS DE CINEMA E AS REVISTAS ESPECIALIZADAS NA DIFUSÃO DO NCA.....	45
1.5 O CINE DOCUMENTAL E OS CIRCUITOS DE DIFUSÃO.....	48
1.6 TIPOLOGIA DOCUMENTAL E A EVOCÇÃO DE MÚLTIPLAS VOZES	52
CAPITULO 2 AS MEMÓRIAS E AS IDENTIDADES NOS DOCUMENTÁRIOS <i>H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS E LOS RUBIOS</i>	61
2.1 MEMÓRIA E IMAGEM – CONSERVANDO IMAGENS DO PASSADO.....	67
2.2 <i>H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS</i> – O PASSADO PRESENTE NOS FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS.....	71
2.2.1 O ressentimento e o trabalho de luto.....	86
2.3 LOS RUBIOS – A FICCIONALIZAÇÃO DA DOR.....	91
2.3.1 O documentário performático como técnica de si.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	117
FICHA TÉCNICA DOS FILMES	124
ANEXOS	125
ANEXO 01 CAPA DA REVISTA <i>EL AMANTE</i>	126
ANEXO 02 CARTA DO INCAA	127
ANEXO 03 EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA LUCILA QUIETO	128

INTRODUÇÃO

Um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Além da realidade representada, eles permitiram atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível.

(Marc Ferro, 2010, p.47)

A história contemporânea da Argentina, especificamente no período após a última ditadura militar, impôs um dever de memória¹, que foi acompanhado pela atenção dada às memórias dos sobreviventes, aos testemunhos, aos vestígios deixados pelos desaparecidos e pelo trabalho realizado por familiares - mães, avós e filhos (as) de desaparecidos, que lutam tanto por informações - localização dos corpos dos desaparecidos, para finalizar o trabalho de luto, quanto em busca das crianças apropriadas durante a ditadura por militares e que foram “adotados” de forma clandestina. Com relação aos filhos (as) dos desaparecidos, a última ditadura, imprimiu marcas profundas, que tiveram influencia direta em suas vidas, ao terem que lidar com a ausência de seus pais, torturados e desaparecidos nesse período.

O desafio de se constituírem a partir dessa ausência é imposto a todos os filhos (as), que tiveram suas histórias pessoais marcadas pela ausência de seus pais. Podemos afirmar que se trata de uma ferida simbólica², que permanece ainda aberta, ou, nos termos de Dominick Lacapra (2006), trata-se de uma memória traumática, em que o passado não é uma história passada e superada, ao contrário:

¹ Embora essa categoria ‘*devoir de mémoire*’ tenha surgido na França na década 1990, no contexto específico de rememoração do genocídio dos judeus na Europa, tal conceito se disseminou e vem ganhando mais espaço, principalmente nos estudos pós-ditatoriais, como é o caso da Argentina. Nesse sentido, o dever de memória ligado ao holocausto vem se constituindo num modelo de ação para outros grupos que buscam afirmar suas memórias no espaço público, não apenas como uma manifestação, mas, sobretudo como uma reivindicação e luta por reparação e justiça.

² Esse termo é utilizado por Gonzalo Quijada (2012, p.229-230) para se reportar às violências simbólicas ocorridas no Chile: “[...] De este modo, la representación de la violencia se manifiesta por las heridas y fracturas como violencia simbólica. Es justamente en este estrecho campo semántico, es decir, de violencia simbólica y heridas históricas, donde buscamos reconocer matrices que han afectado nuestro *ethos* constituyendo percepciones del imaginário cultural”. Considero este termo apropriado para se reportar também à violência da ditadura argentina e seus desdobramentos nos dias atuais.

Continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos). Es necesario elaborarlo para poder recordarlo con cierto grado de perspectiva crítica y control consciente que permita la supervivencia y, en el mejor de los casos, la capacidad de acción ética y política en el presente. Elaborar la experiencia de estos acontecimientos de maneras viables – y ética y políticamente deseables – es uno de los mayores desafíos que presentan los traumas personales o colectivos a los sobrevivientes, a sus allegados y, en ciertos aspectos, a todos los que conviven con una herencia cargada o responden empáticamente a un pasado todavía vivo, y a los que aún viven en él. (LACAPRA, 2006, p. 83-84)

Examinaremos neste trabalho o papel desempenhado pelas imagens na (re) elaboração desse passado traumático, enfatizando como essas imagens, tanto as do passado quanto as construídas no presente, podem auxiliar estes filhos a lidarem com esta ausência e se constituírem, redimensionando suas identidades, numa inter-relação entre memória e identidade.

Analisaremos dois documentários: *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002), da diretora Carmen Guarini y Marcelo Cespedes e *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, que buscam a rever esse passado, à luz das trajetórias particulares e, ao mesmo tempo, comuns a esses filhos.

O propósito é pensar como as memórias vêm sendo referenciadas nesses documentários e quais suas conexões com as identidades. Sob as lentes dos familiares de desaparecidos ou de testemunhas que vivenciaram os anos de ditadura, essas leituras fílmicas vem construindo uma narrativa emblemática acerca do passado ditatorial, remodelando memórias e reconstruindo identidades. É essa a hipótese que orienta a presente reflexão.

Nesse sentido, procuro perscrutar como, por meio do cinema³, compreendido também enquanto um veículo de memória⁴, a memória pode tanto consolidar como debilitar um

³ Desde o final do século XIX, estava em franca efervescência as descobertas e invenções em torno das imagens em movimento, dentro de um contexto de grande renovação técnico-científica. Segundo Chris Rodrigues (2005), vários inventores estavam trabalhando nas técnicas para as projeções de imagens em movimento. Dentre eles destacam-se: Thomas A. Edison nos EUA, Willian Friese-Greene e Robert W. Paul na Inglaterra, os irmãos Louis e Auguste Lumière e Etienne Jules Marey na França. Para Chris Rodrigues é difícil apontar quem foi o primeiro a produzir e projetar imagens em movimento. A primeira projeção pública ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em um café de Paris, pelos irmãos Lumière, e estes acabaram sendo considerados os pais fundadores do cinema. O surgimento do cinema se insere em um amplo contexto de transformações (sociais, econômicas, políticas e culturais) por que passava a sociedade no final do século XIX. Segundo Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004, p. 17): “o cinema é a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade.” Para esses autores, há uma estreita relação entre modernidade e cinema. De acordo com Ben Singer (2004, p.117), que escreve um dos capítulos da obra: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, “a modernidade estimulava um tipo de renovação do aparelho sensorial do indivíduo. [...] o organismo mudou de marcha, por assim dizer, sincronizando-se ao mundo acelerado. Esse condicionamento acabou por gerar uma necessidade nova e urgente de estímulos.” Nesse sentido, o

sentimento identitário; como o cinema permite aos familiares de desaparecidos durante a ditadura argentina escreverem uma outra história, nas dobradiças de suas memórias, por meio de testemunho, imagens fílmicas, sons, cores e encenações? Enfim, histórias escritas nas dimensões pessoais e coletivas. A partir dessas indagações, examinaremos a importância do cinema e seu papel na constituição das memórias e das identidades desses cineastas, inseridos no presente e no passado recente da sociedade argentina. Como o cinema tem auxiliado os familiares de desaparecidos a lidarem com o trauma da ditadura, que trouxe como consequência um vazio em suas histórias de vida? Como as imagens ou a falta delas vêm contribuindo para lidar com essas lacunas?

O projeto inicial era analisar dois filmes, um deles produzido nos anos subsequentes à ditadura argentina, *La Historia Oficial* (1985), de Luiz Puenzo e outro mais recente, *Garagem Olimpo* (1999), do diretor Marco Bechis. A problemática girava em torno da questão: Por que o tema da ditadura é recorrente na filmografia argentina? Passaram-se trinta anos e este é um passado que se faz ainda presente nos relatos, nas artes, no cinema, no ato recorrente de lembrar desse contexto que marcou o país de forma indelével.

Ao longo da pesquisa e, sobretudo a partir da disciplina: *História, memória e imagens fílmicas*, cursada na UnB e ministrada pelos professores Nancy Alessio Magalhães e José Walter Nunes, a partir da sugestão e várias discussões com esse último, decidimos mudar o foco e redirecionamos a pesquisa para as produções cinematográficas realizadas por familiares de desaparecidos que se tornaram cineastas. Sob um referencial teórico-metodológico benjaminiano, partindo da premissa de que nada está perdido para a História, conforme afirma o autor (1994, p.223), os documentários dirigidos por familiares de desaparecidos, como o caso dos filmes *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002), da diretora Carmen

cinema assume um papel fundamental na gestão desses novos estímulos, que vinham sendo gestado no interior das mudanças nas experiências advindas da modernidade. Walter Benjamin foi um dos primeiros intelectuais a perceber o impacto que o cinema causaria na percepção da experiência e na mudança nas concepções de arte advinda do aparato cinematográfico.

A compreensão do que seja cinema, segundo Costa (2003), passa necessariamente pela articulação entre o desenvolvimento das técnicas – os meios que possibilitaram o seu desenvolvimento; A indústria que possibilitou essa evolução e também os avanços das formas e dos modos de significar, exprimir e de contar a partir dos avanços da linguagem cinematográfica ao longo do século XX. Veremos na primeira parte deste trabalho como o cinema argentino nos anos 90 se relaciona com distintos campos como a indústria, as formas de financiamento advindas do exterior, o surgimento das escolas de cinema, os festivais e a crítica.

⁴ Este conceito é trabalhado por Elizabeth Jelin, em seu livro *Los Trabajos de la memoria*. Os veículos de memória são todos aqueles lugares, objetos, datas, rituais que trazem a lembrança, que ativam a memória. É nesse sentido que pensamos o cinema e a fotografia como veículos de memória.

Guarini, irmã de desaparecido y Marcelo Cespedes; e *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, filha de pais desaparecidos, evocam a superação desse passado, continuamente.

As reflexões acerca da relação cinema e ditadura são relativamente recentes⁵ e começaram a fazer parte de minhas indagações somente a partir da especialização em História Cultural, cursada na UFG em 2009, quando me aproximei das discussões cinema-história. Nesse curso analisei o filme *La Historia Oficial* na qual procurei examinar entre outros assuntos, uma questão pertinente à ditadura argentina, que foram os seqüestros/raptos/adoções de crianças, filhos (as) de pessoas perseguidas e presas durante a ditadura. O filme toca numa ferida ainda aberta naquela sociedade, que deixou marcas profundas e que pode ser observada na filmografia daquele país nas últimas décadas.

O filme *La Historia Oficial* propiciou uma reflexão acerca do papel do filme na elaboração de um incisivo discurso sobre a ditadura e como o diretor, num trabalho de alegoria, conseguiu fazer um espelhamento nação-família, que permeia a narrativa do filme. É a partir do contexto familiar que o expectador vai se inteirando dessa face do processo ditatorial. Nesse sentido, a narrativa fílmica de *La historia oficial* constitui-se num expressivo objeto para a compreensão de como um filme não só encena o discurso de uma época, mas também como ele mesmo tem um papel fundamental no contexto da sociedade que o produziu. Em razão dessa perspectiva, retomamos a discussão sobre a importância das fontes audiovisuais na compreensão do passado e suas imbricações com o contexto de sua produção.

Para contextualizarmos o assunto que iremos tratar, procederemos a uma síntese apresentação do que foi a ditadura argentina. O golpe de estado ocorrido naquele país, no dia 24 de março de 1976, insere-se em um período de crise política e econômica. Com a economia estagnada, a inflação dispara; Segundo Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007), entre março de 1975 e 1976 os preços subiram 566,3% e para o ano seguinte se prognosticava um aumento de pelo menos 800%. Temia-se que o Estado suspendesse os pagamentos dos funcionários a qualquer momento, pois as reservas internacionais estavam esgotadas. Em fevereiro de 1976 o jornal *La Nación* enfatizava:

⁵ Na graduação, como trabalho final de curso, meu objeto de estudo foi o Instituto Goiano de Yoga, no qual examinamos entre outras questões, as práticas orientais na cidade de Goiânia, que teve como seu principal divulgador o professor de yoga Nestor Mota. Nesse sentido, as principais fontes utilizadas foram orais, quando apresentamos as histórias de vida do prof. Shotaro Shimada como um dos precursores da introdução das práticas de Yoga no Brasil. O prof. Shimada tem seu instituto de yoga em São Paulo e foi professor de Nestor Mota nos anos de sua juventude. Ao mudar para Goiânia, o professor Nestor fundou seu Instituto no ano de 1971.

As fontes militares destacam reiteradamente que ninguém poderá dizer no futuro que as forças armadas não fizeram todo o possível para impedir a interrupção do regime institucional. Mas também advertiam que, ao contrário, se continuassem abstendo-se de preencher o vazio de poder que o estado de coisas parecia estar determinando, poderiam ser acusadas pelo julgamento da História de abstenção culposa. (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 25.)

Sob essas injunções, em uma ambivalência de caos social, com ações guerrilheiras e crise da autoridade, na madrugada de 24 de março de 1976, os edifícios do governo e do Congresso Nacional foram ocupados pelas forças armadas. O mesmo aconteceu com os canais de rádio e televisão, que passaram a veicular a informação de que a junta de comandantes das três armas (Exército, Marinha e Aeronáutica) encerrou o agonizante exercício das autoridades civis, assumindo o poder político em nome do autodenominado Processo de Reorganização Nacional. Estava implementado o golpe⁶, apresentado como uma solução aos problemas sociais e econômicos por que passava a Argentina. Sob essa perspectiva, houve anuência da sociedade, diante da anterior fragilidade institucional:

O caos econômico de 1975, a crise de autoridade, as lutas facciosas, a presença cotidiana da morte, a ação espetacular das organizações guerrilheiras – que fracassaram em duas grandes operações contra unidades militares na grande Buenos Aires e em Formosa – e o terror semeado pelo Triplo A, tudo isso criou as condições para aceitação de um golpe de Estado, que prometia restabelecer a ordem e assegurar o monopólio estatal da força. (ROMERO, 2006, p.196)

Os golpistas de 1976 anunciavam mais que um novo governo, mas uma nova ordem, diante do fracasso nos dez anos anteriores à denominada Revolução Argentina⁷ em 1966 e

⁶ O golpe foi recebido sem antagonismos por uma parcela significativa da sociedade civil, que creditou às forças armadas a possibilidade de tirar o país do caos. Alejandro Horowicz em seu livro: *Las Dictaduras Argentinas*, reuniu uma série de cartas publicadas no jornal *La Prensa* assinalando a expectativa dos leitores quanto ao golpe, como exemplifica esta citação, que ilustra um conjunto de expectativas: “Cuando las Fuerzas Armadas tomaron el poder el 24 de Marzo y escuché el texto de la proclama, exulté. Se había salvado la patria. Mi euforia no es superficial. Hay quienes sostienen que lo es, porque, más bien, había que estar triste por haberse perdido una oportunidad de vivir democráticamente. Democracia es una palabra que expresa un sistema de gobierno y de participación de los ciudadanos en esse gobierno. Pero antes que en la democracia o en cualquier otra forma de gobierno creo en la honestidad. Sin honestidad no hay sistema de gobierno que resulte bueno”. (*Cartas a la Prensa, en La Prensa*, Buenos Aires 15/04/1976 *apud* HOROWICZ, 2012, p.215)

⁷ A revolução Argentina foi um golpe militar que depôs o presidente Arturo Illia no dia 26 de Junho de 1966. O General a assumir o poder foi Juan Carlos Onganía. Os quatro anos em que o general Onganía esteve no poder foi denominado de Onganiato e a sua gestão foi marcada pela intolerância e desprezo sobretudo com a classe universitária. Uma das ações mais paradigmáticas do seu autoritarismo ficou conhecido como a noite dos cassetetes, ocorrida em 29 de Julho de 1966 na qual as forças policiais irromperam nas universidades, desalojando a golpes, alunos e professores. Muitos docentes tiveram que se exilar em outro país. Nas palavras de

em 1973, por ocasião do desordenado e entusiástico retorno da propalada soberania popular de Perón, seguida também pelo fracasso e pela perplexidade da sociedade civil. O programa econômico adotado pelos militares foi uma mistura de receitas neoliberais, conservadoras e desenvolvimentistas, cujo ponto de convergência propunha redefinir o comportamento dos atores sociais por meio de uma fórmula composta pela disciplina dos mercados e pelo que podia proporcionar a intervenção seletiva do Estado.

Nos primeiros meses de governo a atenção estava voltada para a guerra anti-subversiva (combate às organizações guerrilheiras que propunham o estabelecimento do socialismo) e as reformas econômicas. Escolhido pelos três comandantes para assumir o ministério da Economia, Martínez de Hoz, que desfrutava de apoio internacional, obteve créditos externos, fazendo com que os pagamentos da dívida pública não fossem suspensos. Essa etapa representou não apenas auxílio econômico, mas também político, na medida em que os militares corriam o risco de cair num isolamento internacional. Entretanto, o trabalho de Hoz não surtiu o efeito almejado; ao final de um ano a economia não havia mudado substancialmente e a inflação se mantinha em nível elevado.

Com relação à luta anti-subversiva, os golpistas se dirigiam especialmente contra os guerrilheiros do Exército Revolucionário do Povo (ERP) e os Montoneros,⁸ e para subjugar-los

Félix Luna (1974, p.188): “Paternalismo, sobriedade e tecnocracia” compunham a trilogia que poderia definir a gestão de Onganía. O estopim para o fim do seu governo foi o que se convencionou chamar de Cordobazo marcado por uma onda de protestos de estudantes e operários que tomaram as ruas centrais de Córdoba em um enfrentamento com as forças militares, ao total foram quatorze mortos. Outro grande fator para sua queda foi o sequestro do ex- presidente Pedro Eugenio Aramburu, que deixou evidente a insegurança da estrutura repressiva, que não havia conseguido reduzir o nível de periculosidade dos grupos extremistas. Para substituir Onganía a Junta de Comandantes-Chefes recorreu ao general Roberto M. Levingston, figura inexpressiva que na ocasião da queda de Onganía se encontrava nos Estados Unidos representando a Argentina na Junta Interamericana de Defesa. Levingston não chegou a ficar um ano no poder e logo foi destituído, dando início a terceira e última etapa da Revolução Argentina, que estava nas mãos do tenente-general Alejandro Lanusse. Foi este último general da denominada Revolução Argentina que preparou o caminho para o retorno às eleições que aconteceria em 1973.

⁸ Essas duas organizações guerrilheiras são as que mais se destacaram na Argentina e, por isso, foram alvo dos militares. A organização dos Montoneros teve seu início no ano de 1968, mas segundo Camelli;Luchetti (2011), sua aparição pública ocorreu em 29 de maio de 1970, com o sequestro do ex-presidente Pedro Eugenio Aramburu (governou a Argentina entre os anos 1955-1958). Os planos políticos da organização eram a tomada do poder por parte do povo para instaurar o socialismo nacional. O Exército Revolucionário do povo é vinculado ao Partido Revolucionário dos Trabalhadores e teve seu surgimento no V Congresso do partido, ocorrido em 1970. A atuação do ERP estava centrada em atividades de propaganda, em uma política voltada para as massas. Segundo Camelli;Luchetti(2011), a principal diferença entre as duas organizações é que o ERP não conseguiu estabelecer um projeto revolucionário que proporcionasse mudança no sistema sócio econômico dominante. Durante o período eleitoral de 1973, enquanto os Montoneros vinculavam sua atuação política na participação eleitoral, o ERP contrapunha-se, alegando que a via democrática não conduziria ao socialismo. Essa postura isolou o grupo das amplas mobilizações durante os primeiros anos da década de 1970 e os Montoneros acabaram ganhando mais adeptos e se tornando a principal organização guerrilheira no período e, conseqüentemente, um dos principais alvos dos militares.

foram criados diversos centros clandestinos de detenção. Investiu-se sobretudo na organização de grupos operacionais formados principalmente por militares e policiais da ativa, que, atuando secretamente, sequestravam, torturavam e assassinavam militantes políticos, sindicalistas e universitários que, em grande medida, eram alheios ou tinham relação indireta com a luta armada. Segundo a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. - CONADEP, somente em 1976 os desaparecidos somavam mais de 3500 casos. Entre 1975 e 1980 entre 20.000 e 40.000 pessoas se exilaram, devido às perseguições políticas.

Experiências autoritárias sempre tiveram lugar na Argentina, mas o que torna o período de 1976 a 1983 especial em sua história, foi a dimensão e a forma extremamente violenta e atípica que tomou o processo. Pode-se afirmar que o método dos desaparecimentos perseguiu vários objetivos simultâneos, em distintos planos, internos e externos, políticos e militares. Por um lado, permitia estender um manto de suspeita sobre um setor muito amplo da sociedade, forçando-o à inação pelo terror e isolando-o do resto do corpo social, gerando confusão e incerteza nas organizações guerrilheiras e de esquerda diretamente afetada. Esse processo dificultava a tarefa de denúncia e a capacidade de empreender ações defensivas contra as delações obtidas sob tortura. Por outro, desencorajava a solidariedade e o protesto por parte de familiares e amigos, pois ocultava os responsáveis e diante desse anonimato não havia como protestar. Evitava-se, dessa forma, qualquer comunicação com os detidos, gerando o temor de provocar represálias sobre eles ou sobre outros integrantes de seu círculo mais íntimo.

Uma prática comum e peculiar à ditadura argentina foram os sequestros de filhos dos desaparecidos ou que nasciam em cativeiro; geralmente eram entregues às famílias de militares ou aos membros da sociedade civil que apoiavam a ditadura⁹. A Conadep e investigações posteriores documentaram cerca de quinhentos casos desse tipo. Segundo avaliações de especialistas que auxiliam as organizações de familiares de desaparecidos nos diversos países latino-americanos, as hipóteses para elucidar tal comportamento repressivo giram em torno de uma questão central:

As crianças arrancadas do convívio familiar e tornadas prisioneiras expressavam o endurecimento extremado da violência estatal no sentido de apagar qualquer vestígio do ‘inimigo interno’. [...] O sequestro de crianças deve ser inserido dentro da lógica da guerra contra-revolucionária e vinculado à dinâmica do Terrorismo de Estado. Mostrar que nem as crianças

⁹ Entre os filmes que abordam essa problemática destacam-se : *Nietos – Identidad e Memoria* (2003) do diretor Benjamín Ávila , *Botín de Guerra* do diretor David Blaustein(1999) e o mais recente: *O dia em que não nasci* (2010) direção de Florian Micoud Cossen.

escapavam da ‘guerra suja’ desencadeada a partir do estado, em uma flexibilização ilimitada do conceito de ‘inimigo interno’, elemento basilar da Doutrina de Segurança Nacional. (PADRÓS, 2005, p.143-144.)

Enrique Padrós (2005) apresenta também outros objetivos advindos dessa prática repressiva: castigar os familiares da criança; interrogar as crianças com discernimento; quebrar o silêncio dos pais torturando os filhos; beneficiar-se com a apropriação das crianças como ‘botim de guerra’ e por fim, educá-las com uma ideologia contrária à dos pais.

Para a associação *Abuelas de Plaza de Mayo*, a apropriação de crianças sequestradas ou nascidas em cativeiro correspondeu ao estágio maior do Terrorismo de Estado (TDE). Para apagar os vestígios dessas crianças, utilizaram-se os recursos da ação encobridora da adoção, procurando dar uma base legal ao rapto. Foi criada uma infraestrutura estatal constituída de centros clandestinos de detenção, hospitais, orfanatos, paróquias, cartórios, veículos para transportes, assim como recursos humanos específicos, compostos por médicos, advogados, padres, soldados, enfermeiros, carcereiros, funcionários aduaneiros, que forjavam documentos, datas e testemunhas. Particularizando as situações, as *Abuelas* registraram quatro tipos de apropriações efetivas:

Apropriações perpetradas por seqüestradores, os quais intervieram diretamente na desapareição ou assassinato dos pais e no roubo, desapareição e apropriação das crianças;

Apropriações realizadas por cúmplices, os quais tiveram uma intervenção direta no desaparecimento-apropriação das crianças, embora sem ter vínculo direto no desaparecimento dos pais. São apropriadores com cumplicidade no saque;

Apropriações cometidas por falsificadores, os quais, conhecendo a origem da criança, falsificaram seu nome, seu nascimento, sua origem e sua história, registrando-a como própria;

Apropriações perpetradas mediante ‘adoção’, ou seja, por quem ‘adotou’ as crianças para que a instituição de adoção encobrisse a apropriação. (EQUIPO INTERDISCIPLINAR ABUELAS DE PLAZA DE MAIO *apud* PADRÓS, 2005, p.146).

Os desdobramentos da prática dos sequestros e da apropriação de crianças não são problemas restritos ao período ditatorial, uma vez que se estenderam para além da cronologia da ditadura. De fato, a complexidade dessas ações deixou marcas profundas na sociedade argentina; são feridas que permanecem expostas, não no passado, mas em um vigente passado-presente.

O fim da ditadura teve como ponto fulcral a ocupação das Ilhas Malvinas, reivindicada pela Argentina e vislumbrada como uma alternativa tentadora, pois satisfazia objetivos

‘nacionais’ de longo prazo e era simultaneamente muito promissora no curto prazo: proporcionaria grande capital político; concretizaria a unidade nacional e a do próprio regime, permitindo restabelecer com pouco esforço (assim acreditavam os militares) sua posição dominante, que estava em processo de enfraquecimento.

Em 02 de abril de 1982, após vencer a fraca resistência das poucas tropas britânicas, as forças armadas argentina desembarcaram e ocuparam as Malvinas, sob a perspectiva de uma vitória previamente assegurada. Entretanto, a ministra Inglesa Margareth Thatcher anunciou uma missão especial para as Malvinas e no dia 03 de abril a Inglaterra ganhou na ONU uma ação diplomática, por intermédio da aprovação da resolução 502 do Conselho de Segurança, definindo em seu favor os parâmetros políticos e diplomáticos do conflito. Em 05 de abril dois porta-aviões e outros navios britânicos partem em direção às Malvinas e em fins de abril tem início propriamente o conflito bélico entre ingleses e argentinos. Em 1º de maio começaram os ataques aéreos às Malvinas e no dia seguinte um submarino britânico afundou o Cruzador argentino *General Belgrano*. As tropas argentinas, compostas basicamente por recrutas inexperientes, opôs pouca resistência. Em 15 de maio, um comando inglês destruiu a esquadra de aviões Pucará, situada ao norte da Grande Malvina e no dia 21 do mesmo mês os britânicos desembarcaram em Porto São Carlos. A partir dessa etapa, vários outros pontos começaram a ser tomados pelos ingleses que, contando com melhor aparelhagem aérea e com canhões navais retomaram o controle da ilha. Após 74 dias, a Argentina saía derrotada, com a missão de explicar esse fato aos compatriotas que acompanhavam esperançosos os desdobramentos do conflito divulgado previamente como vitorioso. O jornal *La Nación*, no dia 16 de Junho, noticiou de forma lacônica o fim da guerra:

As forças de nosso país se retiram das Malvinas. O presidente comunicou ontem à noite aos cidadãos que terminou a batalha travada em Porto Argentino, cenário de fatos bélicos cujos efeitos materiais e cujas conseqüências imediatas ainda permaneciam alheios ao conhecimento da opinião pública. (*La Nación*, 16/06/1982 *apud* NOVARO; PALERMO, 2007, p. 602.)

Com a derrota militar, somada à pressão econômica resultante da dívida externa, não havia outro caminho para o então presidente Galtieri senão renunciar. Se por um lado não havia mais como o governo militar permanecer no poder, de outro a Argentina carecia de representantes civis que tivessem legitimidade para assumir o governo, essa percepção é respaldada na demora para a convocação das eleições, que aconteceram somente em outubro de 1983. As três forças não entraram em acordo quanto ao sucessor de Galtieri e tanto a

Aeronáutica como a Marinha retiraram da junta militar; foi uma forma omissa de não se responsabilizar pelo fiasco das Malvinas. Nessa ausência de poder, o Exército designa o general Reinaldo Bignone para concluir o mandato de Galtieri. O papel assumido por Bignone foi de intermediário, no período de transição entre o fim da ditadura e o restabelecimento da democracia. Foi um período marcado por agitações políticas e reorganização dos partidos, com as eleições marcadas para a segunda metade de 1983, que elegeria em 30/10/1983, Raul Alfonsín, que obteve 52% do total de votos, tornando-se o primeiro presidente da Argentina pós ditadura militar.

O período de transição da ditadura militar para a democracia foi marcado por uma resignificação do conceito de justiça e a intervenção do aparato judicial se converteu em instância chave da transição. Durante esta, foi um elemento novo na história da política nacional, conforme assegura Jelin (2008, p.343): “ya que el poder judicial nunca había tenido una presencia política propia, y menos todavía en relación a la sociedad”, houve uma mudança, inclusive, nas formas de protesto; após a ditadura, as mobilizações passaram a incluir não só a Casa Rosada - sede do poder executivo, como também o Palácio da Justiça. Para Jelin (2008), é a expressão de um vínculo mais direto entre a sociedade e as decisões emanadas pela justiça. Esse novo ordenamento jurídico levou o comandante Jorge R. Videla e o almirante Emilio Massera à prisão perpétua, Roberto Viola a dezessete anos de prisão, o almirante Armando Lambruschini a oito anos e o brigadeiro Agosti foi condenado a três anos e nove meses de reclusão.

Entretanto, nos anos de 1986 e 1987 duas leis promulgadas pelo presidente Raúl Afonsín, a *Ley de Obediencia debida* e *Ley de Punto final*,¹⁰ amenizaram as ações de justiça que estavam em vigor desde a apresentação do relatório da Conadep, em 1984, intitulado *Nunca Más*. Estas duas leis implicaram na anistia da maioria dos membros das forças armadas que atuaram na ditadura. Juntamente com os indultos concedidos pelo presidente Carlos Menen, em 1990, significou um forte golpe no movimento de direitos humanos e na luta por justiça no país.

¹⁰ A *Ley de Obediencia Debida* foi aprovada em 04/06/1987 e estabeleceu: “ Se presume sin admitir prueba en contrario, que quienes a la fecha de la comisión de hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las FFAAS, de seguridad, policiales y penitenciarias, no son punibles por los delitos a los que se refiere el artículo 10 punto 1 de la ley 23040, por haber obrado en virtud de obediencia debida.” (DALEO, 2012, p. 17) Segundo a *Ley de Punto Final* (nº23.492 decretada em dezembro de 1986): “ Se extinguirá la acción penal respecto de toda persona [...] que no estuviera prófugo o declarado em rebeldía, o que no haya sido ordenada su citación a prestar declaración indagatoria [...] toda persona que hubiera cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10/12/83.” (DALEO, 2012, p.16)

Aparentemente os primeiros anos da década de 1990 foram de relativo entorpecimento popular, mas estava sendo gestada uma nova modalidade de protesto e de expressão social, intimamente ligada à nova geração de filhos (as) de pais desaparecidos, que começaram a emergir na cena pública e que é característico da Argentina.

No ano de 1995, comemorou-se o 10º aniversário do julgamento dos militares e esse período foi rememorado no Congresso, reforçando a memória social, com publicação de livros, filmes, vídeos e exposições sobre o tema. Nesse mesmo ano surge um novo grupo além das *Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo*, que desde os primeiros desaparecimentos na década de 1970 nunca pararam de lutar e buscar por justiça: a organização dos filhos (as) de desaparecidos, H.I.J.O.S. (*Hijos por la identidad, la justicia, contra el olvido y el silencio*) composto em sua maioria por jovens com pouco mais de 20 anos, responderam aos indultos aplicados por Menen aos militares com um grito de justiça: ‘*Si no hay justicia, hay escraches*’. No filme que examino fica evidente que esta foi uma das principais formas que os filhos de desaparecidos encontraram não só de protestar, como também de buscar por justiça.

Em março de 2001 o Juiz Gabriel Cavallo considerou inconstitucionais as leis de *Obediência Devida e Punto Final* e abriu uma brecha para a Corte Suprema, em 2005, declarar a inconstitucionalidade das mesmas. A partir de então, os processos começaram a ser reabertos e atualmente somam-se mais de 250 julgamentos realizados, graças ao empenho dos grupos vinculados aos direitos humanos, juntamente com os protestos das *Madres, Abuelas* e dos *H.I.J.O.S.* que não desistem de lutar.

O que se destaca no filme H.I.J.O.S. é justamente as várias formas que esses filhos (as) encontraram de se manifestar, mostrar suas dores, lembrar os desmandos da ditadura e declarar que é preciso lutar por justiça. Nesse sentido, o cinema teve um importante papel pós-ditadura da Argentina, no sentido de trazer para a reflexão as profundas sequelas deixadas na sociedade.

Os estudos sobre períodos pós-ditatoriais possibilitam repensar as questões políticas reprimidas durante essa fase e que afloram a partir das memórias denominadas subterrâneas. Conforme afirma Pollak (1989), o silêncio, longe de conduzir ao esquecimento, é na verdade a resistência frente aos discursos oficiais e que aguardam o momento propício para se manifestar.

Para Walter Benjamin (1994, p.225), “é preciso escovar a história a contrapelo”. Nessa perspectiva, é preciso olhar para o passado não sob a ótica dos ditadores, mas sob a concepção dos vencidos; aqueles que lutam e buscam por justiça. O propósito é conceder aos desaparecidos pelo menos o direito a um túmulo, a uma memória, a qual seus filhos estão em

busca, pois se é doloroso ser desconhecido e morrer na obscuridade, mais doloroso ainda é crescer e se constituir a partir dessa ausência traumática.

Uma vez que nosso propósito é refletir sobre esses eventos traumáticos, mediante a leitura fílmica elaborada por familiares das vítimas diretas da ditadura, recorro à Walter Benjamin (1994), que fez uma acurada reflexão sobre o advento do cinema e seu impacto na cultura e na sociedade moderna. Em seu texto: *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, o autor aponta como a reprodução da obra de arte altera a própria perspectiva que se tem de arte. Em sua concepção, na era da reprodutibilidade técnica o que se atrofia é a aura, ou seja, a ideia de uma existência única é substituída por uma existência serial. Para Benjamin (1994, p.171), a perda da aura trata da modificação do próprio conceito de arte, uma mudança nas condições materiais de sua fruição. As obras de arte saem dos museus, das coleções particulares e vão para as ruas, para usufruto também das massas, permitindo a politização da mesma:

[...] a arte não é algo que está lá, distante, para ser admirada quando se pode chegar até ela; a arte do nosso dia-a-dia, e o importante não é tanto admirá-la, mas discuti-la, entender em que ela dialoga com a realidade social, econômica e política no interior do qual ela é gerada. (ALVARENGA; SOTOMAIOR, 2008, p.51)

A tese que permeia a adoção do pensamento Benjaminiano no texto acima citado é de que a reprodução técnica da arte muda sua natureza e sua função social, não mais se tratando de contemplação voltada para uma elite, quando as antigas obras de arte eram referendadas por seu valor único de culto. Contemporaneamente, as obras reproduzidas em larga escala são voltadas para as massas e não para fins meramente contemplativos, mas podem ser também geradoras de consciência e discussão política. Nesse sentido, o cinema assume importante função social, conforme assinala Benjamin (1994, p.189): “não só como representa o homem diante do aparelho, mas, sobretudo pelo modo como ele representa o mundo, graças a esse aparelho.” Robert Stam (2003, p.84-85) assinala que para Benjamin “o cinema enriquecia o campo da percepção humana e ampliava a consciência crítica da realidade. Em razão disso, o cinema poderia modificar e energizar as massas para fins de transformação revolucionária”.

Essa ênfase conferida por Benjamin ao cinema, como também à fotografia é de fundamental importância neste trabalho devido à percepção que concede ao papel do cinema na reconfiguração de memórias e (re) constituição das identidades. O filme é uma das formas de escrever essa outra história; “não conhecê-la tal como ela de fato foi, mas apropriar-se de

uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo”. Respalado nessa sexta tese de Benjamin (1994, p.224) sobre o conceito de história, busco analisar esses dois filmes que refletem as ausências e/ou lacunas deixadas pela ditadura nas histórias de vida de familiares de desaparecidos.

Nesse sentido, encontrei nos recursos audiovisuais uma preciosa fonte para a compreensão do passado. Enquanto documento de uma época, as imagens são portadoras de sentido e dizem respeito não apenas às representações que se podem fazer do passado, mas, sobretudo, expressam os problemas do presente. Conforme assinala Jorge Nóvoa (2008, p.31), o cinema não só encena o passado, mas, sobretudo expressa o presente; nesse sentido, esses filmes são um agir sobre esse presente para que o terror da ditadura não se repita.

Por sua vez, Rosenstone (2010, p.199) destaca algumas questões fundamentais para qualquer historiador que trabalhe com imagens: “Podemos realmente representar o passado, de maneira factual ou ficcional, como ele era? Ou sempre apresentamos alguma versão de como ele possivelmente era ou poderia ter sido?” Em nossas representações, não alteramos inevitavelmente o passado, fazendo-o perder parte do seu sentido para si mesmo (para os seus atores históricos) e, ao mesmo tempo, impomos outros significados (os nossos significados) aos acontecimentos e momentos que talvez sejam muito difíceis de reconhecer para aqueles que os vivenciaram?

Essas questões perpassam o trabalho de Albertina Carri em *Los Rubios*. Em seu documentário, ela assinala a impossibilidade dessa reconstrução histórica. Em razão dessa impossibilidade, o que os filmes tem a dizer do passado? Ao refletir sobre esta questão, Rosenstone (2010), afirma que os filmes proporcionam outro tipo de história:

[...] as suas imagens em movimento e suas paisagens sonoras criarão complexidades vivenciais e emocionais desconhecidas para a página impressa[...] o filme muda as regras do jogo e cria seu próprio tipo de verdade, um passado em níveis múltiplos[...] o mundo histórico criado pelos filmes é potencialmente muito mais complexo do que o texto escrito. Na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto – elementos que respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na medida em que a história escrita diferiu da história oral. (ROSENSTONE, 2010, p.233-234)

O que os filmes históricos propõem, segundo Rosenstone (2010, p.234), é uma tentativa de criar significado para algo que aconteceu no passado, criando um contradiscurso sobre esse mesmo passado. O passado é entendido aqui na concepção de Fábio Gonçalves (2009, p.212), não como um tempo ido e finito, isto porque o passado, pelo menos enquanto

construção de significado, só existe como tal porque há um presente que lhe serve de lugar de produção e contraste: uma lembrança a qual se recorre, uma comparação entre o que foi e já não é. Seguindo uma perspectiva benjaminiana (1994, p. 229), nossa concepção do passado “não é o lugar de um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”.

A concepção de tempo em Benjamin não é linear, nem cronológica, mas poderíamos dizer kairológica, conforme afirmou Adorno em uma carta para Horkheimer (*apud* Lowy, 2005, p.119); embora Benjamin não utilize esse conceito para sua concepção de tempo, podemos aferir que este conceito advindo do grego *Kairós*, simboliza o momento da felicidade, da mudança, da inovação ativa, da oportunidade.

Nesse passo, para Guadalupe Valencia Garcia (2007, p.62), além do tempo cronológico, marcado pelo calendário, pelo relógio, pela sucessão de instantes, vivemos também sob outros regimes de temporalidades, os tempos da concentração, da nostalgia, da recordação dos sonhos despertados. Ainda que vivamos sob a condução do tempo Cronos, também existe outra classe de experiência temporal, Kairós: a do presente que parece alargar-se, o tempo que esquecemos, recordamos e via do qual prefiguramos novos mundos.

Nesse regime de temporalidades, não há divisão entre passado/presente/futuro; as dimensões temporais estão num fluxo contínuo, no qual passado-presente-futuro formam um elo único, indissociável. É um processo entre um tempo objetivo que passa, corre, voa, que nos escapa e nos devora e outro tempo subjetivo, que pode ser armazenado, alargado e até imobilizado pelo homem; tempo da memória, da nostalgia, da esperança. Segundo Guadalupe Valencia García, não se trata de dois tipos de tempos, senão de duas maneiras de experimentar a sucessão temporal do viver e do ser. Essa dupla face do tempo é a tese da autora:

Se trata de un intento por decifrarlo como un tiempo siempre duplicado en parejas dialécticas, que informan de la escala y la repetición, del cambio y la permanencia, del instante y de la duración, de cronos y kairós. Por ello, he defendido la idea de una ‘unidad en la diferencia’ constitutiva del tiempo a lo largo del texto. (GARCIA, 2007, p.8)

Ainda segundo Garcia (2007), o tempo aqui compreendido é aquele em que se conjugam as histórias humanas e as subjetividades que as constroem; o tempo repetitivo do relógio, o calendário e o tempo imaginário que o interrompe e o dota de significação; o tempo irreversível do acontecer e o que perdura nas dobras da memória ou se estende até horizontes longínquos. É, sobretudo, o tempo coletivo das memórias passadas e das utopias futuras que os sujeitos expressam e projetam em seu presente, um tempo desdobrado em uma

multiplicidade de trajetos que dotam de significado os diversos mundos que os homens constroem. Segundo Candau (2011, p.85), essas diferentes temporalidades têm um papel fundamental nos processos identitários, uma vez que as representações da identidade são inseparáveis do sentimento de continuidade temporal.

Para Benjamim (*apud* GARCIA, 2007, p.204), interessa o passado possível, o que ainda não aconteceu, mas que pode ter lugar se o presente se deixa assaltar por essa parte inédita do já acontecido, que luta por fazer valer seus direitos. Assim, cada momento presente pode sentenciar a história, pode fazer justiça às injustiças passadas. Cada momento histórico é, em potência, o juízo final da história. É sob essa concepção que podemos perscrutar o filme H.I.J.O.S. São esses filhos que têm necessidade de outra história e por isso buscam interromper e interpretar tal história, atualizando o passado não encerrado.

Coadunando-se com essa perspectiva, na concepção de José Walter Nunes (2010) a relação passado/presente é uma relação ambivalente, na qual o que se recupera é a imagem do passado e não o passado. Para ele: “São imagens do passado que, ao serem reconstruídas no presente, por meio da memória, expressam uma ambivalência do tempo presente, na sua forma do atual ou da atualização.” (NUNES, 2010, p.39):

Também para Beatriz Sarlo (2007), o passado de certa forma continua sempre ali, presente e emergente nos momentos em que menos se espera. O tempo próprio da lembrança é o presente, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio, conforme assinalou Deleuze, a respeito das teses de Bérghson. O passado se faz presente, seja em condições subjetivas e políticas, o passado sempre chega ao presente. Entretanto, conforme salienta Sarlo (2007, p.09), “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”.

Assim como sugere Adorno em seus ensaios sociológicos e filosóficos sobre a necessidade de não esquecer as atrocidades dos campos de concentração de Auschwitz, os filhos dos desaparecidos e sobreviventes da ditadura lutam por meio do reforço de uma memória para que a ditadura não se repita. Conforme esclarece Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.100), Adorno não afirma que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz, mas deve-se travar uma luta contra o esquecimento. Por que essa luta é necessária? Porque, segundo a autora, não só a tendência a esquecer é forte, como também a vontade, o desejo de esquecer.

Na conclusão de seu texto: *O que significa elaborar o passado?* Gagnebin (2006, p.105) explicita seu ponto de vista, reiterando que a elaboração do passado possível por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento não se viabiliza apenas pelo ato de lembrar os mortos, mas também por amor e atenção aos vivos. Nesse sentido, reitero neste

trabalho a importância da produção dos filmes pós-ditadura militar não apenas enquanto veículo de memória desse passado, mas também para compreender como a linguagem cinematográfica contribui na constituição das identidades daqueles que estão vivos, filhos (as) de desaparecidos, que buscam se constituir a partir da ausência das figuras de seus pais desaparecidos sob um violento regime de exceção que interrompeu o fluxo familiar padrão.

O que alguns desses filhos (as) buscam é manter viva a memória de seus progenitores. Ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados é um trabalho de luto, conforme enfatiza Gagnebin (2006, p.47), implicando uma dimensão política, ética e psíquica, que não só trata da luta para manter viva a memória da tragédia para que não se repita, como também é uma forma de enterrar os mortos do passado e cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados.

Nesse propósito, segundo Aguilar (2010), o cinema foi um veículo propício que esses filhos (as) encontraram para a elaboração do trabalho de luto:

No es muy difícil responder por qué estos jóvenes recurrieron al cine para procesar su pasado. El carácter indicial de la imagen cinematográfica permite construir un espacio testimonial muy adecuado para la rememoración: fotos, voces, grabaciones, documentos, personas que conocieron a las víctimas, registros de acontecimientos colectivos, etc. Todo un arsenal visual y auditivo para hacer el trabajo del duelo. (AGUILAR, 2010, p. 176)

Indubitavelmente esse processo constituiu-se em um trabalho de exorcização dos fantasmas dos ausentes. Conforme salienta Noriega (2009), sem um corpo para finalizar o trabalho de luto, os filmes tentam ser esse túmulo, o fechamento dessa lacuna. Foi com esse objetivo que María Inés Roqué produziu seu filme *Papá Iván* (2000), porém, como ela mesma enfatiza:

No tengo nada de él (su padre), no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo pensé que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días. (ROQUÉ, apud NORIEGA, 2009, p.14-15).

O desabafo da cineasta ilustra o que os filmes feitos pelos familiares de desaparecidos representam ou até mesmo não conseguem representar. Outros filmes surgiram, como *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002) e o mais polêmico de todos, *Los Rubios* (2003), que

questiona a possibilidade de reconstruir o que para a diretora é irreparável, a impossibilidade de reconstruir a memória de seus pais.

A busca por reforçar a identidade e pela conservação da memória marcaram as artes em geral. No pós-ditadura na Argentina muitos filhos de desaparecidos se tornaram cineastas, escritores, jornalistas, fotógrafos. Como reiterado, formaram inclusive o atuante grupo H.I.J.O.S. (*Hijos por la identidad y la justicia, contra el olvido y el silencio*) e a história desse grupo foi apresentada em linguagem filmica pelos diretores Carmen Guarini e Marcelo Cespedes, no qual apresentam a luta desse filhos, suas histórias pessoais, suas identidades e suas memórias.

Nesse sentido, o cinema se apresenta como um excelente suporte, agindo no enquadramento da memória, como afirma Pollack:

O filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva. (POLLACK, 1989, p.11)

É nessa perspectiva que se orienta este trabalho: perceber os desdobramentos desse drama representado no cinema argentino, por meio dos filmes *H.I.J.O.S. El alma en dos e Los Rubios*, dessas versões da história da ditadura que começam a veicular as memórias sobre o ocorrido, e é percorrendo esses rastros presentes na filmografia argentina que procuramos compreender os discursos sobre o regime ditatorial e o jogo entre a memória e a identidade, que se fundam a partir da relação com esse passado.

As reflexões sobre as relações cinema-história não são novas. Desde a década de 1970, sobretudo a partir dos trabalhos de Marc Ferro (2010), o cinema assumiu um novo estatuto, não apenas como entretenimento, mas, particularmente como fonte para pesquisa e análise histórica. Desde esse período, o campo de conhecimento histórico vem passando por transformações, no interior da renovação historiográfica francesa, denominada História Nova. A partir dos trabalhos de Jacques Le Goff e Pierre Nora,¹¹ houve uma renovação no campo historiográfico e novos objetos, novas abordagens e novos problemas vêm sendo inseridos na pesquisa histórica, o que implica uma redefinição no conceito de história.

¹¹ Para maior aprofundamento do tema ver a coleção: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976

_____ *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____ *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

Não só houve uma redefinição nesse campo, como também do que vem a ser documento. Conforme afirma Mônica Kornis (1992, p.238), a História Nova ampliou também o conteúdo do termo documento; há que se tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo; não só documentos escritos, mas fontes orais, imagens, cartografias. Basicamente, tudo que é produzido pelo ser humano é portador de sentido, é passível de se constituir em fonte para a história. A questão apresentada pelos representantes da História Nova é que o documento não só representa o passado, mas é um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de forças numa dada sociedade. Segundo Le Goff (1998, p.54), o documento é produzido conscientemente ou inconscientemente pelas sociedades do passado.

É preciso desconstruir o documento para descobrir suas condições sociais de produção. Nesse sentido, afirma Kornis (1992, p.239), o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. Para Ferro, o filme apresenta uma contra-análise da sociedade:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. [...] O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. [...] Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. (FERRO, 2010, p.21; 32)

Ao examinarmos o filme como fonte de pesquisa para a História é preciso pensá-lo enquanto uma produção coletiva, fruto não apenas de um indivíduo. Como afirma Benjamin (1994, p.172), o filme é uma criação da coletividade. Nesse sentido, é preciso relacionar o filme com tudo que o compõe; não só a narrativa, mas os elementos extra-fílmicos, a direção, a produção, os patrocinadores, o roteirista, a montagem, a fotografia, a edição. Somente assim, conforme afirma Ferro (2010, p.33), “se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” .

O trabalho com imagens requer conhecimento da linguagem cinematográfica; sem ela nos tornamos analfabetos da imagem, na qual não conseguimos ler seus significados imanentes. É preciso atentar para a construção dos planos, os ângulos, os enquadramentos,

enfim, mergulhar no universo imagético, reconhecendo sua linguagem, seus sentidos e significados.

Para Clarice Ehlers Peixoto (1998, p.217), “é preciso que se questione o que a imagem traz de novo e qual a importância do seu registro, para que não se faça do audiovisual somente uma técnica de ilustração”. Para a autora, uma das questões importantes no uso das imagens na pesquisa histórica é compreender o sentido que estas criam ao longo de sua própria fabricação. Ou seja, não podemos tomar uma imagem apenas como mera ilustração. As imagens produzem sentidos, ou melhor, são construídas a partir de determinados signos dotados de sentido e o papel do pesquisador é descobrir o sentido nas imagens, transcendendo o seu próprio discurso.

Para o historiador que toma a imagem como objeto de pesquisa, os caminhos metodológicos são variados e muitas vezes não muito fáceis de serem percorridos, exigindo um arsenal teórico e certo domínio da linguagem cinematográfica para que possa interpretar suas fontes. Contudo, esse procedimento também não é suficiente, uma vez que não podemos ficar apenas na descrição estética e superficial do filme; é preciso transcender as questões estéticas e compreender as narrativas históricas que o filme propõe, os sentidos de que os filmes são portadores.

Vários autores ressaltam as dificuldades de se trabalhar com fontes audiovisuais. Para Peixoto (1998), não existe uma receita pronta, uma melhor metodologia a ser seguida; sabemos de sua importância e de sua riqueza de significado, mas talvez por ela permitir múltiplas abordagens, a pesquisa com imagens pode gerar certa insegurança, conforme ressalta José Walter Nunes:

[...] o trabalho com a imagem em movimento, no campo da história, remete o pesquisador para um mundo metodológico onde não se tem um ‘corpus’ de conhecimento assentado [...] ao contrário, o que se nota é a existência de um rol de indagações e dúvidas que, muitas vezes, tornam a angústia um elemento permanente no processo de pesquisa. (NUNES, 2010, p.18)

Compartilho a reflexão de Nunes quanto às angústias e incertezas que acompanham o pesquisador que escolhe enveredar por esse caminho, mas é um desafio que acredito ser importante, pela riqueza que as fontes audiovisuais proporcionam à pesquisa histórica.

Para esta pesquisa, um caminho possível é compreender o estudo das fontes audiovisuais a partir de uma perspectiva multidisciplinar, levando em consideração sua dimensão estética, enquanto uma das dimensões possíveis de se trabalhar, mas também

considerá-la a partir de seus condicionamentos sociais, históricos e psíquicos. Levando em consideração a máxima de Ferro (2010, p.94), não existe documento (fílmico) politicamente neutro ou objetivo, o filme, assim como um texto, um discurso, é algo orientado, intencional; porém, ele se constitui também de elementos não intencionais, não previstos, e que transcendem as intenções de seu realizador.

Nesse sentido, as produções cinematográficas dos familiares de desaparecidos nos ajudam a compreender como esses agentes sociais pós-ditadura vêm elaborando esse processo traumático. E mais, como vêm reelaborando suas memórias e suas identidades, a partir dessa lacuna em suas histórias pessoais, com a ausência dos seus pais.

Os filmes produzidos por familiares de desaparecidos vêm discutindo a questão das identidades revelando que as escolhas e pontos de vista podem ser distintos. Enquanto o grupo H.I.J.O.S. reivindica suas identidades ‘roubadas’, Carri questiona a escolha política de seus próprios pais, por terem permanecido no país e não terem optado pelo exílio; esse fato torna seu filme instigante, tornando-se uma referência no cinema documentário argentino, pois parte de outra perspectiva, outro olhar. A diretora questiona inclusive os testemunhos daqueles que conviveram com seus pais. As fotografias no seu filme, assumem papel secundário e no fim ela mostra que sua identidade foi se constituindo no processo de elaboração do filme, tornando a equipe de filmagem sua nova composição familiar. Há uma cena que explicita essa aproximação, quando filma os integrantes de filmagem usando perucas loiras. Nesse ato performático a diretora evidencia como as identidades são móveis, flexíveis e cambiáveis.

Com o propósito de explicitar essas concepções, a estruturação dos capítulos conduzirá a uma compreensão de como os filmes produzidos por familiares de desaparecidos buscam (re) constituir suas identidades e (re) elaborar suas memórias.

No primeiro capítulo destacaremos o *Nuevo Cine Argentino*, no interior das transformações por que passava a Argentina da década de 1990. Sob o aporte teórico de Pierre Bourdieu e sua noção de campo, destacaremos como os campos da produção, das escolas de cinema e da crítica, se interrelacionaram para o surgimento do *Nuevo Cine Argentino*. Este capítulo foi pensado para contextualizar o processo de produção cinematográfica na Argentina, a fim de situarmos como os dois documentários dialogam dentro do seu contexto de produção audiovisual, bem como abordaremos questões conceituais acerca do documentário, a fim de problematizarmos como os dois filmes se inserem nesse debate.

No segundo capítulo passaremos para a análise dos filmes *H.I.J.O.S. El Alma en dos* (2002), de Carmem Guarini e Marcelo Céspedes e *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri.

Faremos uma discussão conceitual entre memória e identidades e a relação entre imagem e memória, que nos parece um ponto central nos dois filmes. Também será foco de análise compreender as escolhas estéticas e políticas de cada diretora e as implicações na compreensão do conhecimento histórico a partir das fontes audiovisuais, de modo a realizar uma reflexão sobre história, cinema, memória, identidade e trauma. Para além de pensarmos as questões de memória e identidades, fica evidente a questão do trauma, que se apresenta como uma ferida aberta no seio familiar argentino. Para Seligmann-Silva (2008, p.77): “O trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa.” Nesse sentido, o campo visual será um recurso importante utilizado pelos familiares de desaparecidos para elaborar esse doloroso passado. De acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 80): “A imaginação (artes visuais) é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração.”

Nesse sentido, o cinema ocupa um lugar privilegiado para se trabalhar com os traumas desses filhos, sendo uma forma de elaborar o passado, dotando de sentido as ações do presente, seja por meio dos esrachos, reatualizando esse passado, revelando os algozes que atuaram na ditadura, numa luta contra o esquecimento. O propósito é fazer justiça em relação às violências do passado, ou como faz Albertina, num processo de enfrentamento da verdade, colocando em xeque não as ações dos militares, mas as escolhas políticas dos seus pais, desviando o foco de atenção e não imputando a culpa somente aos militares, mas dividindo-a com aqueles que, em nome de uma utopia, levaram essa batalha às últimas consequências, legando aos filhos o ônus da ausência e do ressentimento.

Experiências de violência extrema deixam marcas profundas. No caso da ditadura argentina, há o trauma dos ausentes. Estima-se que trinta mil pessoas estejam desaparecidas. Há um vazio nas famílias que vivem cotidianamente essa ausência; são mães, pais, filhos que têm de lidar com essa perda, fruto de uma experiência traumática.

Para Dominick La Capra (2006) algumas das experiências mais extremas de violência, inclusive aquelas que implicam uma perda radical, que seria a perda da existência, podem ser transfiguradas em traumas fundantes:

[...] el trauma fundante puede ser la vía para que un grupo oprimido o una persona abusada reclamen su historia, se adueñen de ella y la transformen en fundamento vital más o menos posibilitador en el presente. [...] el trauma puede socavar la necesidad de llegar a un acuerdo con el pasado de una manera que atienda constructivamente las demandas y posibilidades existenciales, sociales y políticas del presente. (LA CAPRA, 2006, p.85)

Pensar no trauma fundante pode ser um caminho para compreendermos as escritas fílmicas estabelecidas pelos diretores dos filmes aqui analisados, considerando que as diferentes escolhas cinematográficas presentes nos documentários devem ser compreendidas a partir da noção de que cada indivíduo têm uma forma particular de elaborar seu passado e construir suas ações no presente.

Nesse sentido, abordaremos como o cinema pode auxiliar na (re) elaboração do passado e enfrentamento de situações traumáticas vividas pelos familiares de desaparecidos. Assim, serão assinalados as diferentes formas que estes familiares encontraram para enfrentar um passado cada vez mais revisitado e como estão presentes em suas produções audiovisuais.

CAPITULO 1 *NUEVO CINE ARGENTINO* – CATALIZADOR DO FAZER CINEMATOGRAFICO CONTEMPORÂNEO

La expresion ‘Nuevo Cine Argentino’ no es exactamente nueva: ya se la había utilizado para nombrar ciertas experiencias de renovación estética y política de la cinematografía nacional en períodos anteriores a la última dictadura militar. Pero desde hace unos quince años adquirió un significado muy preciso como designación de un movimiento que, a partir del rechazo de las inflexiones más adocenadas del cine que se venia haciendo entre nosotros hasta entonces, no solo llega con avances y retrocesos, hasta estos mismos dias, sino que lo hace dando pruebas de una gran vitalidad.¹²

O presente capítulo tem por objetivo explorar os diferentes campos (a produção, o financiamento, as escolas de cinema, os festivais e a crítica) que se interrelacionaram para o surgimento do que convencionou-se chamar de *Nuevo Cine Argentino*. Sob o aporte teórico de Pierre Bourdieu e sua noção de campo, analisaremos como os campos da produção cinematográfica se relacionaram com as escolas de cinema, com os festivais, com a crítica e com apoio financeiro de instituições do exterior. Somente compreendendo as transformações por que passou o cinema argentino nesse período, podemos compreender as condições sociais de produção dos documentários em análise.

Na metade dos anos 90, o cinema argentino ampliou o horizonte cinematográfico, com uma renovação estética, marcada principalmente por uma nova geração de jovens cineastas, que transformaram o panorama cinematográfico naquele país.

Segundo alguns autores,¹³ um dos fatores que impulsionou o surgimento do *Nuevo Cine Argentino* (NCA) foi a Lei 24.377¹⁴: ‘*De fomento y regulación de la actividad cinematográfica*’ ou ‘*Ley de cine*’, sancionada em 1994. Esta lei foi fulcral para a retomada

¹² CAMPERO, Ricardo Agustín. *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinárias*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

¹³ CAMPERO, Ricardo *Obra Citada*, 2009:29; MOLFETTA, ANDREA. Texto e Contexto do novo cinema argentino dos anos 90 ECO-PÓS- v.11, n.2, agosto-dezembro 2008, p.143-157 disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=129&path%5B%5D=132> acesso em :07/06/2012.

¹⁴ Para ler na integra toda a lei ver: http://www.blankspot.com.ar/prodav/ley_de_cine_argentina.pdf acessado em: 07/06/2012.

do cinema argentino, particularmente devido à reforma impositiva que desencadeou, tornando possível que jovens diretores estreassem em películas 35mm. Com esta lei, os fundos para fomento foram ampliados notavelmente e houve importantes mudanças políticas no Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais (INCAA), que possibilitaram a melhoria na administração e distribuição dos recursos. A própria mudança da nomenclatura do antigo Instituto Nacional de Cine (INC) para Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais (INCAA) sugere uma ampliação que incluiu o audiovisual, a partir da *Ley de Cine*. Segundo Lior Zylberman (2011, p.62):“ Lo audiovisual extendió sus fronteras incorporando formas como el vídeo o la televisión al mundo del cine, ampliando horizontes y panoramas.”

Os fundos de fomento passaram, em 1994, de 8 milhões de dólares para 40 milhões, graças a Lei 24.377, que criou dois novos impostos: um de 10% sobre cada aluguel, venda ou edição de VHS e outro de 25% sobre cada filme exibido na televisão e registrado no COMFER (*Comité Federal de Radio y Difusión*). Esses novos impostos, somados ao já existente de 10% sobre os ingressos vendidos em salas de exibição, chamado de subsídio industrial, fizeram aumentar consideravelmente os fundos para a produção cinematográfica argentina:

La ley de cine fue también fruto de la lucha, de quienes bregaban por acceder desde los márgenes del campo cinematográfico. El INCAA, entonces, plasmó una suerte de módico ‘contrato social’ entre Estado e actores civiles: sin poner realmente en discusión la supremacía de los grandes grupos de multimedios, abrió sin embargo las posibilidades de producción para nuevos actores, y ofició así en cierta medida de catalizador y de indicador del relieve ganado por los protagonistas de la renovación. (AMATRIAIN, 2009, p.43)

Entretanto, é importante salientar que o surgimento do *Nuevo Cine Argentino* não foi resultado de um grupo marginalizado, que se organizou para impor sobre a cinematografia nacional novas ideias e inovações estéticas. Ademais, não se tratou apenas de uma renovação estética:

Los aspectos estéticos del cine no necesariamente son más importantes que las cuestiones de producción o de orden cultural. El cine no está hecho sólo de imágenes, sino que forman parte de él organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores. (AGUILAR, 2010, p.13-14).

O que aproxima os trabalhos de Pablo Trapero, Martín Rejtman, Lucrecia Martel, Caetano y Stagnaro, a ponto de incluí-los no interior de um movimento denominado *Nuevo Cine Argentino*, não são tanto as questões estéticas, afirma Aguilar (2010); esses diretores se

aproximam na forma de produção, na busca por financiamentos externos, não ficando somente dependentes dos órgãos de fomento nacional, como o INCAA. Uma das características desse movimento foi justamente a busca por apoio financeiro de instituições estrangeiras, como foi o caso do filme *Rapado*, do jovem diretor Martín Rejtman, que teve apoio financeiro da Fundação de Rotterdam (*Hubers Bals del Festival de Rotterdam*). O filme *Los Rubios*, de Albertina Carri, para sua produção, não obteve financiamento do INCAA, e somente recebeu apoio deste órgão após a premiação do filme no 5º BAFICI. Há, inclusive, uma cena que destaca o recebimento do fax do INCAA, enfatizando a não aprovação para subsidiar o filme devido às questões institucionais, como a exigência de maior rigor documental. Não obstante a negativa, no fax reitera-se a questão de que aquele organismo estatal considerava a importância dos pais da diretora do filme nos embates travados contra a ditadura na década de 1970.

Como problematizar o que foi, ou é o *Nuevo Cine Argentino*? Trata-se de um movimento? Uma nova escola? Uma nova estética? O que o define? Novo em relação a que? Em que o *Nuevo Cine* produzido a partir dos anos 1990 se difere da década anterior? Enfim, quais as características a definir que filme faz parte ou não do que se convencionou chamar de *Nuevo Cine Argentino*?

Partindo dessas problemáticas, procuro neste capítulo entender as condições de produção dos filmes que analisaremos, reiterando que um filme nunca é uma produção individual; ao contrário, ele sempre emerge a partir do seu presente, do seu contexto de idealização e produção. Nesse sentido, não existe filme neutro, seja ele de qualquer gênero e temática; este sempre responde às demandas do momento de sua produção. Segundo Aguilar (2010, p.8): “nos últimos anos o cinema se transformou no lugar em que são colocadas as marcas do presente”. Nesse sentido, uma das tarefas dos críticos é construir seu próprio objeto por meio dos filmes, com o fim de dar conta da relação entre filme e sociedade.

Ainda para Aguilar (2010, p.9), é preciso pensar o estatuto da imagem (e da narração por imagens) na sociedade. Desse modo, o autor propõe compreender as transformações da sociedade dos últimos tempos a partir da cinematografia, no sentido amplo; não só os filmes, mas a sua relação com o poder, com as instituições, os festivais que surgiram e como os filmes podem nos auxiliar a compreender essa sociedade em transformação.

1.1 A CONCEPÇÃO VANGUARDISTA DO *NUEVO CINE ARGENTINO*

Conforme assinalado, a expressão *Nuevo Cine Argentino* não é nova; a geração da década de 60 havia criado esse termo para designar um movimento de fortalecimento do cinema nacional a partir da lei 62/1957 de cinematografia, que estabelecia a criação do *Centro Experimental de Realización Cinematográfica* (CERC) então subordinado a outro organismo criado pela mesma lei, o *Instituto Nacional de Cinematografía* (INC).

Em 1956, foi criada a *Escuela Documental de Santa Fe*, coordenada por Fernando Birri, diretor do clássico filme *Tire Dié* (1968). No mesmo ano, foi criado o *Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*:

[...] La Escuela Documental de Santa Fe nos encontramos con una apuesta por el cine documental, que se propone registrar problemáticas sociales del país entendiendo al cine como una práctica en estrecha relación con la transformación social. En cambio, la carrera de cine de la Universidad Nacional de la Plata, a la inversa de la experiencia de Santa Fe, tenía un perfil más teórico ligado a la actividad cineclubista, donde se trataba de buscar la propia expresión personal antes que la adhesión a un canon dado por la institución. (TORRE; ZARLENGA, 2009, p.106-107)

A geração da década de 1960 foi marcada pela ampliação do número de cine-clubes e seu desenvolvimento foi fundamental para a formação crítica de cineastas, tornando-se espaço privilegiado para o debate sobre cinema. Entre os principais cineclubes argentinos destacaram-se Cineclub *Gente de Cine*, *Cine Club Núcleo*, criado em 1954, por Salvador Samaritano, responsável pela revista de crítica cinematográfica *Tiempo de Cine*, que circulou entre 1960 e 1968. Segundo Fátima Lisboa (2007), o desenvolvimento do cineclubismo na América Latina, especificamente no Brasil e na Argentina na década de 1960, estava ligado a um projeto amplo de difusão cultural por meio do cinema e de elevação do nível crítico do público em relação à sétima arte, cujo objetivo não era formar público, mas sim cineastas e produtores culturais.

Para Lisboa (2007, p.364), os cine-clubes “não funcionaram somente como pólo de discussão sobre as *avant-gardes* cinematográficas européias, mas, igualmente, como lugares de socialização das utopias revolucionárias modernas”. Nesse sentido, as produções cinematográficas da década de 1960 se encontram intimamente ligadas a uma arte que visa discutir os problemas sociais da época. Muitos filmes optaram por mostrar os setores excluídos da sociedade e o subdesenvolvimento. Produtores e diretores acreditavam que sua denúncia seria essencial para a conscientização das classes sociais e para um projeto de transformação da sociedade. O documentário *Tire Dié* é a concretização dessas propostas. Segundo Mônica Cristina Lima (2007, p.376), o título do filme significa ‘atire dez’ e basea-

se nos gritos dos meninos moradores de um bairro pobre que saem correndo atrás dos trens para pedir esmolas aos passageiros.

O desenvolvimento do *Nuevo Cine Argentino* sob essa concepção não perdurou. O golpe de estado de 1966, promovido por Juan Carlos Onganía, pôs fim ao movimento:

El golpe de Estado de 1966, sumado a la imposibilidad de intervenir en el ámbito cinematográfico y a la incapacidad para estructurar una salida conjunta en distribución y exhibición de las obras, contribuyó a la desaparición del nuevo cine. La generación del 60 debió conformarse con ser apenas un hito en la historia de nuestro cine. (MARANGHELLO, 2005, p.172)

Segundo Aguilar (2010, p.13), nos anos 1990 a expressão foi retomada pelo crítico Horacio Bernardes,¹⁵ em seus escritos para a *Página/12*, que cunhou o termo *Nuevo Cine Argentino* e propôs a sigla NCA, para se reportar às recentes produções do cinema local realizadas por jovens cineastas nessa década.

Em 2002 foi lançado pela Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica de Críticos de Cinema, o livro *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, simultaneamente em espanhol e inglês. O livro foi editado por Horacio Bernardes, Diego Lerer¹⁶ e Sergio Wolf¹⁷, essa coletânea reúne artigos de 13 autores, entre críticos e pesquisadores de cinema e constitui a principal referência na concepção da noção do *Nuevo cine Argentino*. De acordo com Myrtos Konstantarakos (*apud*, JUS 2010, p.26), até 2006 esse livro era o único material disponível em inglês sobre o cinema argentino contemporâneo.

Todavia, é importante ressaltar que a expressão *Nuevo Cine Argentino* não se refere à formação de um grupo de jovens cineastas que propunham a criação de um movimento, reivindicando espaço no cinema daquele país. O cinema produzido por esse grupo é heterogêneo, pois seus integrantes pertencem a universos tão diferentes, que seria um erro querer aproximá-los como se estivessem vinculados a uma mesma estética. Conforme assinala Aguilar (2010, p.7), o mundo do trabalho presente na produção de Pablo Trapero, em *Mundo grúa* (1999), em nada se conecta ao mundo familiar em desintegração na produção de

¹⁵ Crítico de cinema do Jornal *Página/12* e crítico também do Suplemento Cultural do *Clarín* e das revistas de cinema *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, *El ciudadano*, *El amante*, e *Los inrockuptibles*.

¹⁶ Editor e Crítico de cinema do Jornal Clarín.

¹⁷ Diretor da revista *Film* (1993-1997), docente da Universidade de Buenos Aires e diretor artístico do BAFICI desde 2008.

Lucrecia Martel, em *La Ciénaga* (2001) e muito menos com os mundos transitórios presentes em *Los Guantes Mágicos* (2004), de Martín Rejtman. Se não é possível referenciar um movimento devido à sua heterogeneidade, assinala Andrea Molfetta (2008) é possível assinalar alguns elementos em comum que marcam essa nova geração de cineastas:

A marca autoral, o modo econômico da produção, o desprezo pela retórica e a preocupação com a identidade e o futuro. São cronistas da Argentina democrática, pós-Alfonsín e Menem. Guardam, quase todos eles, na constituição de suas personagens, uma mistura de melancolia e resistência que é a chave do cinema argentino do começo de século XXI. (MOLFETTA, 2008, p.190).

Marc Ferro (2010, p.33) já argumentava que para o estudo de qualquer filme é preciso analisar “as relações com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”. Nesse sentido, segundo Amatriain (2009) é factível compreender outros universos que se relacionam com o filme enquanto campos que interatuam para a constituição deste movimento. Nessa perspectiva, é preciso fazer uma análise crítica do papel das escolas de cinema que começaram a surgir, o desempenho dos críticos e o lançamento de revistas especializadas de cinema como *El Amante* (1991), dentre outras, bem como enfatizar a importância dos festivais no desenvolvimento do *Nuevo Cine Argentino*. A produção de um filme dialoga com cada um desses diferentes campos, e o que aproxima essa geração de cineastas é a compreensão de que sem uma transformação na indústria do cinema não há possibilidade de sustentar projetos de produção de filmes, sob essa concepção renovada.

Para respaldar a reflexão sobre esses novos parâmetros e seus diferentes campos e como eles se inter-relacionam, fundamentaremos nosso enfoque na *Teoria dos Campos* desenvolvida por Pierre Bourdieu (2012). Segundo esse autor, a noção de campo funciona como um sinal, lembrando que o objeto em questão (objeto de pesquisa) não está isolado de um conjunto de relações. Para Bourdieu, é preciso pensar relacionalmente; e o autor sugere como recurso de método de pesquisa a construção de um *quadro dos caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou de instituições*¹⁸:

Este utensílio, muito simples, tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades, podendo estas ser caracterizadas em termos de presença ou de ausência (sim/não). (BOURDIEU, 2012, p.29).

¹⁸ Grifos do autor.

A noção de campo desenvolvida pelo autor (2012, p.66) estruturou-se a partir da sua leitura do capítulo de *Wirtschaft und Gesellschaft*, consagrado à Sociologia Religiosa proposta por Max Weber. Esta estabelecia uma crítica da visão interacionista das relações entre os agentes religiosos que Weber descrevia em forma de uma tipologia realista. Bourdieu interpreta essas relações como parte de uma *estrutura de relações objetivas*¹⁹, que pode ser aplicada aos diferentes domínios ou campos, como a literatura, a política, o artístico e o cultural:

O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvios de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, tem sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções. (BOURDIEU, 2012, p.179)

Para Bourdieu (*apud* Amatriain, 2009, p.26-27), o campo da produção cultural e artística apresenta certa autonomia de relações de interesses e reconhecimento, entre determinados atores e instituições (autores, artistas, críticos, produtores, publicações, canais midiáticos, salas de exibição, publicitários e outros profissionais da área cultural). O autor assinala que esses diversos agentes, para além de suas especificidades, compartilham certa coesão e cumplicidade, no interesse de reproduzir um jogo de produção e circulação restrita por certas práticas e produtos, valorizados e consagrados de modo diferencial como propriamente ‘artísticos’ ou supostamente portadores de um valor ‘cultural’ distinto.

Segundo Bourdieu (1996), a constituição do campo cultural é formada por agentes específicos como os financistas ou compradores de obras, as academias e os círculos de críticos e especialistas, que atribuem valor à obra:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados de disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal. [...] Ela deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade, mas também o conjunto dos agentes e instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte [...] (BOURDIEU, 1996, p. 259)

¹⁹ Grifos do autor.

Embora Bourdieu tenha estabelecido essas coordenadas para pensar o campo literário e artístico da França do século XIX, elas podem dialogar com as que encontramos para o *Nuevo Cine Argentino*: as produtoras, as escolas de cinema, os críticos e os circuitos de divulgação, revistas e sites especializados em cinema, que tiveram um papel importantíssimo, nem tanto no que se refere à crítica, mas na própria divulgação dos filmes considerados parte do *Nuevo Cine Argentino*. Nesse sentido, é perceptível como esses campos atuaram no desenvolvimento desse grupo vanguardista e como eles dialogam, ou nas palavras de Bourdieu, se relacionam entre si.

1.2 O CIRCUITO DE PRODUÇÃO NO *NUEVO CINE ARGENTINO*

Pensando essa problemática, impõe-se a questão: Quais as condições sociais e políticas para o surgimento do *Nuevo Cine Argentino*? Uma resposta óbvia poderia se reportar à *Ley de Cine*, promulgada em 1994, mas essa lei não foi a única impulsionadora; não existe uma causa única que explique o (re) surgimento do NCA, pois esse impulso é devedor de um conjunto de fatores vinculados às transformações sociais e culturais pelas quais passava a Argentina na década de 1990:

[...] podemos afirmar que el estudio de las condiciones sociales en las que nace y se reproduce el denominado Nuevo Cine Argentino es el resultado de la interrelación entre una multiplicidad de agentes.[...] El lugar que ocupa es producto del juego de relaciones que se establecen entre los distintos agentes como el INCAA, los circuitos de difusión y consagración encarnados en la crítica especializada, los festivales y los medios de comunicación, las antiguas y las nuevas productoras, las universidades (ENERC Y FUC) y el público. (ALGRANTI, 2009, p.73)

A *ley de Cine* pode ser considerada um dos fatores de renovação, mas não foi determinante, até porque se há algo que aproxima os diretores do chamado *Nuevo Cine Argentino* é a forma como cada um lidou com a produção de seus filmes. Há que se assinalar a busca por novas formas de financiamento, muitas vezes recorrendo a fundos do exterior, o baixo custo nas produções, muitas vezes realizadas de forma segmentária, como foi *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, que levou quatorze meses para ser realizado. Muitas vezes, as filmagens ocorriam apenas nos finais de semana e com investimento ínfimo e, no caso desse

filme, o custo total foi de quarenta mil dólares, conforme assinala Trapero em entrevista a Claudia Acuña (*apud* AQUILAR, 2010, p.15). Registra-se, ainda, o filme *Bolívia*, de Adrián Caetano, rodado com sobras de filme de outra produção; Há também o filme *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman, que demorou cinco anos para ser concluído.

Essa nova forma de gerir a etapa de produção marca um diferencial em relação ao cinema até então produzido no país. Sempre com financiamento nacional, as filmagens só tinham início depois que o capital estava totalmente disponível. Agora, muitos desses novos diretores acabam assumindo funções de produtor, roteirista e a produção do filme acontece na medida do possível. Foi o que aconteceu nas filmagens de *Mundo Grúa*, que não tinha um roteiro estruturado, justamente para deixar as ideias se modificarem; uma margem para o imprevisto, conforme salienta o diretor.

Podemos considerar essas produções do *Nuevo Cine Argentino* dentro do que Bourdieu (*apud* Torre; Zarlenga, 2009, p.106), conceituou como circuito de produção restrito. Para Bourdieu, o campo restrito se define em oposição a um campo ampliado de grande produção, que encontra sua razão de ser na massificação dos produtos, por meio da conquista do mercado. Sobre essa diferença se estrutura o sistema de produção simbólica e se definem as posições dos agentes, assim como a distribuição dos capitais no interior de cada circuito.

Um fator importante para o desenvolvimento do circuito restrito e, por conseguinte, dos filmes independentes, é a democratização ao acesso da produção, a partir do desenvolvimento das novas tecnologias que permitiram a muitos cineastas produzirem seus filmes a um custo menor. A paridade peso/dólar estabelecida por Menem no seu primeiro mandato, por meio do regime de conversibilidade, permitiu aumentar as importações de materiais de produção audiovisual, surgindo assim maior número de filmes, sobretudo produções independentes, como os documentários em análise:

Este '1 dólar = 1 peso' permitiu a aquisição generalizada de aparelhos digitais importados, especialmente pequenas câmeras e tecnologia de edição, que logo estavam disponíveis nas mais importantes produtoras e escolas. A introdução e popularização do digital permitiram criar condições para sonhar com um cinema definitivamente acessível e possível de ser independente. (MOLFETTA, 2008, p.146)

No interior do *Nuevo Cine Argentino* tornou-se figura comum o papel do diretor-produtor, que muitas vezes assumia múltiplas funções, desde a concepção da ideia original que daria surgimento ao filme, passando por buscas de financiamento até a inserção do filme

nas salas de cinema. *Los Rubios* é um filme realizado sob essa concepção, já que Albertina Carri é sua diretora-produtora e pode narrar uma história baseada em sua trajetória pessoal.

Embora ela contrate uma atriz (Anália Couceyro) para interpretá-la, ela também atua, aparecendo em muitas cenas como a do exame de DNA, ou na leitura do fax expedido pelo INCAA, ou filmando a atriz dando-lhe orientações. No interior do circuito restrito, essa multiplicidade de funções assumida pelo diretor é recorrente e explica-se pela escassez de recursos, fazendo com que o diretor assuma múltiplas funções.

Muitos diretores abriram suas próprias produtoras, como Daniel Burman e Diego Dubcovsky (*BD Cine*), Hugo Castro Fau e Pablo Trapero (*Matanza*), Hernán Musaluppi (*Rizoma films*), Carmen Guarini e Marcelo Cespedes (Cine Ojo), Nathalie Cabirón (*Tres planos cine*) y El ‘Chino’ Fernández (*Villavicio Producciones*), o que possibilitou maior divulgação e promoção dos filmes do *Nuevo Cine Argentino*, conforme afirma Trapero (*Apud Algranti, 2009, p.94*): “hacemos las películas que todo el resto no quieren hacer o sea que para nosotros es bastante fácil por que no las quiere hacer nadie.” Essa é a estratégia da Matanza Cine, apostar em filmes que transgridem ou subvertem as regras dominantes do circuito ampliado, fortalecendo, assim, o circuito restrito, no interior do que Bourdieu definiu como a dialética da distinção. Segundo Algranti (2009, p.93), trata-se de produzir uma diferença por meio de temas, técnicas e estilos que outorgam à obra um valor cultural que subverte os critérios comerciais do circuito ampliado e renova o campo do circuito restrito, que encontrou no *Nuevo cine argentino* terreno fértil para a sua ampliação.

1.3 AS ESCOLAS DE CINEMA COMO ESPAÇO DE INTERCÂMBIO

Uma característica que diferencia os novos produtores do *Nuevo Cine Argentino* é sua formação acadêmica em escolas especializadas de cinema, como a FUC (*Fundación Universidad del Cine*) ou CIEVYC (*Centro de Investigación y Experimentación em vídeo y cine*):

Las escuelas operaron como un espacio de encuentro que permitió intercambiar experiencias y saberes que dieron paso a nuevas formas de producción capaces de generar operas primas y hacerlas circular sin haber tenido que pasar por la industria cinematográfica. Por otro lado, los espacios de formación señalan un proceso de complejización del campo del cine que, no sin conflictos, se vincula con cambios en el universo cultural. (TORRE; ZARLENGA, 2009, p.104)

A modernização cultural da década de 1990, que transformou a história do cinema nacional, se encontra atravessada por uma crescente politização da sociedade, provocando um forte descentramento do próprio campo do cinema, resultado das transformações econômicas, sociais, políticas e culturais. O advento da imagem digital produzida por câmeras relativamente de baixo custo permitiu que houvesse maior interesse pelo campo audiovisual, fazendo com que muitos estudantes se interessassem pelos estudos e a produção de imagem.

Essas novas tecnologias tiveram papel fundamental no surgimento das novas escolas que se dedicavam aos estudos audiovisuais. Esse processo iniciou-se mesmo antes da década de 1990: em 1985 foi criado o curso de Ciências da Comunicação, na Universidade de Buenos Aires (UBA); o curso de artes da mesma universidade passa a incorporar a orientação de artes combinadas, incluindo cinema, teatro e dança e em 1989 foi criado o curso de desenho de imagem y som na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires.

Em 1991 foi criada a FUC (*Fundación Universidad del Cine*), por iniciativa de seu diretor Manuel Antín, que foi diretor do Instituto Nacional de Cinema (INC) no governo de Raul Alfonsín. Essa experiência foi fundamental para o êxito da FUC, que serviu não só de espaço para o ensino de cinema, como também na formação de produtores, diretores de cinema, assim como na formação de críticos:

[...] una de las características más importantes que presenta dicha institución (FUC) es la de postularse no sólo como un espacio de enseñanza sino también de producción, promoviendo el trabajo de sus alumnos y facilitándoles, gracias a la disponibilidad de recursos, el equipamiento necesario para la realización de proyectos cinematográficos. Otra de las características de la FUC es que se plantea como una institución de alta formación siguiendo los cánones tradicionales de las Carreras universitarias.[...] cuenta con un tronco de materias teóricas como introducción a la literatura o arte contemporáneo, por mencionar sólo algunas, que muestran la intención de dotar a sus alumnos de una formación amplia y perfil humanístico, diferenciándose así del resto de la oferta existente hasta el momento. (TORRE; ZARLENGA, 2009, p.109)

Essas inovações introduzidas pela FUC alteraram as formas como até então vinha sendo ensinado cinema na Argentina, promovendo mudanças em outras instituições de ensino. Esse foi o caso da CERC (*Centro Experimental de Realización Cinematográfica*), criado em 1965, que modifica seu nome em 1999, passando a se chamar *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC)*. Essa novidade não se limitou a uma questão de nomenclatura, mas o que estava em questão era uma reformulação do ensino de cinema:

[...] la ENERC se actualizó como consecuencia del contacto de sus estudiantes con las iniciativas y proyectos encarados por la FUC, lo cual les permitió transformar, desde adentro, a la institución. Un ejemplo de ello fue la lucha por la incorporación de una tesis en fílmico como parte de la currícula. (TORRE; ZARLENGA, 2009, p.110)

Segundo os críticos do *Nuevo Cine Argentino*, as escolas de cinema se converteram em um campo propício para a produção de filmes, cuja forma de produção em nada se assemelhava com a lógica do velho paradigma industrial. As câmeras portáteis, de alta resolução e de custo relativamente baixo, o que facilitava a aquisição e difusão, permitiram que muitos jovens se interessassem pelo campo cinematográfico e escolhessem seguir a profissão que essas instituições de ensino ofereciam.

A partir dessas escolas de cinema surgiram os principais protagonistas que comporiam o *Nuevo Cine Argentino*. Não apenas diretores de cinema, como também produtores de arte, fotografia, som, roteiristas, críticos, enfim, as escolas de cinema tiveram um papel fundamental na configuração desses profissionais, constituindo-se em um dos principais campos de promoção do NCA.

1.4 OS CRÍTICOS DE CINEMA E AS REVISTAS ESPECIALIZADAS NA DIFUSÃO DO NCA

Outro campo fundamental para o *Nuevo Cine Argentino* foi o da crítica cinematográfica. A própria nomenclatura foi uma construção dos críticos que, a partir do filme *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, no Festival Internacional de Mar del Plata, em 1997, perceberam que algo novo estava ocorrendo no cinema do país.

Embora a maioria dos críticos considere *Pizza, birra, faso* como o filme que inaugura o *Nuevo Cine Argentino*, houve outro filme, um conjunto de curtas chamado *Historias Breves*²⁰ (1995), que pode ser considerado o primeiro filme gestado por essa nova geração de cineastas.

²⁰ Este filme é resultado de um concurso promovido pelo INCAA que premiou curtas-metragens, sendo representado pelos principais diretores que iriam compor o *Nuevo Cine Argentino*, entre eles estão: Adrian Caetano, com o curta *Cuesta Abajo*; Daniel Burman, com o curta *Niños envueltos*; Lucrecia Martel, com o curta *Rey Muerto*; Bruno Stagnaro, com o curta *Os Olvidados*; Jorge Gaggero, com o curta *Ojos de fuego*; Sandra Gugliotta, com o curta *Noches áticas*; Pablo Ramos, com o curta *La*

O que ficou nítido para a crítica de cinema foi que esse grupo de cineastas inovadores trouxe para a cena o que poderíamos chamar de personagens marginais, que passam a integrar os filmes desse período. Podem ser citados o personagem Rulo em *Mundo grua*, a mucama de *La Ciénaga*, o imigrante em *Bolívia*, os garotos de *Pizza, Birra, Faso*.

Segundo Aguilar (2010, p.73): “o cinema dos últimos anos teve uma obsessão tão acentuada com o presente que um crítico cultural poderia estudar as transformações da década de 1990 a partir de seus filmes”. Os desdobramentos da globalização, a transformação do mundo do trabalho, as alterações entre as culturas de elite e populares, a preponderância do consumo e a crise da política podem ser pensados, não sem considerar as mudanças e o deslocamento, como signos de um presente que emerge nas imagens dos filmes desse período.

Essa nova crítica nasce no conjunto das transformações dessa década, nas escolas de cinema que passam a formar não só cineastas, mas também críticos. O desenvolvimento tecnológico foi peça chave não apenas para as produções cinematográficas como também a sua veiculação por meio dos trabalhos dos críticos, que tem na internet o seu principal mecanismo de propaganda e divulgação.

Além das revistas de cinema²¹, os festivais de cinema foram outro espaço importante para a difusão do *Nuevo Cine Argentino*. O ressurgimento do Festival de Mar del Plata, em 1997, e o nascimento do Buenos Aires Festival de Cinema Independente (BAFICI), em 1999, se consolidam como dois espaços fundamentais para exibição e divulgação do cinema nacional e espaço de encontro e intercâmbio.

Todavia, foi o BAFICI o principal festival no qual se apresentariam os destacados filmes do NCA. Uma nota no jornal *La Nación* mostra claramente a disputa entre ambos os festivais e a posição da nova crítica a respeito. O crítico Diego Battle, ao apresentar a 1ª edição do BAFICI, ressalta:

En el polo opuesto del ambicioso Festival de Mar del Plata que organiza el gobierno nacional de la mano de Julio Mahárbiz, la muestra porteña es impulsada por la gestión De la Rúa con la idea de dar cabida a los jóvenes cineastas, las nuevas formas de producción, las tendencias incipientes que se consolidarán en el milenio que se avecina. (Jornal *La Nación* 13/03/1999 apud MOGUILLANSKY; RE, 2009, p.125)

ausência e Ulisses Rossell, Andres Tambornino e Guarisove, com o curta *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*.

²¹ Entre as principais revistas eletrônicas de cinema destacam-se a *Cineismo* (www.cineismo.com), *Otrocampo* (www.otrocampo.com) e *Cinenacional* (www.cinenacional.com). Além do meio eletrônico, há que se destacar, também, as revistas impressas, como *El Amante* (1991), *Film* (1993), *Haciendo Cine* (1995), *El Cinéfilo* (1997) *La Mirada Cautiva* (1998) e *Km 111* (2000).

O BAFICI se tornou espaço privilegiado para apresentações de uma filmografia experimental e independente, abrindo caminho para jovens cineastas em busca de divulgação para suas obras. O filme *Los Rubios*, de Albertina Carri, foi apresentado no 5º BAFICI, em 2003, e foi o vencedor do premio de melhor filme escolhido pelo público.

O importante papel da crítica na consolidação do NCA relaciona-se com sua capacidade de criar poder simbólico:

[...] o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido. (BOURDIEU, 2012, p.14)

O campo de produção artística, especificamente o da crítica, tem esse poder. Nesse sentido, as revistas de cinema assumiram um importantíssimo papel na divulgação e propagação do NCA. Segundo Marina Moguillansky y Valeria Re (2009, p.127): “los críticos no solo apoyaron a los nuevos directores através de sus escritos, sino que intervinieron activamente a favor de la inclusión de sus películas en los festivales.”

Os críticos de cinema elaboram uma operação discursiva de legitimação, o que permite posicionarem-se como intérpretes privilegiados e necessários dos projetos criativos dos novos cineastas:

[...] la crítica construye su propio lugar de enunciación como el de un sujeto poseedor de las competencias culturales requeridas para la correcta decodificación de estas películas, un sujeto que juega el rol de intermediario cultural y que así, se dota de una capacidad legítima de reconocimiento y nominación sobre este nuevo cine. (MOGUILLANSKY; RE, 2009, p.133)

Uma forma que a crítica encontrou para viabilizar seu trabalho foi contrapor o *Nuevo Cine Argentino*, que estava emergindo, ao cinema anterior, produzido na década de 1980. A revista *El Amante*²² trouxe na capa do número 40, do ano de 2005, uma representação desse discurso, que embasaria boa parte da crítica do NCA, ao associar o novo como o bom e o anterior com o mal ou ruim. Nesse sentido, a capa veicula duas imagens, uma do filme *No te mueras sin decirme a dónde vas*, do diretor Eliseo Subiela, associado ao filme mal ou ruim, e a outra imagem é do filme *Historias Breves*, associado ao novo, ao bom.

²² Ver anexo 01

Sob essa dicotomia se construíram as imagens do *nuevo cine argentino*, sempre associado ao bom. Em geral, o papel dessa crítica se resume a elogios às produções que ela denomina de *Nuevo Cine Argentino* e quando surge alguma crítica negativa, é sempre matizada e atribuída à juventude dos diretores. Isso se deve, em parte, ao fato de que essa nova crítica surge justamente no interior desse movimento, nas escolas de cinema:

Es difícil criticar desde adentro. Es difícil criticar a aquellos que son mis amigos, me parece que lo que se ha producido entre el nuevo cine y la crítica es que hay una relación generacional bastante cercana, hay contactos más fluidos entre críticos y cineasta. Los cineastas son amigos de los críticos, los conocen, se los cruzan en los festivales. No es tan fácil patear el tablero y decir ‘ la última película de Caetano no me gustó, no es buena’. Es difícil decir eso. (OUBIÑA, *apud* MOGUILLANSKY; RE, 2009, p.136).

Para o crítico Gustavo Noriega, da revista *El Amante* (*apud* MOGUILLANSKY Y VALERIA RE, 2009, p.137): “A la crítica culta, le resulta muy difícil señalar características negativas del NCA sin sentirse parte de la contra, como si la sinceridad se tomara como traición”. Nesse sentido, houve uma tendência da crítica em reproduzir o discurso dos cineastas. É como se a crítica reverberasse o que os cineastas gostariam de ouvir; não há uma diferenciação ou uma confrontação entre a crítica e os filmes produzidos pelos cineastas do NCA. A crítica funcionou mais como divulgadora e promulgadora do grupo.

Compreender o que foi o *Nuevo Cine Argentino* passa necessariamente por esses campos: as novas formas de produção, o surgimento das escolas de cinema e o importante papel da crítica na divulgação do NCA. O aporte teórico de Bourdieu permite compreender como esses campos se interrelacionaram, assinalando como eles só puderam ser gestados levando em consideração as transformações sociais, políticas e econômicas da Argentina dos anos 1990.

1.5 O CINE DOCUMENTAL E OS CIRCUITOS DE DIFUSÃO

Entre os diversos gêneros fílmicos que se destacaram a partir da década de 1990, em especial está o documentário²³. Nesse ponto, cabe a indagação: O que é um documentário?

²³ O termo documentário foi apresentado inicialmente por John Grierson nos anos 1920, e foi definido como “o tratamento criativo das atualidades”. Segundo Noël Carroll (2005, p.70), a grande questão de Grierson e outros cineastas era lutar contra o preconceito de que o cinema serviria tão-somente para a reprodução mecânica e submissa do que fosse posicionado em frente da câmera. Para eles, o cinema tinha condições de ser mais que um mero registro do fluxo da realidade, sendo capaz de dar forma

Segundo Nichols (2005, p.47), a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa; ele se define pelo contraste com o filme de ficção, filme experimental ou de vanguarda. Para Nichols (2005, p.6): “todo filme é um documentário, no sentido de que mesmo as ficções podem evidenciar a cultura que a produziu”. Assim, para esse autor, há dois tipos de documentários: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Os primeiros caracterizam-se pelo que denominamos de filmes de ficção; eles expressam nossos desejos, sonhos, medos, ansiedades, incertezas, transformando o que existe no nosso imaginário em visual e auditivo. Já os documentários de representação social veiculam de forma mais objetiva aspectos do mundo que ocupamos e compartilhamos e nos proporcionam novas visões de um mundo comum, para que o exploremos e compreendamos.

Ambos são entendidos neste trabalho como sendo representações. Conforme assegura Roger Chartier, a representação deve ser compreendida não como reprodução direta de uma realidade com a qual deveria guardar verossimilhança, mas como crenças produzidas e compartilhadas por sujeitos coletivos ou individuais localizáveis em uma dada realidade social e que estão diretamente relacionadas com as formas pelas quais uma sociedade constrói sua autoimagem:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre socialmente localizáveis e podem, portanto, funcionar como portas entreabertas para se chegar aos interesses dos grupos que as forjam, implicando na necessidade de pensá-las num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p.17)

criativa a essa realidade. Na atualidade, alguns teóricos vêm criticando essa definição considerando-a limitada para responder às demandas do documentário nos dias de hoje. Entre eles está Noël Carrol, que propõe outra nomenclatura para o documentário: Cinema da asserção pressuposta, ou fato pressuposto. Carrol busca romper, com as concepções não-ficcionais do documentário; a divisão entre ficcional e não-ficcional para Carrol é problemática e para superar tal binarismo ele propõe o conceito de asserção pressuposta, que em linhas gerais pode ser resumido: “ No caso do cinema do fato pressuposto, o realizador apresenta o filme com uma intenção assertiva: a de que o espectador entretenha o conteúdo proposicional do filme como assertivo. Para que a sua intenção assertiva seja não-defectiva, o realizador compromete-se com a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional do filme [...] Reconhecendo a intenção assertiva do realizador, o público entretém o conteúdo proposicional do filme como um pensamento assertivo. Isso significa que o público considera o conteúdo proposicional do filme como algo que o autor acredita ser verdade, ou, em determinadas circunstâncias, que o autor acredita ser plausível, e como algo comprometido com os padrões de evidência e argumentação relevantes para o tipo de assunto que está sendo comunicado.” (CARROL, 2005, p.89-90). Embora haja todo esse debate acerca da nomenclatura em torno do documentário, a definição dada por Nichols parece-me coerente com a proposta do nosso trabalho e continuaremos utilizando o termo documentário no sentido dado por Nichols em seu livro: *Introdução ao documentário*.

Segundo Chartier (1990), a atenção sobre os sistemas de representações sociais permitirá conhecer três modalidades que articulam as relações dos indivíduos com seu mundo. Essas relações nos parecem centrais na discussão que propomos nesse estudo:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e a delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social exibir uma maneira própria de estar no mundo. [...] por fim, as formas institucionalizadas objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou comunidade. (CHARTIER, 1990, p.23)

Sendo o filme uma representação, como destaca Napolitano (2007), sempre carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduz valores e problemas coetâneos à sua produção.

Segundo Nichols (2005), o documentário engaja-se no mundo pela representação por meio de três formas: Em primeiro lugar os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo, pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade. Vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. [...] Ele passa a imagem de que esta deve ser a verdade. A capacidade de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade representada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história ou o argumento apresenta uma maneira distinta de observar essa mesma realidade.

Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. Os documentaristas, muitas vezes, assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. Nesse sentido, há uma construção identitária de sentimentos compartilhados. Muitas vezes o documentarista assume determinado ponto de vista de um grupo e passa a representá-lo por meio de sua câmera. Fazem pelos personagens o que eles não conseguem fazer por si mesmos. É o caso de

Carmem Guarini e Marcelo Cespedes, que embora não sejam filhos de pais desaparecidos, produziram o filme H.I.J.O.S. a partir da experiência dos filhos de desaparecidos.

Por fim, os documentários podem representar o mundo, assim como o advogado representa os interesses de um cliente. Eles intervêm de forma ativa a nos persuadir sobre determinado ponto de vista, fazendo-nos tomar partido.

Para Nichols (2005, p.47), um documentário não é a representação da realidade. É uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma perspectiva com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Segundo esse autor (2005, p.67): “O documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto”. Nesse sentido, coadunamos com o pensamento de Rosenstone (2010,p.109): “o documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, veiculando o que foi chamada de relação ‘indexativa’ com a realidade – significa que ele mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento.”

Embora o documentário seja considerado por historiadores, jornalistas e o público em geral como algo mais confiável do que o filme ficcional, é um equívoco, segundo Rosentone (2010, p.110), pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. Ele também usa imagens que são aproximações mais do que realidades literais. Ocasionalmente, dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com certos problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final do filme. Em uma palavra, é na narrativa que o documentário encontra sentido:

É através da narrativa passamos a entender o passado nos enredos que contamos a seu respeito, enredos baseados no tipo de dados que chamamos de fato, mas que incluem outros elementos que não estão diretamente nos dados, mas surgem do processo de narração do enredo. [...] essa narrativa do passado é em si, um dispositivo (as nossas narrativas selecionam alguns dos vestígios e, ao fazer isso, os ‘constituem’, ou seja, os transformam nos ‘fatos’ que, em seguida, interligamos para mostrar, explicar e interpretar o que aconteceu) para, em suma, produzir significado. (ROSENSTONE, 2010, p.226)

É preciso compreender os documentários não apenas a partir das imagens que veiculam, mas compreender a narrativa que o diretor constrói para buscarmos suas intenções ideológicas, políticas e culturais. Nesse sentido, impõe-se o questionamento sobre os

mecanismos utilizados pelo diretor para construir sua narrativa; O pesquisador deve estar atento a esses mecanismos ao analisar o filme; conforme afirma Morettin (2007, p.63): “trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto.” O cinema enquanto fonte histórica só é possível se conseguirmos identificar o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade em que se insere.

1.6 TIPOLOGIA DOCUMENTAL E A EVOCÇÃO DE MÚTIPLAS VOZES

O autor Bill Nichols (2005, p.135) estabelece uma tipologia dos documentários na qual podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros, constituindo-se em protótipos ou modelos, que expressam características peculiares de cada modelo, são eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

O autor afirma que essa apresentação pode seguir uma ordem cronológica, podendo embasar histórias específicas do documentário, entretanto, não são evolutivas, embora cada modo de representação documental surja a partir da insatisfação com um determinado modelo. Nesse caso, a superação dos modelos existentes não significa que ele seja melhor ou superior aos anteriores:

[...] o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. [...] O que muda é o modo de representação, não a qualidade ou o *status* fundamental da representação. (NICHOLS, 2005, p.137)

No interior dessa tipologia e com o propósito de respaldar nossa argumentação, especificaremos a taxionomia apresentada por Nichols. O modo poético possibilita formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dando prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. Os documentários poéticos retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. Nichols observa que no filme N.Y.,N.Y. (1957), Francis Thompson

usa planos da cidade de Nova York da década de 1950, priorizando a maneira pela qual esses planos podem ser selecionados e arranjados para produzir uma impressão poética da cidade, como uma massa com volume, cor e movimento. O modo poético enfatiza as maneiras pelas quais a voz²⁴ do cineasta dá aos fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme. Nichols identifica o documentário poético como uma forma de expressão, que guarda traços e características comuns ao movimento da vanguarda modernista do início do século XX. Essencialmente influenciadas pelas então recentes transformações na indústria e na economia da época, esses tipos de filmes são construídos a partir do uso de fragmentos, impressões subjetivas, ações incoerentes e associações móveis.

O modo expositivo agrupa fragmentos do mundo histórico, numa estrutura mais retórica ou argumentativa e dirige-se ao espectador diretamente, com legendas e *voz-over*²⁵ (Voz de Deus), apresentada fora de campo, tendo a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver efetivamente nelas. Nos documentários expositivos, a forma verbal é mais importante que as imagens, que aparecem mais como comprovadoras ou demonstrativas do que está sendo informado. Enfatiza a impressão de objetividade e argumento embasado. É o modelo que mais se popularizou enquanto documentário. É o que comumente chamamos de documentário tradicional, pois está baseado numa lógica de informação na qual o uso da *voz-over* e a força das palavras na construção narrativa constituem o principal elemento.

A edição nos documentários expositivos busca a manutenção de uma continuidade no argumento narrativo, ou da perspectiva apresentada. Nichols (2005, p.144) chama esse procedimento de montagem de evidência, na qual a “montagem pode sacrificar a continuidade espacial e temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento.”

²⁴ O conceito de voz definido por Nichols (2005, p.50) é mais amplo: “Por ‘voz’ refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, ‘voz’ não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário.”

²⁵ O termo *voz-over* (voz de deus) e *voz off* embora sejam termos diferentes, parecem ter a mesma significação, variando de autor para autor. Nichols em *Introdução ao documentário* utiliza o termo *voz-over* quando quer designar uma voz fora de campo, na qual o enunciador não aparece; Já Francis Vanoye em *Ensaio sobre a análise fílmica* utiliza o termo *voz off* para designar justamente a enunciação fora-de-campo: “Voz off, que comenta as imagens descritivas, eventualmente desenhos, gráficos etc., voz sem rosto que fala na maioria das vezes de um local não especificado.”(VANOYE, 1994, p.109)

Nesse tipo de construção, as imagens podem não dialogar necessariamente entre si. Isso porque estão inevitavelmente vinculadas à voz que lhes dão sentido e existência na tela. O comentário feito fora de campo, necessariamente dá o tom de credibilidade, produzido a partir de um aparente distanciamento e de uma pretensa neutralidade em relação ao tema exposto na tela.

Em grande medida a narrativa nesses documentários é dirigida ao espectador na forma de um comentário didático e as imagens tem finalidade ilustrativa. Elas são deslocadas para uma condição de suporte, tendo por função adequar-se àquilo que está sendo narrado:

Documentários expositivos procuram construir um ponto de vista onde não exista margens para qualquer outro tipo de interpretação. São filmes mais preocupados em convencer, por isso, atentos para a criação de um mecanismo de persuasão. Há uma ênfase declarada na concepção funcional de um argumento objetivo e bem fundado. A voz em *off* que predomina sobre o quadro tem a capacidade de exercer julgamentos sobre ações sem se imiscuir. (SILVA, 2004, p.55)

Para Nichols (2005, p.142), os documentários de modo expositivo podem apresentar duas formas de narrativa: *Voz Over* (**voz de Deus**) – nessas narrativas, o locutor é escutado fora de campo e nunca é visto; e a *Voz Off* (**voz da autoridade**) – casos em que o locutor é igualmente escutado, mas visto no campo da imagem. Essa última forma foi incorporada de modo amplo pela televisão, sendo o formato padrão dos telejornais em geral.

Há também o modo observativo, no qual a voz over desaparece assim como qualquer tipo de reconstrução. A ideia é causar um ‘efeito de realidade’, a temporalidade apresentada é a do presente. Os avanços tecnológicos na década de 60 culminaram no surgimento das câmeras 16 mm e gravadores de áudio; com a facilidade de deslocamento, esses aparelhos serviram para registrar o cotidiano das pessoas, sem interferência de corte, ou montagem.

Já para Patricia Rebello da Silva (2004, p.57), os documentários do modo observativo podem ser definidos como estudos fundados na qualidade de duração do tempo (captação ‘direta’, sem cortes e com longos planos), textura (imagem de aspecto mais sujo e granulado) e experiências de não intervenção na ação do sujeito filmado.

Nesse tipo de documentário não há lugar para reencenações, repetição de ações para a câmera e, absolutamente, nenhuma entrevista é bem-vinda – enfim, nada que estabeleça um contrato entre quem filma e quem é filmado. Assim, segundo Nichols, o uso dessas técnicas permitia o registro do que estava acontecendo, enquanto estava acontecendo. Um dos primeiros documentários observativos foi o *Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl. Segundo

Nichols (2005, p.152): “o Triunfo da Vontade demonstra o poder da imagem na representação do mundo histórico, no mesmo momento em que participa da construção de aspectos do próprio mundo histórico”.

O modo participativo proporciona uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação. Diferentemente do modo observativo, no qual o cineasta reduz a importância da persuasão, posicionando-se de forma mais neutra, preocupando-se apenas em registrar. Nesse modo, há um engajamento ativo por parte do cineasta diante do que está filmando, proporcionando uma interatividade entre cineasta e personagem, ou entrevistado. Segundo Nichols (2005), na França, os documentários participativos formaram a base da escola do cinema verdade, movimento encabeçado pelo antropólogo Jean Rouch, cujos filmes são atravessados pela interferência do diretor no material filmado (*Les Maitres Fous*, 1955, *Moi, un noir*, 1958, *Petit à Petit*, 1970, *Jaguar* 1967). O filme considerado símbolo desse denominado cinema verdade é *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, de 1961.

Uma das formas mais comuns desse tipo de documentário é o uso de entrevistas. As entrevistas são uma forma de o cineasta participar ativamente em seu documentário. Esta é uma das maneiras mais recorrentes de encontro entre o cineasta e o seu tema. Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. Para Consuelo Lins (*apud* SILVA, 2004, p.61): “fazer perguntas significa um esforço de interferir nas ideias do outro, ‘interferir’ no sentido de orientar uma conversa procurando evitar as programações impostas pela conjuntura social e as ‘tirantias da intimidade.’²⁶”

Por sua vez, o modo reflexivo é considerado o mais consciente de si mesmo; é aquele em que o ‘eu’ mais se questiona. O documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais ampliada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Quer chamar a atenção para o que aparentemente não vemos; induz-nos ao estranhamento, para transcender as superficialidades e enxergar o que há por trás da imagem. Há um forte vínculo social ou político e tende a levar à busca da compreensão de como as coisas são. A lógica que permeia esse tipo de documentário é a dúvida, o questionamento de uma determinada verdade, que é colocada em xeque.

Bill Nichols (2005) identifica o surgimento do documentário reflexivo em torno do final dos anos 1970 e começo 1980. Para esse teórico, o modo reflexivo surge em função de duas demandas: uma inovação formal e uma urgência política. Essa perspectiva inscreve esses

²⁶ A autora trabalha esse conceito que é definido por Richard Sennett em *O declínio do homem público*, e diz respeito à imbricação de sentido nos relacionamentos que se dão nas esferas público e privado, pessoal e impessoal. O conflito está localizado na dialética entre existir como indivíduo ou como membro da sociedade.

filmes como parte de debates em torno de questões tanto sociais quanto formais – ou seja, eles comentam tanto o mundo quanto sua própria forma de representação. Mais que qualquer outro modo, o reflexivo está extremamente ligado ao debate de ideias na sociedade contemporânea. Para Nichols, é um modo de documentário ligado às contestações e constatações e que levam à reflexão da sociedade. E o que é refletir senão a capacidade de questionar o que está dado? Levam-nos a pensar sob outros prismas e novos ângulos; para além do questionamento, esse tipo de documentário possibilita novos olhares e novas alternativas acerca de determinado tema ou assunto.

Por fim, o modo performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo, ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas, demandando um tom autobiográfico. Há um misto de realidade com imaginação e ocorrências verídicas são amplificadas pelas imaginadas. A combinação livre do factual e do imaginário é a chave para o entendimento desse tipo de documentário.

A compreensão da subjetividade, para Nichols, passa pela intercessão da ficção no mundo histórico; ficção como forma de acesso do imaginário atravessando o real, dimensão subjetiva que permeia a representação da História. É nesse sentido que o autor situa suas referências de construção do modo performático:

O documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver. (NICHOLS, 2005, p.173)

Segundo Nichols (2005, p.170), o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo, abrindo caminhos para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

A noção de performance estabelecida por Nichols vai além daquela do senso comum, do ato convencional ensaiado de representação de atos e pensamentos de outras pessoas. Para Silva (2004, p.74), ele se refere a uma *performance* virtual, um estilo de auto-representação na qual a atuação é mais natural, reunindo qualidades expressivas normalmente dispersas no dia-a-dia e que frequentemente não associamos a uma prática de representação. O documentário como um exercício performático dá lugar à arte da subjetividade, ao processo de auto-narração do sujeito:

O processo de criação no documentário performático representa um movimento de dentro para fora: no lugar de uma internalização do mundo, o documentarista se expõe, se coloca no contexto, articulando seu significado a partir das situações em que se envolve, tecendo suas reflexões sobre o mundo no atravessar de suas próprias questões de magnitude pessoal; são, necessariamente, uma referência a um momento específico da vida do diretor. (SILVA, 2004, p.74)

Nessa modalidade, o documentarista/diretor torna-se o centro da narrativa. Como consequência, esse deslocamento cria uma aproximação subjetiva do mundo que, a partir de uma ótica íntima e particular, procura restaurar um princípio de identidade singular do documentarista. Ao lidar com as particularidades da vida, o documentário performático permite o reenquadramento de lembranças, recontextualizando e formalizando camadas da memória. É o que o filme *Los Rubios* procura realizar, a partir dos fragmentos de memória das testemunhas que conheceram os pais da diretora Albertina Carri. Há uma busca pelo reenquadramento da memória, que ao final a diretora conclui ser tarefa impossível.

Uma possível explicação para o crescimento exponencial nas filmagens de documentários está no desenvolvimento das novas tecnologias que permitiram filmar com poucos equipamentos e de forma barata, o que facilitou a multiplicação de documentaristas e variaram as possibilidades da linguagem documental:

[...] la llegada del digital trae una nueva edad de oro del documental, que interpela el viejo paradigma del *cinéma vérité* propio del cine moderno a partir de una multiplicidad de estilos y orígenes. Difuminó sus límites, cruzó géneros y estilos, avanzó con los híbridos y alimentó el listado de películas mutantes características de ese momento de la cinematografía.[...] El documentarista deja de ser un personaje de certidumbres que con su cámara busca demostrar su opinión y pensamiento para constituirse en carne de un entramado inseguro y vacilante que interroga y observa el mundo en el que vive. Las nociones de ‘cine directo’ y *cinéma vérité* pasaron a ser cuestionadas: quedan deliberadamente en evidencia los avatares de la puesta en escena. Una de las posibilidades del documental contemporáneo es que no expone una verdad sino una búsqueda. (BAKER *apud* CAMPERO, 2009, p.75)

Zylberman (2011, p.64) aponta também outro fator para a ampliação do documentário na década de 1990, que foi o advento das Tvs a cabo. Canais como *Discovery Channel* e *History Channel*, dentre outros, trouxeram uma reformulação nesse campo, tanto em seus modos expositivos como interativos, e serviu de inspiração para o Ministério da Educação

Argentino criar seu próprio canal, o *Canal Encuentro*, para apresentação de documentários. Foi assim que esse modelo naquele país ganhou espaço e espectadores.

Mas o documentário inovou; inovação perceptível na incorporação de novas linguagens audiovisuais para além do modo expositivo ou participativo. É justamente um questionamento na forma tradicional que se tinha de produzir documentário, como sendo ‘o real’, que está em discussão. Esse ‘efeito de real’ que o documentário tradicional afirmava produzir e que está impregnado nas suas origens, pressupõe a ideia de verdade advinda da concepção de movimento (efeito de real) que ele promove. Um exemplo do tipo de documentário que questiona o modo tradicional é o filme *Los Rubios*, que trás para a cena as técnicas de *Stop Motion*²⁷, inovando a linguagem documental.

O que observamos em *Los Rubios* é justamente uma diluição das fronteiras entre o que é comumente compreendido por ficção e documentário. Outro ponto relevante é a presença do elemento político, não em sua definição clássica, como atuação na vida pública. Nesse passo, é importante questionar como o cinema vem trabalhando o político e quais redefinições perpassam esse conceito, frente a uma nova forma de estética.

O *nuevo cine argentino* abandonou uma concepção restrita e unilateral da política, como o cinema produzido na década de 1980, como denúncia social, e se abre para uma redefinição do conceito:

El hecho de que al hablar de la política en las películas del nuevo cine argentino se desemboque en su negación (apolítica ou despolitização) nos lleva a preguntarnos si no se trata de redefinir su estatuto [...] como una categoría que adquiere nuevas potencias y cualidades en un medio cuya función se ha transformado radicalmente en los años noventa. Es decir, antes que lanzar una condena, no vale la pena preguntarse si la política en el cine no exige una redefinición de nuestros supuestos? Se trata, en definitiva, de una discusión de estética: no qué hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino cómo ésta se nos entrega en la forma de estas películas. (AGUILAR, 2010, p.136)

Antes de pensarmos que o *nuevo cine argentino* abandonou o espectro/âmbito político, há que se ressaltar como esse aspecto foi deslocado. Para Aguilar (2010, p.142): “entre a indeterminação e o registro de um funcionamento, o novo cinema instaura a possibilidade de

²⁷ *Stop-motion* é uma técnica de animação desenvolvida em forma de gravação, quadro a quadro, por meio da manipulação de um objeto sólido, boneco ou imagem de recorte em um cenário físico espacial. Segundo Barry Purves (2011, p.06) uma das questões principais do *Stop-motion* que o diferencia das outras formas de animação como por exemplo 3D, é que o animador (diretor) manipula algo (boneco) bem material, que se move em um espaço concreto. Essa é uma das características principais do *Stop-motion*, sua materialidade, a concretude dos personagens e cenários.

pensar uma política”. O político é entendido aqui no sentido de intervenção social, seja explícita ou implicitamente:

Lo ‘político’ se expresa allí como dimensión polémica - implícita o explícita – y se torna observable a partir del particular modo de seleccionar y representar personajes, escenarios y temáticas, o de aceptar o cuestionar las relaciones de poder. Lo ‘político’ interviene también en el modo de posicionarse frente a las formas estético narrativas del lenguaje audiovisual dominante [...] ‘Re-presentar la realidad’ y hacerlo desde la modalidad documental fue el modo de intervenir para disputar sobre los contenidos y sentidos de verdad construidos sobre el mundo real. (MARRONE, 2011, p.13)

Para Ana Amado (2009) as relações cinema e política vêm se reconfigurando a partir de novas alternativas de expressão e os novos sentidos que giram em torno do âmbito político:

La política hoy no deja de relacionarse con lo colectivo, pero ha ‘privatizado’ su expresión. [...] Esto implica pensar qué hace la política con las familias, es decir cómo ingresa la política en lo privado y, a su vez, cómo el mundo privado puso de relieve la singularidad histórica argentina. (AMADO, 2009, p.45)

No caso específico da Argentina não é possível separar essas esferas porque elas estão inter-relacionadas. O trauma causado pela ditadura, sobretudo devido aos desaparecimentos de pessoas provocou fissuras no seio familiar. Uma lacuna que permanece aberta, fazendo com que o campo político apareça nas histórias familiares, particularmente na forma de luta por justiça e reparação.

No caso dos filmes *Los Rubios* e *H.I.J.O.S. El alma en dos* o elemento político será abordado a partir da perda de experiência desses filhos, gerada pela não convivência com seus pais; porém, a forma como cada diretora externou essa questão difere de um filme para outro. É instigante como o olhar de Albertina revela outro enfoque, que se diferencia da maioria das outras vozes, comumente apresentadas nos filmes dirigidos por filhos de desaparecidos, que vêem nos militares os responsáveis pelos seus sofrimentos e pela ausência dos seus familiares. O elemento político em *Los Rubios* é entrelaçado pelo olhar infantil da criança de três anos que se vê na ausência de seus pais. Nesse sentido, os elementos ficcionais presentes no filme, sobretudo os bonecos playmobil, redimensionam o elemento político, trabalhado de forma lúdica, a exemplo de como a diretora constrói a cena do desaparecimento de seus pais. A presença desses novos elementos fez com que seu filme se tornasse uma referência nos estudos de filmes produzidos por familiares de desaparecidos.

Com relação à perda da experiência, Benjamin, em seu texto *Experiência e Pobreza*, já assinalava como a experiência da guerra (no caso, a 1ª guerra mundial) empobrecia a experiência, uma vez que muitos soldados dela voltavam silenciosos:

[...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p.115)

Nessa passagem sugestiva, para além do silêncio, Benjamin aponta outros elementos que contribuíram para a perda da experiência, como o aumento da inflação, a fome e a moral dúbia dos governantes. Nada se coaduna mais com essa perspectiva do que os acontecimentos durante a ditadura militar e que se estenderam ainda no período democrático na Argentina, com a crise econômica de 2001.

Nos filmes em análise é perceptível a reivindicação em torno dessa perda de experiência, a não convivência com os pais desaparecidos durante a ditadura. Cada diretora elabora de forma muito pessoal essa questão. Para o grupo H.I.J.O.S. é um combustível que alimenta sua ânsia de justiça e reparação. Para Carri, essa perda da experiência é direcionada ao questionamento às escolhas políticas de seus pais, que poderiam ter optado por ficar com as filhas e se exilarem em outro país. Carri redireciona o foco, questionando não somente as atitudes dos militares, mas a escolha política de seus próprios pais.

No próximo capítulo, a partir da análise dos filmes, examinaremos como cada diretora enfoca essas questões, que perpassam parte significativa das produções cinematográficas produzidas por familiares de desaparecidos, a saber, a (re) configuração de suas memórias e a (re) constituição de suas identidades a partir do cinema. O foco central desta pesquisa é justamente pensar o papel do cinema nessa construção memorialística e identitária e como os filhos vêm (re) elaborando esse passado traumático a partir do cinema.

A análise dos filmes, leva em consideração o papel do cinema na reelaboração das memórias e das identidades dos familiares de desaparecidos durante a última ditadura militar argentina. O foco é assinalar como esses familiares, hoje cineastas, vêm problematizando suas memórias e identidades a partir da sua produção audiovisual. Em face disso, impõe-se a questão: que lugar ocupam as imagens nessa construção? Estas e outras questões serão refletidas no próximo capítulo.

CAPITULO 2 AS MEMÓRIAS E AS IDENTIDADES NOS DOCUMENTÁRIOS
H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS E LOS RUBIOS.

Al intentar construir lo que fue, expone a la memoria a fallar en su próprio mecanismo, y al omitir, recuerda.

Albertina Carri

Nesta segunda parte do trabalho, analisaremos os filmes *H.I.J.O.S. El alma en dos e Los Rubios*. Antes de adentrarmos propriamente à análise fílmica, é importante examinar dois conceitos chaves para este trabalho, a saber: as memórias e as identidades e sua relação com as imagens.

A análise fílmica dos documentários em questão tem como eixo central compreender como os familiares de desaparecidos têm problematizado e reconstruído suas memórias e, por conseguinte, suas identidades nos documentários. Em razão desse propósito, avulta a questão: qual o papel das imagens (fotográficas/fílmicas) na reelaboração dessas memórias e dessas identidades? Que lugar ocupam as imagens nessa elaboração? Estas e outras questões perpassam a reflexão que proponho para este capítulo.

Para os propósitos desta pesquisa partimos da premissa básica de que memória e identidade não se dissociam. Conforme afirma Joel Candau (2011), não há busca identitária sem memória e a busca memorialística está sempre acompanhada de um sentimento de reforço da identidade:

A memória é necessariamente anterior a identidade, enquanto a memória é uma faculdade presente desde o nascimento, a identidade é uma representação; nesse sentido, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. (CANDAU, 2011, p.19)

Nesse sentido, a memória é geradora da identidade, uma vez que é constitutiva dessa construção. Por outro lado, a identidade molda predisposições que levam o indivíduo a ‘incorporar’ aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais. Para Pollak (1992, p.204): “a memória é um elemento constituinte 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”.

Sob essa perspectiva, Todorov (2000, p.51) também explicita a relação memória e identidade ao afirmar que: “[...] la representación del pasado es constitutiva no solo de la identidad individual – la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma – sino también de la identidad colectiva”.

Em face dessas concepções, Candau (2011, p.27) também reitera que as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de ‘traços culturais’, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações socio-situacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de visões de mundo, identitárias ou étnicas. Tal concepção de identidade encontra eco nos trabalhos de Stuart Hall (2006) que, ao tratar do sujeito pós-moderno, enfatiza como as identidades se encontram sempre em transformação:

A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

Nesse sentido, assim como as identidades são produzidas no quadro das relações sociais e se modificam continuamente, é preciso pensar a memória também enquanto uma construção social:

[...] a memória social é um vigoroso, complexo e tenso campo de disputas de sentidos em que a mobilização e a circulação dos discursos e representações são utilizadas com intensidade e possibilidades diferentes. (MORAES, 2005, p.92)

Essa compreensão social da memória é fundamental para a perspectiva que assumimos nesse trabalho, pois conforme afirma Jelin²⁸ (2002), a memória trabalha, age, ela é menos um ato contemplativo e mais um ato de agir, atualizando o passado e processando o presente para fins de ação. Nesse passo:

[...] a memória carregaria um atributo fortemente ético, incidindo sobre as condutas dos indivíduos e dos grupos sociais [...]. O prisma ético vem conferir outra dimensão tanto ao ‘direito à memória’ como ao ‘dever de

²⁸ Em seu livro *Los Trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin considera a memória como um processo social de interpretar e dar sentido ao passado a partir do presente, entendendo que esse processo se dá de maneira complexa e em diversos níveis (individual, coletivo e social).

memória' contemporâneos, esta interdição do esquecimento, remetendo-o a sua relação inexpugnável com a memória. (SEIXAS, 2004, p.53)

Pensar a memória como campo social é também enfatizar suas possibilidades de orientar e influenciar disputas, formas de dominação que permitem transitar por reconfigurações de fronteiras sociais e simbólicas, reforçando diferentes tempos, espaços, interações e dimensões reguladoras da própria produção de memórias.

Diante das novas reconfigurações sociais na modernidade, o surgimento de novos grupos, intensificado no processo compreendido como globalização²⁹, implica também o aparecimento de novas e distintas memórias:

Ao emergirem na cena social, afirmando sua identidade, os grupos trazem à luz uma memória para a qual buscarão reconhecimento. Mais do que isso, entre as lutas por direitos, ganha lugar a luta por manter viva essa memória, por conquistar espaço no discurso histórico a partir de uma revisão das interpretações sobre o passado [...] reivindicações que visam a reparar o silêncio e a invisibilidade que frequentemente marcaram a vida dessas coletividades e a promover a sua integração à história da nação a partir de uma nova perspectiva. (HEYMANN, 2007, p.17)

²⁹ O processo de Globalização diz respeito à flexibilização das fronteiras nacionais e à integração em escala global e, em decorrência das mudanças de concepções nessa etapa, segundo Hall (2006) está ocorrendo um fenômeno denominado descentramento do sujeito, que foi se desenvolvendo ao longo do século XX a partir das cinco principais teorias que transformaram as concepções de homem: A primeira delas foi a Teoria Marxista, cujo ponto central está nos limites do homem construir sua própria história; segundo Marx “[...] os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas.” A segunda teoria, foi a descoberta do inconsciente por Freud, os processos inconscientes, dinâmicos e nunca acabados, o que quebra com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada. A terceira teoria foi o estruturalismo linguístico de Saussure o qual ressaltou que o indivíduo não é autor das suas afirmações e dos significados que expressa na língua, que é um sistema social carregado de significados, pré-existente ao indivíduo. Segundo Hall (2006, p.40) “A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós.[...] As palavras são multimoduladas. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado.” A quarta teoria tem por aporte os trabalhos de Foucault, que apresenta uma “genealogia do sujeito moderno” a partir de um novo tipo de poder: o poder disciplinar. Para Hall (2006, p.42) esse tipo de poder “visa manter sob controle todas as práticas sociais do sujeito a partir de um aparato administrativo e especializado de profissionais, que garantiriam que o ser humano fosse tratado como um corpo dócil.” A quinta teoria que impulsionou o descentramento do sujeito foi a teoria feminista. Enquanto uma crítica teórica e também enquanto um movimento social, o feminismo suscitou uma série de movimentos que segundo o autor pode ser classificado como política de identidade, abrindo caminho para vários grupos (homossexuais, negros) reivindicarem espaço. As cinco teorias apresentadas por Hall (2006, p.46) tiveram como propósito: “Mapear as mudanças conceituais através das quais, de acordo com alguns teóricos, o “sujeito” do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrando, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”.

Nesse sentido, as memórias são plurais³⁰. Mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes. Para Candau (2011, p.35): “mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que elas não sigam necessariamente o mesmo caminho”.

Segundo Heymann (2007), o tema da memória deve ser entendido dentro de um contexto de amplo debate de natureza política³¹ acerca dos efeitos sociais dos discursos e práticas associados ao dever de memória. Sobretudo no que se reporta a eventos traumáticos, para a autora, esse conceito traduz a ideia de que as memórias de sofrimento e opressão geram obrigações por parte do Estado e da sociedade, em relação às comunidades portadoras dessas memórias:

[...] a ideia de que cada grupo social, outrora vítima e hoje herdeiro da dor, pode reivindicar não só o direito de celebrar seus mártires e heróis, mas também o reconhecimento pelos danos sofridos e alguma forma de reparação. Defender o dever de memória é pois, afirmar a obrigação que tem um país de reconhecer o sofrimento imposto a certos grupos da população, sobretudo quando o Estado tem responsabilidade por esse sofrimento. (HEIMANN, 2007, p.21)

Uma questão que alguns historiadores vêm levantando acerca da memória é o que se considera seus abusos. Em seu livro *Los Abusos de la Memoria*, Todorov (2000) propõe uma distinção entre as formas de recuperar e utilizar a memória dos acontecimentos passados. De um lado há, segundo o autor, uma memória literal, que estabeleceria a continuidade entre passado e presente, evocando o trauma e a dor na existência atual:

[...] las asociaciones que se implantan sobre él se sitúan en directa contigüidad: subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo, y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia. (TODOROV, 2000, p.30)

³⁰ Segundo Seligmann-Silva (2003, p.67) “A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de ‘enquadrá-lo’”.

³¹ O dever de memória não se restringe ao culto aos mortos, às homenagens póstumas e lembranças, mas também em termos de efeitos concretos nos domínios político e judicial, à reivindicação por justiça e condenação daqueles que cometeram crime contra a humanidade.

A crítica que Todorov (2000) faz a esse uso da memória é que, nesse caso, ela não transcende a si mesma, não sai do círculo vicioso. O passado não é superado para garantir novas ações no presente:

El individuo que no consigue completar el llamado período de duelo, que no logra admitir la realidad de su pérdida desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, que sigue viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente. [...] El grupo que no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado, tanto más difícil de olvidar cuanto más doloroso, o aquellos que, en el seno de su grupo, incitan a este a vivir de ese modo, merecen menos consideración: en ese caso, el pasado sirve para reprimir el presente, y esta represión no es menos peligrosa que la anterior. Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. (TODOROV, 2000, p.33)

Por outro lado, há o que se convencionou denominar de memória exemplar, que busca estabelecer relações entre os acontecimentos, de modo que as injustiças passadas sirvam de princípio de ação para o combate às injustiças perpetradas no presente:

[...] construyo un exemplum y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente. [...] El uso exemplar, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro. (TODOROV, 2000, p.31)

Todorov chama a atenção para as convenções de utilização da memória e, em consequência, para as formas como o passado tem sido apropriado no presente. Ao questionar se existiria um modo para distinguir os ‘bons e os maus’ usos do passado, interessa a Todorov problematizar para que serve o passado e qual sua finalidade. Nesse sentido, a crítica à memória literal é que ela gira em torno de si mesma, sem promover avanços ao sujeito, no sentido de uma superação desse passado. O indivíduo viveria no presente, mas regido pelo passado; já a memória exemplar busca o passado não para apenas tirar exemplos, mas também como orientação para as ações do presente.

A concepção sobre o que seriam esses abusos (memória literal) referencia o ‘mau uso’ da memória por distintos grupos, por não encontrar uma finalidade fora dela mesma e também pelo que o autor denominou culto da memória. Segundo Todorov (2000), constata-se uma verdadeira obsessão pelo passado. O autor alerta para os fins que essa exacerbação da memória vem delineando, servindo algumas vezes para assegurar certos privilégios para

determinados grupos. Nesse sentido, o autor faz uma crítica aos abusos da memória nos processos judiciais franceses, crítica que pode ser estendida para além da própria França:

El culto a la memoria no siempre sirve a la justicia; tampoco es forzosamente favorable para la propia memoria. [...] Además de que existe el riesgo de hacer justicia para servir de ejemplo, por la enseñanza que pudiese derivarse, hay otros lugares donde la memoria se preserva: en las conmemoraciones oficiales, la enseñanza escolar, los mass media, los libros de historia. [...] Pero, sobre todo, no es seguro que tales procesos judiciales sean muy útiles para la memoria, que ofrezcan una imagen precisa y matizada del pasado: los tribunales son menos adecuados para esa labor que los libros de historia. (TODOROV, 2000, p.56)

Outro autor que destaca a memória exemplar é Paul Ricoeur (2007, p.99). Para ele, só se pode extrair das lembranças traumatizantes o valor exemplar e apenas uma inversão da memória em projeto pode tornar esse encaminhamento pertinente. Entretanto, nesse sentido, enquanto o trauma remete ao passado, o valor exemplar orienta para o futuro, em forma de justiça:

É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo. [...] enquanto imperativo de justiça, o dever de memória se projeta à maneira de um terceiro termo no ponto de junção do trabalho de luto e do trabalho de memória. (RICOEUR, 2007, p.101)³²

Nesse sentido, a memória deixa a esfera privada e entra na esfera pública. É pertinente pensar como um modelo de memória exemplar aquela dos filhos de desaparecidos apresentado no filme H.I.J.O.S., cujo passado doloroso vivido pelos pais serve como base para as lutas do presente. Nesse caso, a relação entre memória exemplar e justiça se encontra intimamente vinculada.

³² Para maior aprofundamento nessa relação trabalho de luto e trabalho de memória sugiro a leitura de Ricoeur: *A memória, a história, o esquecimento*, especificamente o tópico *Nível patológico-terapêutico: a memória impedida*. Nesse tópico, Ricoeur faz uma comparação de dois textos de Freud: *Rememoração, Repetição e Perlaboração* e *Luto e Melancolia*. É muito interessante a relação que o autor faz a partir dos estudos de Freud entre memória, luto e trauma coletivo. Segundo Ricoeur (2007, p.92): “Os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada (memória individual) e a expressão pública (memória coletiva).[...] Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. [...] É no plano da memória coletiva, talvez mais ainda do que no da memória individual, que a coincidência entre trabalho de luto e trabalho de lembrança adquire seu sentido pleno. [...] É sempre com perdas que a memória ferida é obrigada a se confrontar. O que ela não sabe realizar é o trabalho que o teste de realidade lhe impõe: abandonar os investimentos pelos quais a libido continua vinculada ao objeto perdido, até que a perda seja definitivamente interiorizada”.

A presente reflexão não se propõe apontar a melhor forma de examinar a temática da memória; busquei sinalizar o intenso debate no interior desse campo, que se encontra aberto e que deve ser compreendido dentro do jogo de disputas e negociações no qual o campo da memória está inserida. É preciso compreender as dimensões que norteiam as abordagens sobre o tema para uma reflexão que leve em consideração suas conexões, evitando assim posturas julgadoras. O propósito é compreender essa dinâmica, levando em consideração suas múltiplas possibilidades. Concordamos com Heymann ao enfatizar que o historiador:

[...] deve afastar-se do léxico não só do dever e da obrigação, mas também do abuso e da manipulação, para poder livrar-se de julgamentos a priori e apreender a multiplicidade de facetas e atores em jogo. [...] Somente as análises que levem em conta a dinâmica das relações entre memórias vividas, políticas memoriais e memória histórica, em cada contexto, serão capazes de deslindar as múltiplas conexões e sentidos que presidem os fenômenos memoriais contemporâneos. (HEYMANN, 2007, p.42)

Nesse ponto, é preciso considerar algumas das dimensões que interagem na reflexão sobre memória para compreender essa dinâmica, levando em consideração os múltiplos direcionamentos possíveis ao escolher esse campo como tema de estudo.

2.1 MEMÓRIA E IMAGEM – CONSERVANDO IMAGENS DO PASSADO

Há de se ressaltar uma visão quase hegemônica, um vínculo aparentemente intrínseco na relação entre imagem e memória,³³ uma vez que as imagens têm sido um recurso recorrente na ativação da memória:

Os filmes (imagens) produzem este efeito de ativar a memória, nos dando essa sensação confusa de (re) viver situações que foram registradas ao longo da vida. São filmes de memória que, fugindo da narrativa ficcional, procuram criar uma narração própria pautada, muitas vezes, em um período histórico, uma questão política, na vida de uma testemunha/personagem ou mesmo de um lugar qualquer, um bairro, uma cidade [...] (PEIXOTO, 2001, p.173)

³³ Desde a antiguidade, Platão e Aristóteles reiteravam a preocupação com as imagens e sua relação com a memória. Sem aprofundar esse tópico, é pertinente reter a frase de Bergson, que sintetiza bem essa relação memória e imagem: “[...] o passado só pode ser apreendido por nós como passado quando seguimos e adotamos o movimento pelo qual ele desabrocha em imagens presentes, que emergem das trevas para a claridade”. (BERGSON, *apud* RICOEUR, 2007, p.68)

Segundo Guarini (2009), a fotografia e o cinema vêm ganhando espaço privilegiado nos estudos sobre memória. Considerados veículos de memória, a fotografia e o cinema tem um papel importantíssimo ao veicularem e conservarem as imagens do passado, conforme afirma Kossoy (2000, p.139): “As fotografias (e também as imagens que o cinema registra), em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória”. Esse estatuto implica algumas considerações:

Desde el nacimiento de la fotografía (y más tarde del cine), el documento fotográfico sirve para archivar el mundo, los acontecimientos de los hombres. Se puede considerar de manera general que todo documento fotográfico [...] está potencialmente destinado a devenir un archivo. Este estatus está ligado a la naturaleza misma de la imagen fotográfica: por su modo específico de capturar y conservar un estado de la realidad, un aspecto del mundo, o un instante dado, la fotografía se relaciona con la historia, con el pasado, con la memoria. (PEDON, *apud* GUARINI, 2009, p.256)

A noção de filme enquanto arquivo foi exaustivamente defendida por Maria Luiza R. Souza em sua tese de doutorado, na qual analisou filmes brasileiros e argentinos que abordavam o tema da ditadura. Para Souza (2007, p.15): “os filmes organizam imaginativamente, pela emoção, uma memória suplementar, a qual se refere tanto àquele passado como aos momentos posteriores, nas formas em que o cinema pensa os eventos da ditadura”. O conceito de filme-arquivo exposto por essa autora deve ser entendido a partir da noção de arquivo proposto por Derrida (*apud* SOUZA, 2007, p. 15): “material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente, e, assim pode ‘pôr em questão a chegada do futuro’. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política”.

Nesse sentido, recusamos aqui a perspectiva positivista das imagens. Não estamos afirmando que a fotografia registra o real e o que está representado na foto tratar-se-ia do real; longe disso, as imagens são entendidas neste trabalho como representações, ou ficções documentais como prefere Kossoy. Reiteramos que as imagens, sejam fotográficas ou cinematográficas, são pontos de partida para o acesso às experiências vividas.

Para Philippe Dubois (2009), a questão do realismo da imagem fotográfica passa por três aspectos: o primeiro deles é a noção da fotografia enquanto ícone. Ou seja, a fotografia sugere uma verossimilhança com a realidade. Nesse sentido assinala Dubois (2009, p.53): “a foto é concebida como espelho do mundo”. O segundo aspecto é a dimensão simbólica da fotografia. Longe de ser uma cópia exata do real, ela é uma interpretação, carregada de códigos passíveis de desconstrução. Desse modo, a fotografia não carregaria mensagem em si, mas para concebê-la é preciso decodificá-la a partir dos códigos culturais. Segundo Dubois

(2009, p.41-42): “a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como evidencia para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura.” E por fim, uma terceira dimensão é seu caráter indiciário. A fotografia aponta traços de um real; precisa ser interpretada, aponta Dubois (2009, p.53): “[...] Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”. Esse é o ponto de chegada a que as imagens nos conduzem:

O real só é perceptível através da representação, imagem mental que se projeta e se identifica com a realidade exterior no ato da percepção para, imediatamente após, tornar-se algo distinto dessa realidade, embora a ela se referencie pelo ato da rememoração [...] As imagens e as representações traduzem a realidade exterior percebida e recriada mentalmente tanto por quem percebe como para quem se expressa. (SILVA, 2008, p.305)

Segundo Morin (apud SILVA, 2008, p.304), imagem e memória são intersecções nos processos cerebrais de percepção e interpretação do real, o que faz da memória um processo de construção simbólica, não de mera reprodução dos acontecimentos. A memória constrói a versão como se fosse uma experiência vivida. Por sua vez, Claudia Feld (2009) aponta a importância de se trabalhar com as relações entre memória e imagens fílmicas, pois as imagens dão acesso a uma complexidade do passado e tem um importante papel na produção de memórias:

Las imágenes fílmicas permiten un acceso complejo al pasado y a la actividad de construcción de memorias. Tejiendo vínculos entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, entre lo ficticio y lo ‘real’, entre el registro y la creación, estas imágenes se convierten en vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentidos y reflexionar sobre la transmisión hacia las nuevas generaciones. (FELD, 2009, p. 32)

Refletindo sobre as imagens cinematográficas e considerando os propósitos deste trabalho, dentre os documentários vinculados às memórias da ditadura argentina, aqueles realizados por familiares de desaparecidos ocupam um nicho particular. Essas obras revisam a história e reivindicam o direito de consolidar uma interpretação e um espaço gerado no marco dos debates sobre os anos da ditadura na Argentina:

La necesidad de construir un patrimonio audiovisual de la historia reciente promovió, en una primera etapa, una profunda producción de documentales que permitieron recuperar la memoria de los testigos y de las víctimas de la última dictadura. (GUARINI, 2009, p.257)

As ações insurgentes dos pais no passado são reconstruídas por um ato estético dos filhos, que os recuperam como sujeitos de uma narração própria e com atributos heróicos. Essa é uma das linhas de interpretação na qual podemos situar o documentário *H.I.J.O.S. El Alma en dos*. Como reiterado, outra linha de interpretação é trilhada pelo documentário *Los Rubios*, trabalho pioneiro, que coloca em questão as escolhas políticas dos progenitores. Os testemunhos são colocados em segundo plano, mediados por um televisor e a memória (a partir do *Stop motion – bonecos Playmobil*) é perpassada pela violência dos sequestros, da ausência e morte de seus pais, uma lacuna não preenchida.

Segundo Carmem Guarini (2009) pode-se classificar esses filmes como registros de memória³⁴ e estes podem ser catalogados sob dois modos: como resultado de um ‘processo de memória’, quando os registros fílmicos e fotográficos do passado são utilizados como ilustração ou prova do que se testemunha. Estes filmes propõem uma interpretação fechada do passado e as imagens, enquanto arquivo, servem para fixar a recordação. O problema desse tipo de registro é tomar as imagens como se fosse uma janela aberta ao passado, esquecendo-se que se trata de uma montagem, uma reconstrução sempre carregada de intenções e sentidos daqueles que a elaboram:

Para Rosenstone, esos archivos nunca son una ‘ventana abierta al pasado’, sino una reconstrucción de él. Siempre estamos interrogando desde un presente y, por lo tanto, ese pasado está intervenido por valoraciones ideológicas, saberes y imágenes (individuales, sociales) que internalizamos en el presente. (GUARINI, 2009, p.263)

Outro modo nessa taxonomia são os filmes que dão conta da ‘memória em processo’. Nesse tipo de filme as imagens deixam de lado seu caráter ilustrativo ou de prova e passam a ser interpretadas como passíveis de questionamento e abertas a reinterpretações. O diretor situa a imagem conforme a memória se constrói no processo de realização do filme:

El espectador es convocado a compartir una elaboración abierta del pasado y también a gestionar su propia interpretación de lo que le es dado a ver. Los sujetos del filme no son tratados como meros informantes, sino como sujetos históricos, como parte de una memoria en construcción. (GUARINI, 2009, p.260)

³⁴ Este conceito é compreendido por Carmem Guarini como filmes que dão conta do passado por meio da memória dos testemunhos.

O documentário *Los Rubios* é o exemplo desse tipo de filme. A diretora Albertina Carri, ao apresentar os distintos testemunhos de vizinhos e amigos que conviveram com seus pais, deixa em aberto a construção dessas memórias, sugerindo, inclusive, os limites dessa construção memorialística. No próximo tópico refletiremos como os filmes *H.I.J.O.S. El alma en dos* e *Los Rubios* vêm problematizando o tema da memória e das identidades.

2.2 H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS – O PASSADO PRESENTE NOS FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS

O documentário *H.I.J.O.S.- El alma en dos*, da diretora Carmen Guarini³⁵ e Marcelo Cespedes³⁶, é uma co-produção entre a Argentina e a França, com apoio do *Centre National de la Cinematographie*, a Fundação Jan Vrijman Fund e INCAA, tendo sido produzido em 2002. Trata do grupo H.I.J.O.S. (*Hijos por la Identidad, y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), formado por filhos de pais desaparecidos e também por filhos de exilados, durante a última ditadura militar argentina e que lutam por justiça e condenação dos envolvidos com a repressão naquele período.

O título do filme permite múltiplas interpretações. Pode remeter a uma relação passado-presente, sempre em conflito por carregar no presente marcas de um passado doloroso, definido por exílios, pela morte dos pais e pela dor da ausência. Também pode remeter aos fragmentos de identidade, uma identidade dividida, fraturada e que busca se constituir na ausência dos pais. Outra leitura possível remete às relações público- privado, pelas quais esses filhos entram na cena pública (manifestos, escrachos), dando a conhecer sua dor, o seu

³⁵ Carmen Guarini é antropóloga, cineasta, tendo concluído seu doutorado em 1988, na Universidade de Nanterre – França, em Antropologia Visual, sob orientação de Jean Rouch, cuja influência é perceptível em seus documentários. Também é docente da UBA (Universidade de Buenos Aires), e pesquisadora do CONICET (*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*). A diretora Carmen Guarini, embora não seja filha de desaparecidos, dedica o filme a seu irmão Alberto Guarini, desaparecido na ditadura.

³⁶ Marcelo Céspedes é cineasta e produtor. Foi professor de cinema e fundador, juntamente com Carmen Guarini, da Produtora Cine Ojo, em 1984, a primeira empresa produtora e distribuidora de cinema documentário vinculada às temáticas sociais e aos direitos humanos naquele país. Dentre os trabalhos relacionados à temática da ditadura que Carmem Guarini e Marcelo Céspedes vêm desenvolvendo destacam-se: *A los compañeros la libertad* (1987) testemunha a experiência carcerária dos presos políticos da ditadura e questiona as leis de obediência devida e de ponto final; *La voz de los pañuelos* (1992) traça um perfil histórico-político da Associação das Madres de Plaza de Mayo e de suas atividades e *H.I.J.O.S. El Alma en dos* (2002), objeto de análise deste trabalho.

sofrimento mais íntimo ao ter que conviver com essa ausência traumática, se tornando a justificativa para lutar por justiça e condenação dos culpados pelo desaparecimento de seus pais:

[...] esas poéticas testimoniales eludieron el pliegue de un proceso privado de elaboración del duelo e integraron sus acciones a una estrategia activa (pública) – en tanto política y colectiva –, de relación del presente con aquel pasado traumático. (AMADO, 2009, p.139).

Nesse contexto, o espaço diegético predominante do filme são as ruas de Buenos Aires (Fotograma 01), na qual acontecem as manifestações. Desde as cenas iniciais, e ao longo do filme, incluindo a cena final, o cenário das ruas da capital argentina é tomado como referência para as manifestações dos protestos.



fotograma 01 protestos nas ruas de Buenos Aires.

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

As cenas iniciais do documentário já evidenciam o tom de protesto que perpassará o filme. A primeira cena (Fotograma 02) é uma tomada frontal do Tribunal de Justiça, quando foi julgado o torturador Alfredo Ignacio Astiz. Para essa tomada, a câmera foi posicionada atrás de uma grade, possibilitando um enquadramento que remete ao cerceamento da liberdade e do direito à livre manifestação imposta pela ditadura aos seus pais, bem como o desejo de justiça e de ver na prisão o torturador, símbolo dessa engrenagem maléfica. Essa cena deixa evidente o ponto de vista ideológico dos diretores, que se articulam à vontade geral dos H.I.J.O.S., de verem a condenação dos algozes de seus pais.



fotograma 02 cena de abertura do filme

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

A entrada de Alfredo Astiz no tribunal é acompanhada por múltiplas vozes de protestos, que se disseminam pelas ruas de Buenos Aires ao som incidental da música *Desaparecidos*, de Manu Chao. As sonoridades musicais predominantes no filme são, fundamentalmente, músicas de protestos e por ser um filme predominantemente de jovens, a intensidade desses sons é marcante, com exceção do único momento em que se introduz uma música clássica (*Bella Figlia Dell'amore*), na cena no interior de um ônibus, que se desloca rumo a um acampamento.

A estrutura narrativa de *H.I.J.O.S. El alma en dos* é fragmentada. Essa opção estética dos diretores na elaboração do documentário não é aleatória e remete à própria fragmentação das histórias narradas, resultado da violência da ditadura. Os vários depoimentos apresentados se entrecruzam com as histórias das três personagens centrais: Lucila Quieto, Silvina e Vero. É na tessitura dessas três histórias, que vão se articulando aos outros depoimentos, que o filme é desenvolvido.

O documentário foi elaborado sob distintas perspectivas. Nesse sentido, os cineastas rompem com qualquer tipo de definição *a priori* e o constroem utilizando vários recursos. Se aparentemente seu documentário sugere o modo observativo, o qual busca registrar passeatas, manifestações, escrachos, também usa o recurso de entrevistas (embora os diretores fiquem fora-de-campo) numa interatividade entre diretores e entrevistados, típico do modo participativo. Nessa concepção, algumas cenas são tipicamente performáticas, como o trabalho fotográfico realizado por Lucila Quieto.

Um tópico que me parece apropriado para se referir a esses dois filmes é definido por Jorge Ruffinelli (2007), como documentários pessoais e subjetivos:

[...] la visión ‘histórica’ del pasado argentino en las últimas décadas, cuando se realiza desde el estatuto do sobrevivente, no puede dejar de ser personal y subjetiva. [...] Es un cine que se esfuerza por suturar las heridas simbólicas y por darle importância y vida a sus personajes, quienes muchas veces son los cineastas mismos. A este nuevo documental, a esta práctica diferente de ver y hacer cine, es preciso responderle con una nueva imaginación crítica. (RUFFINELLI, 2007, p.154)

A assertiva de que esse olhar para o passado é pessoal deve-se ao fato de que os cineastas se incluem no próprio projeto do filme, como é o caso de *Los Rubios* e, embora *H.I.J.O.S. el alma en dos* não se reporte à história pessoal dos diretores, ele também pode ser considerado pessoal, porque enfoca histórias de filhos e filhas de desaparecidos, destacando características pessoais. Ao reforçar a dimensão pessoal, os filmes reforçam os caracteres subjetivos, pois sugerem o mundo interno de seus personagens, sua visão de mundo, suas memórias, suas dores, por terem que se constituir na ausência de seus pais, desaparecidos durante o golpe.

O grupo teve sua formação em 1995, composto a princípio por ex-alunos da Faculdade de Arquitetura, da *Universidad Nacional de la Plata*, na qual, em 03 de novembro de 1994, prestaram homenagem aos desaparecidos que frequentavam aquela instituição. Naquele momento, o propósito era localizar outros parentes, filhos de desaparecidos, para se organizarem e partilharem experiências. Esse encontro aconteceu na páscoa de 1995, em um acampamento, quando escolheram nomear o grupo de H.I.J.O.S. (*Hijos por la Identidad, y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*). Como enfatizado, o protagonismo desse grupo centra-se na luta pela condenação dos genocidas responsáveis pelo desaparecimento de seus pais e também objetivam reconstituir suas identidades pessoais e familiares. Também organizaram uma extensa rede de informações, para encontrar filhos que foram apropriados durante a ditadura e adotados de forma clandestina, devolvendo a estes o que eles consideram ser sua ‘verdadeira identidade’.

Em março de 1996 o grupo fez sua primeira aparição pública, em uma manifestação para marcar os vinte anos do golpe militar. A aparição na mídia foi fundamental para que novos integrantes aderissem ao grupo e, em um ano, já somavam mais de seiscentos integrantes, espalhados em quatorze regionais por toda a Argentina.

O filme não indica o momento fundador do grupo e a história de sua formação não é assinalada de forma linear. As cenas das reuniões nos acampamentos (princípio de formação do grupo) são apresentadas apenas no final e só fazem sentido para aqueles que conhecem a

história dessa associação e sabem que essa forma de encontro agregou e forjou novas formas de manifestação.



fotograma 03-05 - cenas do acampamento.

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

Uma cena emblemática da consolidação do grupo retrata a reforma de uma sala, aparentemente uma sala comercial (Fotogramas 06-07). Essa cena sugere uma metáfora, que remete à formação do grupo, a partir de sua materialidade: a consolidação de um espaço físico, com direito à fachada indicando a sigla H.I.J.O.S. Nesse espaço aconteceram as reuniões, se organizavam para os protestos e produziam material para as suas manifestações.



Fotogramas 06-07 Fachada da sala

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

O grupo H.I.J.O.S.³⁷ não reúne pessoas somente na Argentina, mas também em outros países, como Espanha, Holanda, México, França, Uruguai e Suécia. Esse envolvimento internacional mostra como a ditadura não se restringiu aos espaços geográficos locais, mas se

³⁷ A fonte de informação do surgimento do grupo está disponível no site oficial: <http://www.hijos-capital.org.ar/> acesso:15/01/2012.

disseminou por várias partes do mundo, em países que serviram de exílio para muitos perseguidos políticos. É o caso de Silvina, que foi morar em Paris, com sua irmã e sua mãe, após a libertação da mãe, que estava em cativeiro. Silvina coordena o grupo H.I.J.O.S. em Paris.

No documentário é apresentada uma cena de manifestação pública de escrache ocorrida na cidade de Paris, na qual é destacado o depoimento do Sr. Rufino, que esteve preso no centro clandestino e que se integrou ao grupo para protestar contra o torturador Miara, cujos crimes foram de rapto de bebês, a tortura e assassinatos. Depoimentos como esses são fundamentais para apresentar e divulgar as ações e os desdobramentos que o grupo H.I.J.O.S. vem protagonizando na Argentina e em outras partes do mundo.

O fio condutor da narrativa fílmica centra-se nos depoimentos. Muitos desses são de filhos de exilados, que relatam as vicissitudes do desterro, enfocando essa experiência que tiveram com seus pais em outros países. É interessante observar como os filhos de exilados interagem com o grupo H.I.J.O.S. e vem contribuindo na luta por justiça. Mesmo em casos em que os pais estão vivos, eles se solidarizam com aqueles que passaram pela dor dessa perda.

O grupo H.I.J.O.S. não é formado apenas por filhos (as) de desaparecidos, mas todos que dele fazem parte têm, em sua história pessoal, alguma relação com os anos sombrios da ditadura. No caso dos exilados, estes tiveram suas vidas afetadas em decorrência desse passado traumático. Muitos deixaram parentes (avós, primos, tios, demais membros da família) para trás e tiveram que se habituarem a uma nova cultura, muitas vezes usando nomes falsos para não serem localizados. Viver na clandestinidade para sobreviver também implica marcas e feridas simbólicas. Nesse contexto, podemos compreender a motivação precípua dos componentes.

O registro dos depoimentos pode ser divididos em dois modos: de um lado os depoimentos dos filhos de exilados (fotografias 08-10) geralmente registrados com tomadas em primeiro plano (PP), mantendo certo distanciamento; os relatos desses filhos giram em torno dos exílios vivenciados por eles e seus pais e também uma preocupação em explicar a atuação das organizações armadas (Montoneros, ERP, Juventude Peronista) nas quais seus pais militaram.



fotogramas 08-10 cena com depoimentos

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

Outros registros estão centrados nos depoimentos das três personagens centrais: Vero, Lucila Quieto e Silvina. As cenas desses depoimentos (fotogramas 11-13) são sempre marcadas pela emoção e por planos em *close e close Up*, com destaque para a boca ou olhos da depoente, uma tentativa de aproximação do nível interior, íntimo, subjetivo do personagem.



Fotogramas 11-13 depoimentos de Silvina, Vero e Lucila.

Fonte: H.I.J.O.S. El Alma en Dos

A história de Vero é marcada pela busca de seu irmão/a. Ela tinha dois anos e meio quando sua mãe foi sequestrada, estando grávida de sete meses. A expectativa de recuperar esse laço familiar a mantém lutando. No documentário *Nietos*³⁸ registra-se um caso similar,

³⁸ O documentário *Nietos* é uma produção das *Abuelas Plaza de Mayo*, sob a direção de Benjamín Ávila. Produzido em 2003, o documentário narra a busca das avós por seus netos e relata histórias de encontros de netos “adotados” durante a ditadura e que descobrem sua outra família. Até a produção do documentário haviam sido encontrados oitenta netos; hoje são cento e cinco. Estima-se que faltam 395 para serem encontrados. O grupo H.I.J.O.S. trabalha, juntamente com as avós, para que mais netos sejam encontrados, assim como o irmão/a de Vero.

que nos chamou a atenção. Mariana Perez consegue localizar seu irmão, mas este prefere não efetivar a aproximação. Esse dado é singular e mostra como cada indivíduo pode lidar de maneira particular com seu passado. Não corresponder a essa aproximação pode ser interpretado como não querer lidar com o sofrimento que o passado pode implicar. Essa é uma das estratégias do sujeito ao lidar com a perda. Enquanto alguns preferem lutar por justiça e manter esse debate em foco, outros preferem virar a página e seguir suas vidas, sem dar ao passado um peso maior do que ele já tem. Nesse sentido, o esquecimento pode ser interpretado como estratégia de sobrevivência. E mais, o esquecimento também produz um efeito terapêutico, sobretudo quando se trata de recordações traumáticas, conforme afirma Primo Levi:

A recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa (LEVI, 2004, p. 20)

No que se reporta ao esquecimento, Paul Ricoeur (2007) articula uma leitura baseada na ideia de grau de profundidade do esquecimento. O esquecimento propõe uma nova significação dada à ideia de profundidade que a fenomenologia da memória tende a identificar com a distância, com o afastamento. É a memória que retém o esquecimento e, por meio do reconhecimento, no qual reapreendemos o passado no presente, o esquecido vem à tona. Para Ricoeur (2007, p.451): “O esquecimento reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não mais ser na significação vinculada à concepção de passado. O tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança”. Uma reflexão instigante desenvolvida por Ricoeur é o que ele chama de esquecimento de reserva, que se opõe ao esquecimento por apagamento de rastros, ou seja, a inexorável destruição do passado. O esquecimento de reserva é aquele esquecimento que pode ser acessado pela memória por meio do reconhecimento, constituído pela representação presente de uma coisa passada. Nesse sentido, o reconhecimento é o ato mnemônico por excelência.

No documentário há uma cena marcante em que Vero se encontra com um antropólogo forense, que pesquisa o desaparecimento de crianças nascidas em centros de detenção durante a ditadura. Nesta cena é exposto um livro de registros importante, porque nele estão inscritos o nome da mãe, a data de nascimento e a situação em que nasceu a criança. Esse livro (fotograma 14) é um documento fundamental para a identificação das crianças nascidas em

centros de detenção. Embora algumas siglas como NM expressem ‘Não Nascido’, também podem significar uma estratégia de se apropriar das crianças nascidas na prisão. Ao se registrar que a criança nasceu morta, a estratégia pode ter ocultado essa particular forma de sequestro.



fotograma 14 livro com anotações de partos em centros de detenção.

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

Conforme exposto na introdução deste trabalho, a apropriação de crianças durante a ditadura é uma das feridas simbólicas presentes na sociedade argentina. Um dos eixos de trabalho do grupo H.I.J.O.S. é buscar estas crianças, que hoje já são adultos, e devolverem o que consideram suas identidades. O objetivo é (re) construir esse elo com os familiares biológicos, que foram rompidos no momento em que foram apropriados pelos militares. Nesse sentido, um dos fundamentos das identidades destes filhos de desaparecidos recai sob o aspecto biológico, os laços de sangue. O processo de produção das identidades passa também pelo aspecto biológico, enquanto estratégia de fixação da identidade. Esse é um dos movimentos, que segundo Tomaz Tadeu da Silva (2011) procura estabilizar a identidade. É perceptível no grupo H.I.J.O.S. a busca de uma identidade unívoca, relacionando-a aos aspectos biológicos, na tentativa de devolver aos filhos apropriados sua ‘verdadeira identidade’. Em razão dessa estratégia avulta a questão, já esboçada por Kathryn Woodward (2011), haveria a verdadeira identidade? A problemática significativa é que as identidades tendem à fixação, segundo Woodward (2011, p.13): “Com frequência, a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”.

Essa perspectiva é recorrente no grupo H.I.J.O.S. e embora, nesse caso, as identidades tendam à fixação, é fulcral compreender os motivos dessa concepção fixa da identidade. Quais os projetos políticos implicados nessa perspectiva? Nesse sentido, será sob os vínculos

familiares que os filhos assumirão um desafio profundamente político, ao consolidar instituições respaldadas na memória, na identidade e na justiça:

No solo porque hablan en nombre de los acontecimientos pasados y su memoria, sino porque expresan su reclamo en nombre de los vínculos de parentesco, de una genealogía filial en la cual lo social y lo histórico no pueden disociarse. (AMADO, 2009, p.148-149)

Reportamo-nos uma vez mais à história de Vero, que busca o paradeiro de seu irmão/a, por ser um modelo das lutas que esses filhos vêm travando, no sentido de encontrar os familiares apropriados e devolver-lhe sua identidade, num trabalho de reelaboração desse passado traumático, buscando resignificar o presente, por meio da luta por justiça e condenação dos envolvidos com a ditadura.

Outra história que o filme narra é o de Lucila Quieto. Fotógrafa de formação, ela busca reconstruir os fragmentos de sua memória, projetando a sua imagem nas fotos de seus pais, em uma sobreposição. Para ela é muito doloroso não ter fotos com eles. É interessante como os diretores procuram enfatizar não apenas a produção final, que seria a montagem fotográfica, mas apresentam também o processo de criação das fotografias. Nos fotogramas 15-17, podemos observar o processo de criação das fotos. É como se o passado pudesse ser manipulado por meio da fotografia, inserindo-se numa história que, mesmo não vivida pessoalmente, parece absolutamente familiar.



fotogramas 15-17 elaboração das fotos

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

Lucila Quieto organizou uma exposição fotográfica intitulada: *Arqueología de la Ausencia*³⁹. Nos anos 2000 e 2001 sua exposição viajou por várias cidades, como Turim, Bolonha, Milão, Roma e Madrid. Em entrevista a Ana Amado, ela relata:

³⁹ Ver Anexo 3

Inconscientemente me acerqué a la fotografía como la mejor herramienta posible de usar, creo que es lo mejor para certificar la memoria, es decir, registrarla de alguna manera.[...] Al término del trabajo fue como librarme de algo pensado durante veinticinco años, tener una foto con mi viejo, la necesidad de verme con él, o de juntar a él con mi madre, no tenía una foto de ellos juntos. (LUCILA, *apud* AMADO, 2009, p.173;175)

O trabalho de Lucila mostra como o documentário H.I.J.O.S. é perpassado por distintas concepções. Nessa passagem, evidencia-se o uso do modo performático, sendo este um exercício à arte da subjetividade. Destaca-se neste trabalho de sobreposição de imagens uma necessidade de se autoinventar, numa representação da relação de proximidade com os pais que nunca foi vivenciada e essa aproximação torna-se possível em nível performático. Nesse trabalho de justaposição de fotos, não só o passado é reinterpretado, como um novo tempo é inventado; nem passado, nem presente, mas um tempo imaginário, irreal, fictício, que busca dar conta das ausências deixadas pelas marcas da ditadura. No fotograma 18, passado e presente dialogam, numa duplicação de tempos, espaços e de gerações, conforme salienta Amado:

De pie, sentados, congelados en un movimiento, en un gesto, los hijos posan por turno delante de imágenes del pasado proyectadas que los rodean y hasta cierto punto los incluyen, en una duplicación – de tiempos, de espacios, de generaciones – donde ninguna narración, ni la del pasado ni la del presente, termina por plantarse nítida. (AMADO, 2009, p.174).



fotograma 18 trabalho com sobreposição de imagens, por Lucila Quieto.
Fonte: Exposição *Arqueología de la Ausencia* (Anexo 3)

O trabalho dessa fotografia remete a um texto de Freud, *Lembranças encobridoras*, escrito em 1899. Por lembrança encobridora Freud (1996, p.286) compreende um “ tipo em

que uma lembrança anterior é usada com uma tela para encobrir um evento posterior”. Há, nesse tipo de lembrança, dois campos de forças que se contrapõem, e exigem uma conciliação:

Uma dessas forças encara a importância da experiência como um motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra – uma resistência – tenta impedir que se manifeste qualquer preferência dessa ordem. [...] Essas duas forças opostas não se anulam mutuamente, nem qualquer delas predomina sobre a outra. Em vez disso, efetua-se uma conciliação: o que é registrado como imagem mnêmica não é a experiência relevante em si – nesse aspecto, prevalece a resistência; o que se registra é um outro elemento psíquico intimamente associado ao elemento passível de objeção [...] o resultado do conflito, portanto, é que, em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto associativamente deslocada da primeira. (FREUD, 1996, p. 290)

Nesse sentido, afirma Freud (1996), algumas lembranças da infância, quando verificadas, revelam terem sido falsificadas. Não que sejam completas invenções; são falsas no sentido de terem transposto um acontecimento para um lugar onde ele não ocorreu. Assim, algumas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas.

Fazendo uma paráfrase, podemos inferir que as fotografias produzidas por Lucila são imagens encobridoras, são imagens do passado, reinscritas no presente, que buscam encobrir a ausência e a dor de não ter fotos com seus pais. São imagens que buscam dar conta das feridas simbólicas desse passado traumático:

A lembrança encobridora nos ensina que uma cena esconde outra, mas, sobretudo, que ela ‘põe em cena’ significantes que engatam fantasias. Essa cena é uma ‘tela’, portanto, que cobre a experiência traumática, mas faz ver, por meio de uma montagem complexa, elementos que permitem o desdobramento de outras cenas, as cenas da fantasia. (RIVERA, 2006, p.73)

Para Tânia Rivera (2006), as lembranças encobridoras se constituem em fantasias. São criações mentais, embora possuam um caráter ultranítido que lhes concede um valor de recordação. Assim, também são estas fotografias produzidas por Lucila, como ela própria menciona em seu depoimento: “La idea era tener una foto que no existe, que no es real. Se transformando en eso, a sacar una persona de la union de dos. Y a meterme yo en la imagen”. (Lucila, *H.I.J.O.S. El alma en dos*, 2002, 14’50-15’03)

Nesse sentido, a fotografia é o elemento articulador dessas memórias e no caso do filme *H.I.J.O.S. El alma en dos*, a recorrência às fotografias constituiu-se no principal recurso para reconstruir memórias de famílias que tiveram o fluxo cotidiano interrompido pela ditadura:

La fotografía se há convertido en el símbolo por excelência de la perdida sufrida en los países del Cono Sur, y también de las luchas persistentes por la memoria que desde entonces se han desarrollado. Las muchas fotos de las personas desaparecidas, fotos sacadas en épocas más felices, de jóvenes sonriendo, de hombres, mujeres y bebés, se han tornado símbolos omnipresentes de las luchas interminables por la memória [...] un recurso central en sus luchas políticas. (LANGLAND, 2005, p.88).

Na cena em que Vero está apresentando as fotografias de família, há uma especial, a qual os diretores utilizam para introduzir um flash-back e trazer à tona a memória da infância da depoente. A fotografia subsequente (fotograma 19) retrata a fachada de sua casa, com coloração preto e branco, remetendo o espectador a uma imagem do passado. À medida que a câmera vai se aproximando, a imagem vai ficando difusa. Nesse movimento, é como se a câmera entrasse na fotografia e, nesse momento, ocorre o flash-back da infância de Vero. As imagens destacam momentos em família, na qual uma menina de aproximadamente dez anos, que remete à própria depoente, aparece sorridente, brincando com um bichinho de estimação.



fotograma 19 - fachada da casa de Vero.

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

Em face dessa recordação, centrada em um imaginário familiar padrão, sugerida a partir da imagem fotográfica, Isabel Gil a define como a capacidade que tem a fotografia de permitir:

[...] a re-constituição/simulação de uma organicidade imaginária primária, suscitada pela emanação fantasmática do referente, ao mesmo tempo que enuncia a radical cisão do observador do momento singular do passado ocorrido, apresentando-se assim como traço, resto fragmentário, cordão fantasmático de um passado irrecuperável, mas de que o observador não se consegue desligar[...] Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quiçá de múltiplos outros [...] que se cruzam com o fotografo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em

óptica pós-moderna permitem contar uma miríade de histórias de múltiplas perspectivas. (GIL, 2012, p.171;168)

Por fim, a terceira história que o documentário relata é a de Silvina, que teve seu pai assassinado e sua mãe presa durante sete anos. Ela nasceu em um centro de detenção e, quando sua mãe foi libertada, elas se exilaram, juntamente com sua irmã Maria Laura, na França. Silvina vive em Paris, onde coordena o grupo H.I.J.O.S. e, no documentário, o estratagema que os diretores encontram para mostrar que Silvina não vive em Buenos Aires, foi filmar sua chegada ao aeroporto. O seu retorno temporário à Argentina foi justificado por dois motivos principais: recolher informações para subsidiar sua pesquisa da faculdade, intitulada Perdão e Justiça (parte da narrativa do filme é justamente depoimentos que Silvina recolhe para a realização do seu trabalho) e também porque está organizando um congresso do grupo H.I.J.O.S. na Europa e, nesse sentido, é importante uma aproximação com o grupo de Buenos Aires, para compreender como eles vêm articulando as suas lutas.

Nas imagens de Silvina visitando o cemitério onde estão enterrados os restos mortais de seu pai, sobressai uma interpretação (certamente a que prevalece entre os filhos (as) de desaparecidos) de como esses filhos compreendem as ações de seus pais nos anos 1970, conforme inscrição na lápide:



fotogramas 20-21 inscrição na lápide⁴⁰.

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

A inscrição desvela a perspectiva que esses filhos tem de seus pais. Para uma parcela considerável dos familiares de desaparecidos, as ações insurgentes nos anos da ditadura se

⁴⁰ “Porque nunca pudiste soportar la miséria, explotación y la injusticia, junto a otros decidiste morir de pie y no vivir de rodillas. Estamos muy orgullosas de ti y nunca te podremos olvidar. Tus hijas.”

justificam pela busca de um mundo melhor, mais justo e equânime, e seus pais são considerados por muitos como heróis. Para Amado (2009), as ações que o grupo H.I.J.O.S. vem desenvolvendo no presente tendem a se filiar às ações de seus pais no passado. É como se quisessem dar continuidade às lutas iniciadas por seus progenitores e bruscamente interrompidas:

Los hijos cimentaron su agrupación institucional precisamente con un sentido de reconstrucción de los hechos, de revelación e interpretación de sentidos en narrativas que combinaban de modo intenso y frecuente los discursos heredados, con figuraciones, tópicos y tonos de la épica de la revolución. (AMADO, 2009, p.160)

Essa concepção figurativa é alvo de críticas e uma das mais incisivas foi proferida por Hugo Vezzetti (*apud* Amado, 2009, p.160). Segundo Vezzetti, a tentativa de aproximação dos H.I.J.O.S. com as lutas encampadas por seus pais no passado é desprovida de sentido, uma vez que se reportam mais a uma visão romântica da figura do revolucionário, do que ao que realmente foi vivenciado por seus pais nos anos da ditadura. O exemplo que Ana Amado apresenta dessa distancia temporal entre pais e filhos é a forma de organização atual, diferente da rigidez característica das organizações nas quais seus pais militavam:

En los modos de esa actuación, precisamente, manifiestan una concreta toma de distancia de la rigidez de las disciplinas militantes de las organizaciones donde se encuadraban sus padres. Por ejemplo, con su concepción de integración local, nacional, internacional en ‘redes’ que reivindican el antiverticalismo, la horizontalidad, el respeto a la diversidad, los modos de construcción política sin jefes ni jerarquias como reivindican en cada proclama o editorial de sus publicaciones. (AMADO, 2009, p.161)

Por mais recôndita que seja a intenção desses filhos de estabelecer suas lutas no presente como um prolongamento das lutas de seus pais no passado, evidencia-se que são momentos distintos e inconciliáveis. Conforme ressalta Hugo Vezzetti, qualquer aproximação nesse sentido é fruto de uma visão idealizada sobre os projetos pelos quais seus pais lutavam, em regimes e tempos absolutamente distintos. Entretanto, essa é uma elaboração simbólica, que sustenta o grupo nessa reivindicação por justiça, respaldada no ato de lembrar e fazer lembrar.

Sergio Caletti (*apud* Noriega, 2009, p.48) em um artigo intitulado *Puentes Rotos* desenvolve a concepção da descontinuidade conceitual entre a geração militante dos anos 1970 e os seus filhos nos dias atuais. Para esse autor, a ideia de revolução, característica dos anos 1970, não se reproduz nos discursos que esses filhos (as) elaboram no presente, assim

como a ideia de direitos humanos não fazia sentido no pensamento político dos militantes dos anos 70 e só começa a emergir como desdobramento das reflexões sobre a ditadura e seus milhares de desaparecidos:

La idea de los derechos humanos como eje central de la militancia de izquierda es producto de la catástrofe, hija directa de la derrota. La militancia por los derechos humanos que se piensa heredera de los grupos militantes de la década del 70 decide ignorar este salto conceptual, simulando una continuidad imposible. Entre el discurso de los militantes políticos de la década del 70 y el discurso posible en la actualidad, separado apenas por unas pocas décadas, hay un hiato infranqueable. (CALETTI, *apud* NORIEGA, 2009, p.47)

Nesse sentido, a tentativa de aproximação e continuidade que esses filhos procuram estabelecer com a geração dos anos 1970 é um esforço retórico, mas uma estratégia legítima de luta. São ações distintas, tanto em forma como em conteúdo, e devem ser compreendidas em seus respectivos contextos históricos. Nesse sentido, a estratégia dos filhos no presente se fundamenta na publicização da sua perda irreparável, que alimenta o ressentimento reforçando esse sentimento recalcado.

2.2.1 O ressentimento e o trabalho de luto

No documentário em análise se evidenciam dois temas recorrentes e que perpassam todo o filme: a questão do ressentimento e o trabalho de luto. Para refletir sobre o ressentimento na História, recorreremos à Nietzsche, em seu ensaio⁴¹ de 1887, retomado por Ansart (2004), no qual explicitou essa concepção. O conceito de ressentimento é elaborado, na perspectiva nietzschiana, pelo cruzamento de três abordagens complementares: histórica, psicológica e sociopolítica. Nesse passo, Pierre Ansart (2004) aponta, como Nietzsche, assinala momentos marcantes ao longo da história, que poderiam ser considerados história dos sentimentos e, essencialmente, a história do ódio. No entanto, o ponto central de sua denúncia é a análise não

⁴¹ No texto *La généalogie de la morale*, Nietzsche “mescla à concepção do ressentimento uma filosofia da história, uma crítica das religiões, uma denúncia da moral, um conjunto de juízos sobre a vida política da Europa no final do século XIX e um diagnóstico sobre sua decadência.” (ANSART, 2004, p.17)

dos eventos em si, mas de como estes vão gerando ódios que se interiorizam e são recalcados, podendo ser transformados, não obstante, em valor positivo:

Nietzsche faz do ressentimento [...] uma verdadeira configuração psíquica e cultural, um *habitus* próprio à civilização judaico-cristã, a sua pretensa moral que teria consequências sociais e políticas múltiplas e socialmente decisivas. O ressentimento estaria na base do igualitarismo democrático destruidor, na raiz dos movimentos populares, socialistas e anarquistas e, em uma só palavra, na origem da decadência das sociedades ocidentais. (ANSART, 2004, p.17)

Reportamo-nos a essa concepção porque é perceptível como o ressentimento permeia as ações do grupo H.I.J.O.S.. Por ocasião da promulgação das *Leys de Punto Final*, em 1986 e em 1987, a *Ley Obediencia debida*, estes filhos ainda eram crianças para protestar, para questionar. Entretanto, ao entrar na fase adulta, conscientes do quanto essas leis eram impunitivas e davam margem às injustiças, um dos primeiros protestos objetivava revogar esse ordenamento jurídico, para dar andamento aos processos paralisados. Em março de 2001, o juiz federal Gabriel Cavallo considerou inconstitucionais as duas leis e na sequência, começaram a ser reabertos os processos engavetados. Nesse sentido, o ressentimento reforça sentimentos compartilhados de hostilidade, que podem gerar uma força de coesão e solidariedade no interior de um grupo:

O ódio recalcado e depois manifestado cria uma solidariedade afetiva que, extrapolando as rivalidades internas, permite a reconstituição de uma coesão, de uma forte identificação de cada um com seu grupo. Daí, hoje em dia, a facilidade com a qual indivíduos se reagrupam para gritar sua agressividade e inventar signos festivos que expressem seu desejo de vingança (e busca de justiça). (ANSART, 2004, p.22)

A luta por justiça contra os militares e apoiadores da ditadura argentina é um ponto em comum que une os filhos (as) de desaparecidos. A proposta política apresentada por eles é clara e sob o rótulo genérico de *Escrache* (fotogramas 22-24) esses filhos vão às ruas para protestar, denunciando com cartazes e placas que ali, naquele bairro, mora um genocida, nominando-o. Essa foi uma das principais formas que os filhos (as) encontraram de protestar e de evidenciar as injustiças e reclamar justiça e condenação aos protagonistas da ditadura, antes que fossem esquecidas.



fotogramas 22-24 - cenas de escrache.

Fonte: H.I.J.O.S. El alma en dos

O escrache é uma forma de exteriorizar o ressentimento e também uma forma de coesão do grupo, a fim de alcançar seus objetivos de justiça. Nesse sentido, Pesavento (2004, p.223), reitera: “O ressentimento está na base de uma comunidade simbólica de sentido que proporciona a coesão social e dá a sensação de pertencimento.” Em face dessa perspectiva, o tema da identidade aparece nas considerações que esses filhos estabelecem, por terem vivido experiências similares. São filhos de pais desaparecidos ou forçados ao exílio, que se uniram por uma causa, não somente para si, mas para também auxiliar outros a encontrarem o que eles consideram a ‘verdadeira identidade’ e a ‘verdadeira história’ familiar. Percebemos no grupo H.I.J.O.S. como o tema da identidade constitui o cerne do debate, servindo de combustível às lutas por justiça e reparação contra os militares por eles acusados de terem roubado suas identidades.

Segundo Judith Filc (*apud*, AMADO, 2009, p.149), as atrocidades da ditadura, seus métodos de repressão e desaparecimentos, seguidas pelas políticas de abandono social, desigualdade extrema, miséria e exclusão social nos anos do governo democrático do governo Menem, fez com que houvesse uma ruptura, uma fratura também nas identidades nacionais desses indivíduos, que não se identificam com a pátria traidora dos seus deveres com a sociedade. Para a autora, a conjuntura de extremo abandono de toda ordem possibilitou a integração das mães, avóelmas e dos H.I.J.O.S., juntamente com outras organizações do campo político e sindical, voltadas às ações de resistência coletiva.

Por sua vez, Ana Amado (2009) assinala que a fragmentação da identidade desses familiares não ocorre somente em nível familiar, mas também no âmbito social e econômico,

na medida em que as políticas neoliberais desintegram as fronteiras entre o espaço familiar e o nacional. Esses processos de fragmentação social alteraram a organização familiar e social que garantia uma trajetória identificadora.

No agrupamento do qual fazem parte os H.I.J.O.S. cada iniciativa pessoal na comunidade de recordação afilia seus membros a um modelo parecido com uma família extensa. Há uma mística de pertencimento que une esses filhos, cuja identidade se sedimenta na cadeia múltipla que os liga tanto a seus próprios pais (por meio de vídeos, fotografias) como aos membros da comunidade de que fazem parte. Sob essa perspectiva, para Geneviève Koubi (2004) as identidades se constituem a partir do sentimento de solidariedade, que faz parte de estratégias identitárias:

[...] o sentimento de solidariedade é um instrumento que reforça as estratégias identitárias; é um meio de manter e confortar o laço entre todos os indivíduos que admitem sua ligação com uma esfera cultural dada; é uma técnica que permite consolidar a proximidade, o relacionamento entre os indivíduos; é um procedimento que homologa o pertencimento e registra o pacto que cimenta o grupo: o ‘sentimento de solidariedade’ é uma ilusão a partir da qual se fixam modos de identificação individuais. (KOUBI, 2004, p.536)

Segundo Amado (2009, p.161), os relatos desses filhos é uma construção de sentidos que não é mera reconstrução retórica ou ideológica, mas constituem uma releitura e apropriação por parte de quem se situa no lugar do herdeiro despojado. Assim, elegem intencionalmente os sentidos de algumas orientações estéticas e ideológicas para re-atalizá-las no contexto político em que atuam no presente.

Nessa nova ambiência política, para que os filhos recuperem suas identidades, torna-se fundamental que seja devolvida aos seus pais a condição de sujeitos, estatuto este que, com seus desaparecimentos o Estado pretendeu eliminar. Há uma frase que ilustra bem esse sentimento: ‘Padres paridos por los hijos vivos’. Buscar por seus pais, seus corpos, retirar o sujeito do esquecimento e restituir-lhe um nome, uma singularidade, é restituir a própria identidade. Há uma estreita ligação entre o nome de um indivíduo, sua memória e sua identidade:

O nome é sempre uma questão identitária e memorial [...] todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição dos nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade. (CANDAU, 2011, p.68)

Nesse sentido, é fundamental para o grupo H.I.J.O.S. indicações sobre a localização dos corpos desaparecidos de seus pais. Não somente para retirá-los do esquecimento, mas também lhes dar o direito a um túmulo e assim finalizar um luto pungente que se encontra aberto pelo desaparecimento.

Encerramos esse tópico com a reflexão de Ana Amado (2009), ao ressaltar a peculiaridade do grupo H.I.J.O.S., que concentra no campo visual suas estratégias de identidade e memória, por meio de filmes, fotografias e diversos modos de intervenção cênica, como forma de elaborar seu passado:

Los H.I.J.O.S. proyectaron sus actividades institucionales bajo la interconexión entre diferentes soportes y lenguajes destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado. [...] Es decir, de una noción del arte utilizada como principio de relación entre pérdida afectiva y trabajo de duelo, por medio de lenguajes e imágenes que se ofrecen a ser leídas desde una estrategia de (auto)consolación. (AMADO, 2009, p.140).

No filme *H.I.J.O.S. El alma en dos* acompanhamos o trabalho de luto desses filhos (as). Esse conceito fundamenta-se nos estudos de Freud, especificamente em seu texto: *Luto e Melancolia*. De acordo com o autor (1996, p.249): “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém”. Segundo Freud (1996, p.254) o trabalho de luto pode ser compreendido “como uma retirada da libido desse objeto (objeto amado, que não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto) e um deslocamento da mesma para um novo”.

O trabalho de luto que esses filhos (as) vem reforçando é justamente o deslocamento por demandas de justiça e que os impulsiona a lutar para colocar na prisão os envolvidos na ditadura. Seja mediante o trabalho fotográfico de Lucila, no qual tenta refazer a relação que não teve com seus pais, seja por meio dos escraches, das manifestações públicas de protesto e reivindicação por justiça esse esforço conjunto não arrefece. Seja na busca de Vero pelo irmão/a apropriado pelos militares, ou mesmo no trabalho acadêmico desenvolvido por Silvina sobre perdão e justiça, é perceptível em todos esses casos uma resignificação do passado, dotando de novos sentidos as ações no presente.

Nesse sentido, conforme salienta Amado (2009), o trabalho de luto pessoal é registrado como uma demanda social da memória, em um esforço que relaciona as dores individuais às lutas coletivas por justiça. Assim, encontramos no documentário *H.I.J.O.S. El alma en dos*

uma importante fonte na qual é reiterada a interação entre o campo privado, presente nos depoimentos e as estratégias coletivas de superação do trauma e demandas por justiça. Na mesma direção, mas ao mesmo tempo sob uma perspectiva distinta, examinaremos o segundo documentário que elegemos como fonte e objeto de análise e pesquisa: *Los Rubios*.

2.3 LOS RUBIOS – A FICCIONALIZAÇÃO DA DOR

Los Rubios é o segundo longa-metragem da diretora Albertina Carri⁴² e narra a história dessa cineasta tentando elaborar a memória de seus pais, Roberto Carri sociólogo e jornalista e Ana María Caruso, professora de literatura, desaparecidos em fevereiro de 1977. Embora o filme mencione os desaparecidos, está longe de tentar construir sua história, suas memórias. O filme de Albertina põe em cena a impossibilidade dessa construção.

Seu documentário é uma mescla de ficção e realidade e foi construído a partir de vários elementos: participação de uma atriz (Anália Couceyro), que se identifica enquanto tal; a animação em *stop motion* (bonecos playmobil), e depoimentos dos militantes que conviveram com seus pais. A maioria desses depoimentos é mediada por um televisor, com a participação da equipe de filmagem, que é inserida em várias cenas do documentário. Destaca-se ainda o uso das perucas e as entrevistas com os vizinhos nos bairros onde Albertina viveu com seus pais nos momentos que antecederam seus sequestros. A partir de

⁴² Albertina Carri nasceu em 1973, em Buenos Aires, e faz parte da geração do *Nuevo Cine Argentino* apresentada na primeira parte deste trabalho. Estudou cinema na FUC (*Fundación Universidad del Cine*) e em sua filmografia destaca-se a produção de três curtas-metragens: *Aurora* (2001), *Barbie también puede estar triste* (2001) e *Fama* (2003), além dos longa-metragens: *No quiero volver a casa* (2000), *Los Rubios* (2003), *Geminis* (2005), *La Rabia* (2008), além de uma produção de um episódio no filme coletivo *Historias de la Argentina en vivo* (2001) e o telefilme *Urgente* (2007). Em 2010 fundou, com sua companheira, a jornalista Marta Dillon, a sua produtora *Torta la Productora*, realizando a série tv *visibles*, 23 pares, *La bella terea*. Atualmente dedica-se ao roteiro do seu próximo filme: *La Manzana Podrida*.

Los Rubios ganhou o prêmio de melhor filme no V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (2003), além de participações no Primer Festival de Cine y Video Latinoamericano de Buenos Aires (2003). Ganhou também o Prêmio Clarín de melhor documentário (2003) e participou do 11º Festival de Cine Independiente de Barcelona (2004). Recebeu ainda indicação ao Festival Internacional de Gijón, ao Toronto International Film Festival, ao Havana Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano e ao London Film Festival, bem como ao Princeton Film Festival. A FIPRESCI (Federación Internacional de la prensa cinematográfica) Argentina selecionou *Los Rubios* entre os dez melhores filmes da década de 2000.

uma dessas entrevistas é registrada a origem do nome do filme, quando uma vizinha define a todos de sua família como ‘Rubios’.

O projeto inicial do filme teve início em 1998 e demorou cinco anos para a sua concretização. Embora na Argentina exista uma política de fomento ao audiovisual desde a promulgação da *Ley de Cine*, de 1994, conforme ressaltado na primeira parte deste trabalho, o projeto de realização do filme recebeu muitas recusas de financiamento. Há uma cena representando o recebimento do fax⁴³ do INCAA (Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais), com a decisão de não aprovar o projeto, por considerar o roteiro insuficiente e exigindo maior rigor documental.

Entretanto o Instituto reconhece a importância do filme por se reportar a dois importantes intelectuais da década de 1970, Roberto Carri e Ana Maria Caruso. No entanto, requer maior aprofundamento nos testemunhos. Ora, isso é tudo que a diretora não queria, conforme ela mesma ressalta:

Esa es la película que ellos necesitan como generación. Y yo lo entiendo, lo que pasa es que esa es una película que tienen que hacer ellos, no yo. Ellos necesitan esa película y yo entiendo que la necesitan. Pero no es mi lugar hacerla. (ALBERTINA, LOS RUBIOS, 2003, 26’58-27’20)

Vale ressaltar que após o filme ter sido premiado no 5ª BAFICI, o INCAA, se viu pressionado a financiar a passagem do filme para 35 mm. Nesse sentido, compreende-se o agradecimento ao INCAA nos créditos finais do filme. Segundo Noriega (2009), a cena do fax é importante, porque é a primeira vez no cinema argentino que um filme expõe os critérios de funcionamento das comissões encarregadas de ditar que tipos de filme são merecedoras de receber financiamento e quais os critérios estabelecidos:

La inclusión de esta escena pone entonces en pantalla de una manera original pero a la vez perfectamente ensamblada en el discurrir de la película las dificultades de hacer cine Independiente en la Argentina, los problemas específicos de una película disruptiva en lo formal y en lo ideológico, como es el caso de Los Rubios, y lo acotado de las expectativas de los responsables de disponer los recursos del Estado para los emprendimientos culturales. (NORIEGA, 2009, p.30)

Outro ponto importante dessa cena é que Albertina retira de fora-de-campo a equipe de filmagem para discutir o parecer do INCAA, demonstrando uma afinidade e trabalho em

⁴³ Ver Anexo 2

equipe, que ao longo da produção do filme acaba por preencher em parte, o vazio familiar que a diretora trás dentro de si.

Em entrevista a Fernando Martín Peña (CARRI, 2007, p.110), Albertina lembra que seu roteiro foi reprovado não só por órgãos de fomento nacional como o INCAA, como também por organismos internacionais que geralmente apoiam o cinema argentino, como *Hubert Bals*, *Soros*, *Fonds Sud*, *Alter-Ciné*, *Vrijman*. A questão fulcral apontada pela maioria dos possíveis financiadores era que seu filme não se enquadrava como documentário e nem mesmo como ficção. As sugestões que ela recebia era excluir o lado mais ficcional do filme, como as animações em *Stop Motion* e a participação de uma atriz, e deixasse seu filme com aspecto de documentário em moldes tradicionais. Ou seja, uma distorção do que Albertina propunha, que era justamente fazer essa mescla entre ficção e documentário. A boa receptividade que teve seu filme, tanto pelo público como pelos críticos, surpreendeu a diretora:

Honestamente, yo no me imaginé que una película así podía tener la repercusión que tuvo. Sobre todo teniendo en cuenta que el proceso de financiación fue verdaderamente infernal [...] la película no cuajaba ni como documental ni como ficción y la reacción más general era: Tenés entre manos una historia demasiado fuerte y la estás complicando al agregar elementos como la actriz, la animación. Sin embargo, para mi era vital que la película incluyera todo eso. Para mi, al contrario de lo que la mayoría pensaba, sin todos esos elementos como las pelucas, la animación, el blanco y negro e el color, la actriz, el equipo en escena, las entrevistas en monitores, no había ninguna película. Porque la película que estaba tratando de hacer era sobre la memoria y no sobre mis padres, como creían los jurados de estos organismos. (CARRI, 2007, p.110)

A princípio, Albertina não tinha um projeto definido de como seria o filme. Ela inicia esse projeto entrevistando mulheres torturadas durante a ditadura. Embora isso não apareça no filme, ela menciona em seu livro, lançado quatro anos depois, durante o 9º *Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI), em 2007, o mesmo festival no qual estreou *Los Rubios* em 2003, quando este ganhou o prêmio de melhor filme escolhido pelo público:

Durante un tiempo investigué, filmé y entrevisté a mujeres que estuvieron detenidas en centros clandestinos, mujeres que vivieron la tortura, la vejación y el dolor de forma cotidiana durante meses o años. Algunas de ellas tienen en el cuerpo marcas, quemadura o golpes. Otras no, pero todas cargan con una fobia particular a un olor, a un sonido, a una comida, a una textura, a la oscuridad, al agua. Una fobia que si se define en palabras parece un capricho, pero que si invade nuestra vida cotidianamente – ahí algo de lo real devuelve al presente la escena del crimen – es una tragedia inenarrable. (CARRI, 2007, p.16)

Há de se destacar que uma forma encontrada por essas mulheres para superar o trauma foi ficcionar esse período de sofrimento. A partir desse relato, desvelam-se os mecanismos utilizados por Albertina Carri para lidar com a dor da perda ao ter que se constituir a partir da ausência de seus pais:

[...] ninguna ha podido olvidar el detalle como disparador de las más inhumana violencia, ninguna de ellas ha podido vivir una vida completamente normal. Luego de semejante experiencia, casi todas inventaron una ficción sobre ese período de sus vidas. (CARRI, 2007, p.15)

Existem situações em que o trauma tem uma dimensão tamanha, que não é possível pensá-lo senão ficcionalmente, essa é uma forma que essas mulheres, incluindo Albertina, encontraram para lidar com sua dor e assim darem prosseguimento às suas vidas.

2.3.1 O documentário performático como técnica de si

Los Rubios é um documentário que se insere no modelo performático descrito por Nichols (2005) e que já foi referenciado na primeira parte deste trabalho. Trata-se de uma mescla de ficção com documentário, permeado por questões subjetivas, no qual as reflexões mais íntimas e pessoais da diretora são colocadas em cena. É sem dúvida um documentário autoreferencial⁴⁴. Há uma dimensão afetiva nesse tipo de documentário, no qual os sentimentos da cineasta vêm à tona e geralmente é perpassado pelo caráter autobiográfico.

Segundo Andrea Molfetta (2008, p.29), o documentário performático modificou profundamente o modo de representar a história política e cultural no cone sul. Para a autora (2008, p.32): “realizar documentales performativos permitió mostrar la polifonia social en funcionamiento y sensibilizarnos sobre ella. [...] ver al cine como mecanismo de reconstrucción y reinterpretación de las tradiciones culturales y políticas.”

⁴⁴ O conceito de documentário autoreferencial é trabalhado por Raquel Schefer (2008, p.116) em seu texto: *Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos*, nas suas palavras, refere-se: “[...] en que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas, o, entonces, recupera y reconstruye narrativas familiares y personales, muchas veces apropiándose material de archivo familiar o personal.[...] la exposición del ‘yo’ se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes.”

O documentário performático como técnica de si, conceito trabalhado por Andrea Molfetta (2008, p.39), explora a potencialidade desse veículo a partir de si próprio, utilizando a linguagem cinematográfica para expor seus pontos de vista pessoais, a verdade de cada sujeito.

O filme *Los Rubios* transcende uma questão de exposição de pontos de vista. O documentário de Albertina é a sua própria reconstituição, a partir da busca de uma ‘verdade’, na tentativa de compreender seus pais, em sua dimensão mais íntima e que no fundo é uma busca do conhecimento de si mesma, um recurso de autocompreensão. Andrea Molfetta (2011) baseia-se na estética da existência, de Foucault, para pensar o conceito de técnica de si. Segundo esse autor, é na estética da existência que se evidencia a dimensão intersubjetiva da autoconstituição ética do sujeito. A partir da estética da existência, é possível pensar o documentário performático enquanto passagem do individual para o coletivo, mas na forma audiovisual:

En ellos (documentários performáticos) la reflexividad se convierte en el motor dramático porque es la herramienta central de una hermenéutica, de un proceso de autocomprensión y de conciencia histórica, proceso que comienza con el autor y se cierra, única, sola y conscientemente, en el espectador de la sala. [...] En el caso del documental performativo o film de búsqueda, la posición explícita del sujeto (que es uno cuando ve y filma, y se siente transformado por esa experiencia cuando edita y narra) es subrayada con intensidad, tanto en su potencia poético-expressiva cuanto, y fundamentalmente, en sus límites heurísticos, en las fronteras de lo que puede o no conocer de sí, del otro y del mundo que aborda con su praxis. (MOLFETTA, 2011a, p.543)

Em seu documentário, Albertina Carri procura ficcionar a própria memória, questionando quais as marcas da violência em seus pais lhes foram deixadas de herança. Em outras palavras: como se constituir ou reconstruir-se a partir dessa ausência fundamental, de seus pais, sequestrados e desaparecidos quando ainda tinha três anos de idade. Essa é uma questão central, que permeia a narrativa do filme, conforme afirma a própria diretora:

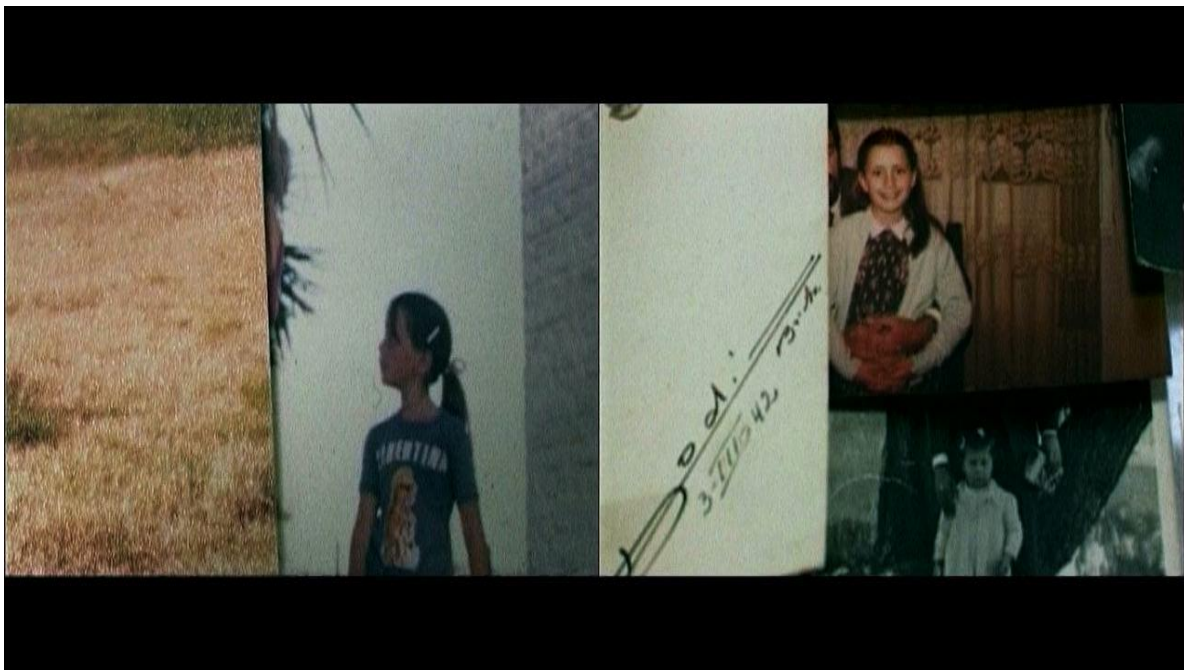
Construirse a sí misma sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria. (ALBERTINA, LOS RUBIOS, 2003, 29’11-29’28)

Albertina Carri assinala em seu livro que não tem sequer uma imagem ‘real’ dos seus pais. Não tem a lembrança deles em sua memória:

No tengo ni una sola imagen real de mi madre o de mi padre retándome o explicándome algo, tampoco de un gesto cariñoso, ni nada de eso. Lo que conservo son sus pensamientos y algo de sus sentimientos en las cartas de mamá y en los libros de papá. (CARRI, 2007, p.18)

As fotos (fotogramas 25-26) que ela tem de seus progenitores não suprem essa ausência, não preenchem essa lacuna. Por esse motivo, ela abre mão do uso delas e da sensação tranquilizadora que poderia gerar ao apresentar fotos de seus pais. Em entrevista a Noriega (2009), ela comenta que foi uma decisão consciente não mostrar as fotos de seus pais:

[...] Fue una decisión absolutamente consciente. [...] Pero además, yo tomé la decisión de que no se vieran, me parece que hasta es más interesante porque te inquieta más. No quise que el espectador saliera de la película creyendo que se iba con una imagen de Roberto y Ana María. Eso hubiera sido más tranquilizador. Ese es un poco el planteo de la película: enfrentar al espectador con mi propia experiencia. (CARRI, *apud* NORIEGA, 2009, p. 60)



fotogramas 25-26 álbum fotografia Albertina Carri
Fonte: Los Rubios

Essa postura da diretora é extremamente inovadora e ao mesmo tempo polêmica, uma vez que rompe absolutamente com a forma como os filhos de desaparecidos vêm trabalhando com as fotografias de seus pais. Se para Albertina as fotos não trazem uma sensação tranquilizadora de conhecer seus pais, seu enfoque será para os pensamentos advindos dos livros de seu pai ou alguns sentimentos expressos nas cartas escritas por sua mãe; embora no

filme não sejam exploradas, as cartas aparecem em seu livro. Por essa razão, a diretora enfoca o seu filme não a partir de seus pais, já que não tem nada deles, mas de si mesma. O que há são ausências que a diretora procura preencher com sua imaginação. Por se tratar de um documentário performático, lhe permite uma interação entre ficção e realidade:

Una vez mi padre llegó en colectivo, con barba; outra vez en un Renault 12 rojo, con un bebé en brazos, y mi mamá, que manejaba, se detuvo junto a mi caballo y preguntó por la casa de los Carri. Son tan reales éstas imágenes que a veces dudo de su veracidad. El tiempo demostró que no, que ellos nunca llegaron ni al campo ni a ningún otro lado. Por eso me parece imposible, con tanta acumulación de fantasías, poder diferenciar lo que viví de lo que pensé, y así como me pasa a mi supongo que les sucede a otros: el recuerdo termina siendo un gran entramado formado por años de inventos y deseos incumplidos. (CARRI, 2007, p.18)

Segundo Carri (2007, p.23), seu filme é uma ficção, “una busca entre el documental y lo ficcional, entre las imágenes propias y la de los otros – que nunca coinciden – entre la fantasía del deseo y el dolor de la pérdida”. O trabalho de memória proposto por Carri é permeado por imagens que não se sabem ao certo da sua veracidade. Nesse sentido, a memória é perpassada por certa desconfiança e passa a ser questionada enquanto mecanismo de construção do passado.

O questionamento de suas próprias lembranças advém da não experiência ou convivência com seus pais. Conforme afirma Beatriz Sarlo (2007, p.110): “Às vezes, no lugar vazio dos desaparecidos não há nem haverá nada, exceto a lembrança de um sujeito que não lembra.” Essa reflexão de Sarlo referencia a experiência em *Los Rubios*. Se não há convivência a ser lembrada, resta-lhe então o trabalho de ficcionar a própria memória. Nesses termos, os elementos ficcionais presentes no filme (bonecos *playmobil*, atriz, perucas) são fundamentais para a diretora construir o espaço imaginário que podemos chamar de cronotopo.

O processo de filmagem necessariamente estabelece um lugar, em um tempo e momento para a criação da narrativa. Nesse sentido, pode-se viabilizar a produção de um cronotopo, de um tempo e um espaço ‘inventados’, que autorizam a criação de um contexto para a narrativa.

Ao estudar a estrutura dos romances literários, Mikhail Bakhtin (1988, p.211) define por cronotopo artístico um acordo essencial das relações tempo e espaço, via do qual “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”. Cronotopos correspondem a

uma invenção temporal que permitem ao realizador criar um contexto artificial para sua narrativa. Esse conceito é fundamental para pensarmos o contexto de produção de *Los Rubios*, no qual a diretora trabalha não apenas com o espaço físico, quando visita lugares em que viveram seus pais, mas também espaços subjetivos, criações mentais ou cronotopos afetivos, conforme afirma Silva, gerando narrativas descontínuas, uma característica dos documentários performáticos:

O texto descontínuo, que se desenvolve a partir de pontos significativos do percurso de vida do realizador, subjetiva-se. Trata-se de uma equação onde o espaço desarticulado só ganha sentido quando apropriado pelo seu autor na condição de protagonista – ou seja, por uma *performance*. [...] Assim não são apenas construções da memória, mas também reinvenções de processos de lembrança. (SILVA, 2004, p.116)

Sem esses cronotopos afetivos, no caso de *Los Rubios*, dificilmente haveria filme, porque lidar com essas ficções, essas criações, torna-se elemento chave para a diretora. É justamente essa mescla entre ficção e realidade que torna seu documentário sugestivo para análise.

As cenas iniciais do filme são animações em *stop motion* apresentando imagens do campo; ouve-se sons fora-de-campo de passarinhos e berros de gado. Essas imagens remetem ao período da infância da cineasta, pois o campo é o lugar da afetividade, é onde ela viveu e esperou por anos o retorno de seus pais, até que, aos doze anos, tentam explicar a ela o que aconteceu.



fotograma 27 cena abertura do filme.

Fonte: Los Rubios

Nas palavras de Albertina : “el campo es el lugar de la fantasia, donde começa mi memoria”, os bonecos aqui representam a fantasia, a imaginação, que efetivamente é o que Albertina Carri tem de seus pais. Daí a impossibilidade que ela manifesta em trabalhar com atores, optando pela animação:

Ya está claro que mis padres son para mí una ficción. Sin embargo, tienen una forma concreta, un rostro, una manera de mirar, por lo tanto esta ficción no podría trabajarla con actores, sería imposible para mi darle vida a las imágenes a través de modelos o intérpretes. Las escenas que responden a una fantasia o al rastro de un recuerdo serán animación cuadro a cuadro (stop motion) , con muñecos. El muñeco que imita o que toma algo de la forma humana es en si una deformación – lo que recuerdo es a la ausencia – una ilusión óptica o técnica [...] Estos muñecos son los representantes del mundo de los sueños y las pesadillas y vienen prefigurar los miedos y las esperanzas; por esse motivo, cambiarán constantemente de forma y ámbito. (CARRI, 2007, p.27)

Nesse sentido, a utilização dos bonecos foi fundamental para marcar o terreno do fantástico, do imaginário e que também gerou inúmeras críticas, conforme será problematizado adiante. Outro elemento central no documentário é a presença da atriz (Anália Couceyro) que aparece em plano americano logo no início do filme (fotograma 28) e que se apresenta enquanto atriz e que no filme representa a diretora Albertina Carri.



fotograma 28 apresentação da atriz
Fonte: Los Rubios

Numa perspectiva brechtiana, a atriz se apresenta enquanto tal, embora a diretora não deixe de aparecer, contracenando com ela numa duplicação de si. Segundo Albertina esse

distanciamento foi fundamental para a realização do filme. Em entrevista a Gustavo Noriega (2009), a diretora ressalta a dificuldade que ela teria de se colocar em frente a câmera:

La primera decisión, que tiene que ver con lo de la actriz, me costó mucho esto de ver, encontrar una actriz que me represente, porque en realidad tenía que ver con un cierto distanciamiento que yo quería lograr [...] A mí me parecía que si yo me paraba frente a cámara y decía: ‘ Bueno, mis padres fueron no sé qué, no sé cuánto’, era como apelar a la lágrima fácil, para decirlo claro. (CARRI, *apud* NORIEGA, 2009, p.68)

Em alguns momentos do documentário, a diretora procura mediante um jogo de contrastes, fazer uma distinção entre a realidade e a ficção, a partir das tomadas de imagem em preto e branco e em cores. As cenas que ela considera se tratar do real são apresentadas em preto e branco; são os momentos em que a diretora aparece no filme, como por exemplo, na cena (fotogramas 29-31) em que é recolhido sangue para o teste de DNA, ou nos momentos em que se está discutindo o fax do INCAA, bem como nos momentos de intervenção enquanto diretora, dando instruções à atriz. As cenas em cores, seriam a ficção.



fotogramas 29-31 cenas recolhimento sangue
Fonte: Los Rubios

Embora a diretora faça essa distinção, compartilhamos do pensamento apontado na primeira parte deste trabalho, que tanto o documentário, no sentido de indexação do real, como a ficção, são representações, não a realidade em si, mas construções, conforme afirma Chartier (1990, p.17), compartilhadas por sujeitos coletivos ou individuais, que se auto-representam construindo uma autoimagem de si.

Outra questão importante a ser destacada nessa cena é a identificação dos desaparecidos por meio do exame de DNA. Existe em Buenos Aires o Centro de Antropologia Forense, com um banco de dados onde ficam registradas informações dos parentes de desaparecidos e que são confrontados com os exames de DNA feitos com base nos corpos encontrados. A questão do aparecimento do corpo, como já enfatizado, é fundamental, tanto para a família finalizar o trabalho de luto, quanto para devolver a identidade ao desaparecido. O dever de memória, conforme afirma Candau (2011), passa necessariamente pela restituição do nome próprio. Retirá-lo desse esquecimento e devolver-lhe seu nome próprio é uma forma de restituir-lhe sua identidade.

Outro ponto importante dessa cena são os limites da representação. Existem questões difíceis de serem representadas; o sangue é algo imutável. Nesse sentido, Albertina tem necessidade de se inserir na cena, para o recolhimento de seu próprio sangue. Segundo Noriega (2009, p.33): “Hay algo intransferible: la sangre de Albertina Carri, su carga genética, es lo que la conecta con sus padres desaparecidos, y esa vinculación directa es única y no puede ser representada por otra sangre”. Essa é uma das poucas cenas em Albertina busca aproximar-se da identidade biológica de seus pais.

Há uma cena (fotogramas 32-34) no documentário que permite fazer uma leitura benjaminiana do passado: em travelling, numa sucessão de planos, a atriz aparece e reaparece, sugerindo que aquilo que passou não está perdido ou esquecido pela história. Ao contrário, o passado pode emergir no presente; ele irrompe o presente como a lontra, que em nível totêmico remete a esse passado (in) acabado que, quando menos se espera, pode emergir, mesmo que demore, como na última sequência do plano.



fotogramas 32-34 cenas da atriz em *travelling*

Fonte: Los Rubios

Enquanto o aparecimento da atriz entre um plano e outro tem a duração em torno de dois segundos, na penúltima cena é de aproximadamente 23 segundos. É assim a história para Benjamin, conforme já assinalado na introdução deste trabalho. O passado não é um tempo acabado, mas um tempo saturado de ‘agoras’; ou seja, tempos possíveis de serem construídos e reconstruídos.

A relação que Albertina estabelece com os testemunhos toma uma dimensão particular e posiciona seu filme no centro do debate na Argentina, tendo sido também motivo de críticas e controvérsias. Em geral, os testemunhos foram recebidos pela sociedade argentina sem desconfiança, devido às suas implicações morais, jurídicas e políticas, conforme salienta Sarlo (2007, p.67), para quem “o importante não era compreender o mundo das vítimas, mas conseguir a condenação dos culpados”. Em *Los Rubios*, os testemunhos dos militantes que conviveram com os pais da diretora, estão em segundo plano. Aparecem sempre mediados por um televisor, com exceção da socióloga Alcira Argumedo, a primeira entrevistada que a atriz visita, mas seu depoimento só aparece em *voz off*, enquanto a atriz senta num banco de um jardim para fumar um cigarro.

Se a diretora parece não dar atenção aos testemunhos dos companheiros de seus pais, o mesmo não acontece com os depoimentos das vizinhas que moram no bairro onde viveram seus pais nos últimos momentos. Há no filme duas entrevistas importantes para a narrativa fílmica. Na primeira, logo no início do filme, é a própria Albertina que aparece em cena junto com a equipe de filmagem; não há nessa cena nenhum indício de que houve um contato prévio entre a vizinha que aparece na janela e a equipe de filmagem. A vizinha não sai de sua casa e todo o diálogo acontece entre a janela e a rua, onde está a equipe de filmagem, num distanciamento que a vizinha procura estabelecer e cujas informações são mínimas. A vizinha é reticente em aparecer diante as câmeras e questiona a presença delas, ao que o assistente responde se tratar de um trabalho da universidade. Embora a vizinha lembre-se de Albertina devido ao seu nome e também de uma de suas irmãs, nenhuma informação relevante a respeito de seus pais é fornecida.

Diferentemente desse depoimento lacunar, a segunda entrevista é exemplar e dela extrai-se o nome do filme, pois, a vizinha chama a todos de *Rubios*. Também é um dos momentos mais dolorosos, porque é quando Albertina ouve da depoente, a própria vizinha do bairro em que moravam seus pais, que os militares entraram por equívoco em sua casa e ela então indicou a casa onde moravam seus pais. Ela foi a delatora e relata esses fatos com naturalidade, sem saber que está falando com uma das filhas dos desaparecidos.

A partir desse depoimento Albertina define a abordagem do seu documentário, construído a partir das ficções da memória, da impossibilidade da elaboração da memória pautada nos depoimentos, uma vez que são carregados de subjetividade e de certa dose de imaginação. O relato da vizinha de seus pais é marcado por construções imaginativas, fictícias, ao dizer que se escutava barulho de máquina de escrever de madrugada, que sua mãe era magra e que eram todos loiros. A partir dessa entrevista, fica evidente para Albertina como a memória é permeada de elementos indefinidos, e que nenhuma reconstrução do passado é possível, sem que nela esteja presente uma série de elementos ficcionais. Em entrevista à revista *El Amante* (2003, p.8), ao ser questionada se toda memória lhe parece ficção ela responde: “Yo creo que si, todos los recuerdos tienen un alto grado de ficción.”

Com relação às críticas que o filme recebeu, em sua maioria são positivas. Seu filme abriu um leque de discussão acerca da memória e seus questionamentos, levando a maioria dos críticos não só na Argentina, mas de outros países que pensam o cinema a fazer considerações acerca do filme. Na contracorrente, uma das críticas mais ferrenhas foi apresentada por Martin Kohan, em seu artigo *La apariencia celebrada*, na revista Punto de Vista nº 78 de 2004. Nesse artigo, dois pontos centrais embasam a crítica de Kohan. A primeira delas é a desconsideração da diretora para com os testemunhos dos companheiros que conviveram com seus pais:

Si los testimonios de los compañeros de militancia que Albertina Carri recogió para su película la hubiesen dejado insatisfecha, podría haberlos suprimido. Lejos de eso, los incluye, les da un cierto espacio, les da su tiempo; y a la vez que los exhibe los somete, a través de las actitudes que la actriz asume mientras transcurren, a un régimen de descortesía, altamente significativo.[...] La actuación de Couceyro es en estos casos el despliegue de un vasto muestrario de modos de la desconsideración: da la espalda a la imagen grabada (fotograma 35) de quienes hablan, desoye, desatiende, ensaya gestos o se pone a hacer otra cosa. (KOHAN, *apud* NORIEGA, 2009, p.26)

Esse distanciamento que a diretora constrói em torno dos testemunhos remete à desconfiança da diretora acerca dessa capacidade de lembrar de fatos específicos. Primo Levi (2004, p.19) já argumentava que a memória é falaz. Segundo esse autor: “As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos.”

Em certo momento do filme a atriz desabafa: “Los compañeros de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político”. O

descontentamento da diretora com os testemunhos é porque estes não traziam as dimensões mais pessoais que lhe interessava: As figuras do pai e mãe em sua dimensão paterna.



fotograma 35 Albertina- atriz de costas para o monitor.

Fonte: Los Rubios

Reportando-nos às críticas de Kohan, é inegável o papel secundário assumido pelos testemunhos. Entretanto, o que não é secundário em *Los Rubios*? Se o propósito da diretora é justamente colocar em questão as tentativas de aproximação com seus pais, seja por meio dos depoimentos, das fotografias, mostrar que não há nada que possa dar conta dessa ausência. Nesse sentido, Albertina (2007, p.10), argumenta em seu livro que o filme cumpriu seu objetivo: “generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como una nueva voz.”

O outro ponto criticado por Kohan é a cena do sequestro dos pais de Carri, apresentada pelos bonecos *playmobil*. Para esse autor, Albertina despolitiza o sequestro de seus pais, suprimindo a violência do desaparecimento:

Los ojos de este niño despolitizan el secuestro, y no por inocência (porque con plena inocência no habría habido nunca un arma en el relato) ni por el hecho en si de haberse valido de los playmobil. Suprimió una realidad, la de la violencia política, no solo en su juego, sino también en Los Rubios, tal como antes en la película se había suprimido el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad. (KOHAN, apud NORIEGA, 2009, p.35)

Para Noriega (2009, p.35), é preciso analisar essa cena não de forma isolada, mas no interior da narrativa fílmica. A cena do sequestro (fotogramas 36-38) se insere a partir do relato da vizinha do bairro onde viviam os Carri indicando onde ocorreu o sequestro. Ao ouvir os relatos de como seus pais foram sequestrados, Albertina opta por reconstruir essa cena a partir dos bonecos *playmobil*.



fotogramas 36-38 Cena do sequestro

Fonte: Los Rubios

Sob um som fora-de-campo, remetendo a um filme de ficção científica da década de cinquenta, provavelmente inspirado no filme: *O dia em que a terra parou* (1951), do diretor Robert Wise, conforme sugere Aguilar (2010), a diretora mostra um carro que para num posto de gasolina e nesse posto está um boneco com uma arma e logo após, na estrada, eles são perseguidos por uma aeronave.

Primeiro é levado o boneco, representado por um boneco feminino, uma vez que após a subida ouve-se um grito de mulher; depois é levado o outro boneco; logo após aparecem as três bonecas, aqui representando Albertina e suas irmãs Paula e Andreia.

O uso dos bonecos *playmobil*, na minha percepção, não é uma despolitização da violência ditatorial. Primeiramente, remete ao olhar da criança que vê seus pais sequestrados com apenas três anos de idade, sem nenhuma explicação plausível. Isso justifica a presença da aeronave. Como Albertina destaca no filme e em seu livro, somente aos doze anos explicaram a ela o que aconteceu com seus pais, como desapareceram. Por anos ela acreditou que estavam trabalhando em outro país e por eles aguardava. Por outro lado, outra leitura possível, é como ela ironiza o sequestro dos seus pais; ao relacionar o desaparecimento em uma nave espacial, imaginamos aqui terem sido sequestrados por seres de outro mundo. Essa opção desvela como a diretora ironiza os ditadores, fazendo uma relação com seres desprovidos de natureza humana; pelas atrocidades que cometeram, só podem ser seres de outro mundo.

Discordamos de Kohan quando afirma que Carri despolitiza a violência da ditadura. Ao contrário, é preciso pensar, conforme já apontado na primeira parte deste trabalho, o redimensionamento do conceito de política, que vem passando por transformações nos últimos anos na Argentina:

Aquí, la política se ejerce en cuanto micropolítica de sí, y atañe a la historia vinculada especialmente a su vida personal, sin buscar mayor representatividad que la de sí mismo, ni mayores efectos transformadores que sobre su propia constitución como sujeto histórico, tal las limitaciones de esta propuesta.[...] No solo tenemos en esta poética performativa la utilización del cine como dispositivo de búsqueda errática por las ruínas de la memoria, cuanto lo usa como técnica de sí, modificando la concepción que tiene de sí mismo y de su posición en el mundo. (MOLFETTA, 2011a, p.550)

Para além da politização do sujeito, alguns aspectos mais políticos aparecem logo no início do filme (fotogramas 39-40), quando Albertina faz a leitura do livro escrito por seu pai, *Isidro Velasquez formas pre revolucionarias de la violencia*:

La población es la massa, el banco de peces, el montón gregario, indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aún en este estado habitual de dispersión, subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de su unidad originaria; el agravio y la injusticia van acumulando rancores y elevando el tono en su vida afectiva, y un día ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo: el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen, las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general; y la nueva personalidad, electrizada, vibrante, se dirige recta a su objetivo, como la flecha al blanco y el torrente arrasa cuanto se le opone. (ALBERTINA, LOS RUBIOS, 2003, 2'00-2'56)

Para tratar da indiferença social, ou do individualismo do sujeito, dos interesses privados, da indiferença à dor dos outros, a construção fílmica dessa passagem é apresentada inicialmente em primeiro plano, na qual vemos a imagem da atriz lendo o livro tomar a maior parte da cena. Já quando vai falar do sujeito coletivo, que se indigna com as injustiças, a cena é construída em plano médio, tendo como centro não a atriz, mas a cidade de Buenos Aires.



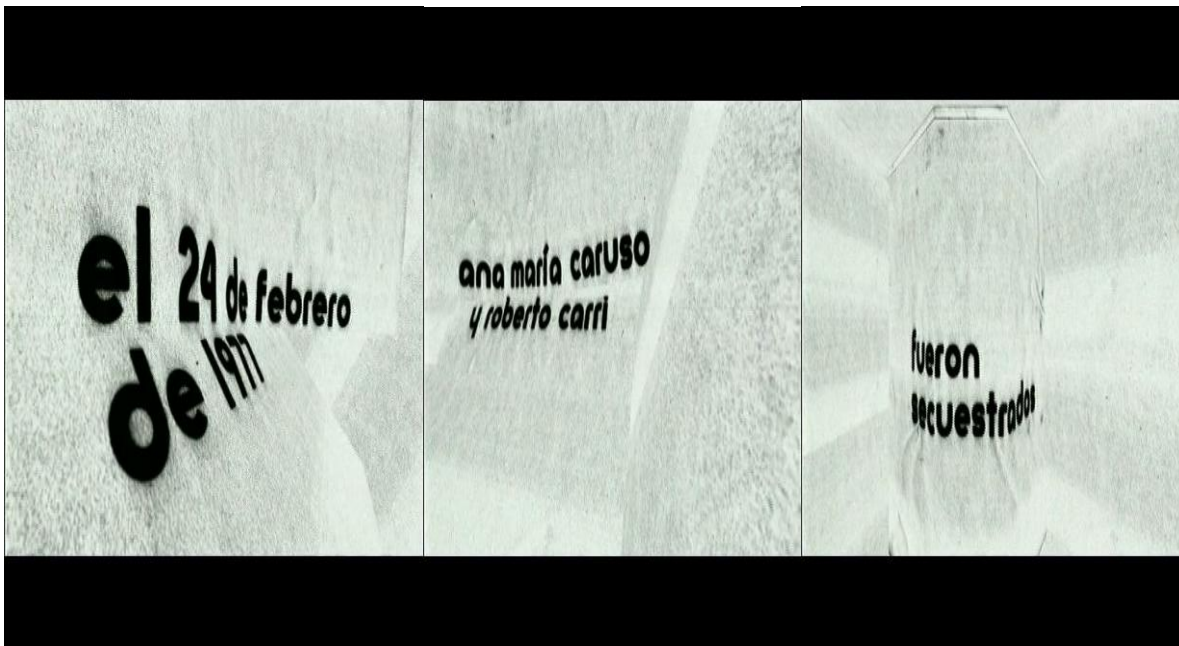
fotogramas 39-40 cena leitura livro de Roberto Carri.
 Fonte: Los Rubios

A análise fílmica desta cena é fundamental para perscrutar o pensamento político do pai da cineasta. Em alguma medida, foi devido a essas ideias que seus pais foram perseguidos e desapareceram na prisão. A forma como Albertina compreende esse envolvimento com o pensamento revolucionário da época é acompanhada por uma mistura de sentimentos, ora de admiração, ora de revolta:

Ellos habían decidido luchar hasta las últimas consecuencias, su militancia había sido mucho más importante que yo – y si también me hubiesen matado a mi? Oscilé por varios años entre el odio y la admiración. (CARRI, 2007, p.17-18)

Em uma das cenas em que Albertina questiona as escolhas políticas de seus pais, é impactante a cena dos gritos. Como um gesto inarticulado, a câmera faz uma panorâmica em volta da mata onde Albertina está circunscrita e ouvimos os gritos acompanhados pelos questionamentos das escolhas de seus pais em *voz off*. Esta é uma cena marcada pela emoção e os gritos é a única forma que a diretora encontra para expressar o misto de sentimentos (dor, ira, revolta) que remete diretamente a escolha de seus pais em permanecerem na Argentina e não optarem pelo exílio. Ao fazer esse questionamento, lhe vem a revolta pelo fato de seus pais militarem por seus ideais, que os levaram à morte. Esse posicionamento se distancia de outros filmes, nos quais os pais são descritos como heróis, que lutaram até o fim por suas convicções e por um mundo melhor.

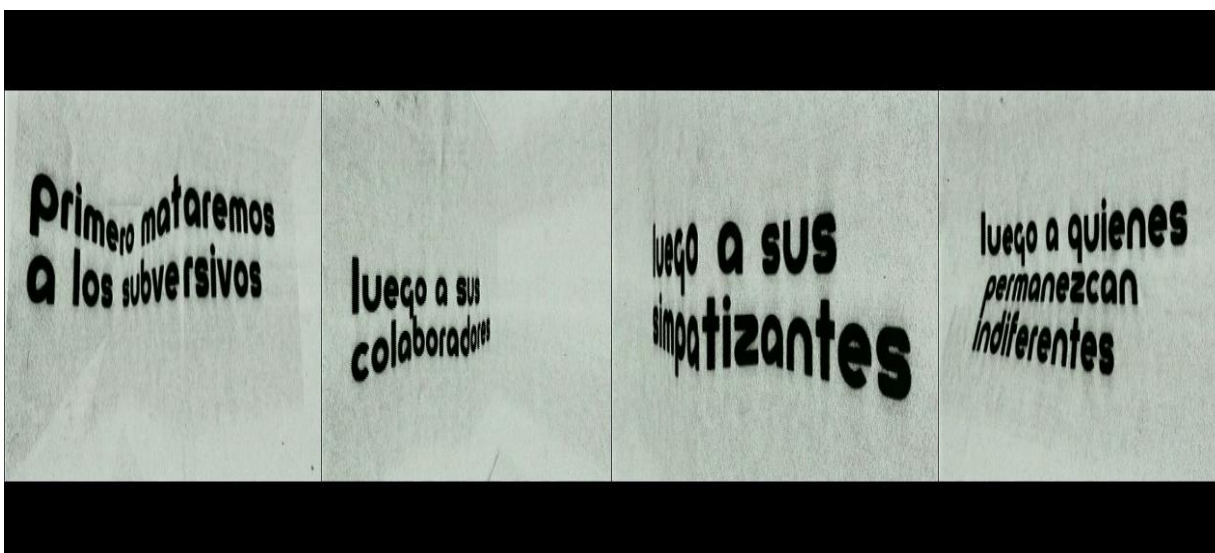
Um dos momentos em que a diretora discute explicitamente as questões da ditadura foi por meio da inserção de cartazes com efeitos visuais, nos quais são apresentados os nomes dos pais da diretora, quando foram sequestrados (fotogramas 41-43); a lógica da ideologia dos militares e sob quais princípios se baseavam suas ações de perseguição, conforme apontam os fotogramas 44-47.



fotogramas 41-43 Cartazes sobre o sequestro dos pais de Albertina

Fonte: Los Rubios

Chama a atenção o último fotograma (fotograma 47), no qual é apresentada uma ordem de prioridades de quem deveria ser eliminado de acordo com os militares. Esse cartaz evidencia o quanto a lógica repressiva atingia a todos, espalhando um manto de terror e medo. Todos eram possíveis alvos, não só os militantes das organizações armadas, os primeiros a serem combatidos pelos militares, mas todos, até mesmo os indiferentes.



fotogramas 44-47 cartazes referente à lógica de perseguição dos militares
 Fonte: Los Rubios

Avulta nestes cartazes uma síntese da atuação dos militares na ditadura, quando todos eram suspeitos e a qualquer momento poderiam ter suas vidas e bens apropriados.

Ao chegar a conclusão sobre a impossibilidade de construção memorialística e, por conseguinte, diante dessa identidade fraturada, inconclusa, marcada por ausência e dor, Albertina se reinventa. O tema da identidade aparece no filme de forma explícita quando Albertina, em *voz off*, cita uma frase de Regine Robin⁴⁵: “que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se vê amenazada, cuando no es posible la unicidad”. (Albertina, Los Rubios, 28’43- 28’51). Essa cena é construída a partir dos bonecos playmobil e para marcar as distintas posições de sujeito e suas múltiplas identidades temos a alteração dos adornos na cabeça dos bonecos conforme fotogramas 48-51.



fotogramas 48-51 cena bonecos assumindo diferentes identidades.
 Fonte: Los Rubios

Segundo alguns autores dos estudos culturais, como Kobena Mercer (*apud* HALL, 2006, p.9) esse processo pode ser definido como ‘crise de identidade’: “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” No caso de Albertina o estigma que a persegue desde os anos da ditadura diz respeito ao seu sobrenome. Se nos anos de ditadura seu sobrenome implicava perigo e rejeição, nos dias de hoje implica olhares contraditórios, uma mescla de desconcerto e piedade.

⁴⁵ Identidad, memoria y relato, la imposible narración de si mismo. In: Cuadernos de postgrado, Facultad de ciências sociales, UBA, 1996.

É nesse sentido que durante o percurso da produção do seu documentário ela se reconstrói a partir de outra identidade, não apenas filha de pais desaparecidos, mas também de cineasta, transferindo para a equipe de filmagem, os elos familiares rompidos pela ditadura.

Nesse ponto, o uso das perucas é altamente performático e será o elemento articulador dessa nova identidade e dessa nova constituição familiar que Albertina delega à sua equipe de filmagem, num ato extremamente performático e porque não dizer irônico, uma vez que Albertina ironiza as declarações da vizinha, quando afirma que eram todos loiros. A designação de loiros marca o diferente no bairro, eram os estranhos naquela região, foi a forma que a vizinha encontrou de demarcar a diferença designando-os de loiros, embora eles não fossem, como se observa pelos cabelos pretos de Albertina, e ela mesma afirma que seus pais nunca foram loiros.

Dos filmes que tratam do tema dos desaparecidos, o de Albertina, segundo Aguilar (2010), é o único que consegue superar o luto e resignificar esse processo traumático da perda dos pais, buscando uma nova identidade, não apenas de filha, mas também de cineasta. Mais que recuperar as imagens de seus pais, ela coloca essa impossibilidade, delegando à equipe de filmagem um caráter de aproximação, para ocupar este lugar, ao menos no período da produção do documentário.

A cena final é emblemática dessa elaboração. Ao som fora-de-campo da música *Influencia*, de Charly García, aparecem os cinco integrantes da equipe, no campo, de perucas loiras, representando Roberto Carri, Ana Maria Caruso, Albertina e suas irmãs Paula e Andreia. A escolha da música *Influencia* trata justamente destas influências que vão lhe constituindo ao longo do caminho. Trata de uma música síntese do filme, conforme relata em entrevista:

[...] en determinado momento lo que pasó es que me hice cargo de la influencia que la desaparición de mis padres tenía sobre mi vida actual; no se puede vivir negando, o si, pero es realmente incómodo. Y lo más fuerte que descubrí haciendo la película es que esa influencia, además de acercarme a sentimientos tristes, también era muy luminosa, bella e inteligente, y que ahí había una parte de mi vida que no podía dejar de aprovechar. Creo que la canción (*Influencia*) evoca todos esos estados[...] (NORIEGA, 2009, p. 74)

Diante da impossibilidade de recuperar a memória de seus pais, em sua dimensão mais familiar, Albertina transfere sua afetividade para a equipe de filmagem, como se fossem parte de uma nova constituição familiar e também a possibilidade de (re) construir sua identidade, que vai se constituindo durante a sua trajetória de filmagem.



fotograma 52-53 cena final de Los Rubios.

Fonte: Los Rubios

Em entrevista a revista *El Amante* (2003, p.7) Albertina declara: “[...] creo que hay una identidad genética y una identidad social. La genética viene de mis padres, la social es la que yo voy construyendo.” Essa identidade social pode ser entendida como as múltiplas identidades que o sujeito adquire no meio social, assumindo distintas ‘posições de sujeito’, conforme argumenta Laclau (*apud* HALL, 2006, p.17). Esse foi o caminho encontrado pela diretora para superação do trauma e realização do luto, conforme argumenta Aguilar (2010), Albertina se vê não apenas como filha de desaparecidos, mas também como uma cineasta e se constitui sob outras identidades.

Na cena final (fotogramas 52-53) Albertina-atriz aparece a princípio sozinha, às vezes olhando para trás, como se estivesse olhando para o seu passado e, no término do filme sua equipe é representada como parte de sua família; todos de perucas seguem agora juntos, num ato performático, simbolizando a nova composição familiar, não a biológica, que se perdeu nas tragédias da vida.

Essa nova sociabilidade fundamenta-se nos laços de amizade, podendo assim se constituir sob múltiplas identidades nesse mundo de perdas de sentido, fazendo com que o indivíduo busque um caminho alternativo para continuar sua jornada, resignificando seu passado e dotando de novos sentidos a realidade que se lhe apresenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar o papel desempenhado pelo cinema na (re) elaboração da memória e reconfiguração das identidades dos familiares de desaparecidos pós-ditadura na Argentina, que encontraram na arte uma forma de reelaboração desse passado traumático.

Retomamos questões que me pareceram centrais no debate construído a partir da análise dos filmes e que foram esboçadas ao longo dessa dissertação, a saber: a relação entre imagens, memória, identidades e trauma e como tais conceitos foram entrelaçados na narrativa fílmica nos dois documentários.

Embora não seja nosso objetivo fazer uma análise comparativa entre os dois documentários, apresentamos como cada filme abordou o tema da memória e das identidades e por fim, um balanço de como as imagens (fotográficas ou cinematográficas) vem auxiliando os familiares dos desaparecidos a reelaborarem essa ferida simbólica, advinda dessa ausência.

A forma como cada diretora construiu seu documentário, abordando o tema da memória, percorreu caminhos distintos, evidenciando não apenas a pluralidade, como também divergentes abordagens. Em *H.I.J.O.S. El alma en dos* a memória é dinâmica, dentro do trabalho de memória. Conforme elucida Jelin (2002), a memória age, dentro de um trabalho de (re) elaboração desse passado traumático, no qual os filhos de desaparecidos e exilados se unem num trabalho de reelaboração do luto, dotando de novos sentidos as ações no presente, encontrando nos espaços públicos e no campo jurídico uma forma de reparação e justiça. Trata-se de uma memória reivindicatória, que busca colocar na prisão os agentes que atuaram durante a ditadura e que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o desaparecimento de seus pais. Nesse sentido, os protestos, os escraches, as passeatas, são apresentadas no documentário como forma de buscar justiça, num trabalho de resignificação da dor, procurando reparar as injustiças passadas.

Nesses termos, a concepção benjaminiana acerca do passado, parece encontrar sentido no trabalho que vem sendo desenvolvido por esses filhos. Um passado não homogêneo e vazio, mas saturado de agoras; ou seja, preche de sentimentos que precisam ser reelaborados, para que, a contrapelo, as histórias que os militares buscaram suprimir, cujas leis de obediência devida e ponto final procuraram abafar, possam vir à tona, em um trabalho não apenas de releitura desse passado, mas, sobretudo, de superar injustiças perpetradas no passado.

Em *Los Rubios* o tema da memória é central, mas a forma como a diretora Albertina Carri o problematizou difere de qualquer outro filme que trata do tema dos desaparecidos. A questão primordial para Carri é como reelaborar a memória de seus pais, se não tem nada deles, se não tem sequer uma imagem em sua memória, uma vez que tinha apenas três anos de idade quando desapareceram. Para Albertina, só pelo caminho da ficção é possível algum tipo de reconstrução. Nesse sentido, todos os elementos ficcionais (bonecos playmobil, atriz, perucas) foram fundamentais para a construção do seu documentário. Sem eles, não haveria filme. Por isso, Albertina foi resistente, quando recebia críticas sugerindo a retirada desses elementos, a fim de receber financiamento. Ficcionalizar a própria memória foi a forma que Albertina encontrou para lidar com o seu passado, uma vez que os testemunhos não conseguiam suprir a memória no nível que lhe interessava; a memória dos seus pais em suas dimensões paternas, os companheiros militantes de seus pais lhe apresentava sempre a figura política, os depoimentos da vizinha, eram permeados por imagens fantasiosas, a ponto de ver neles os loiros do bairro. Ser loiro era a marcação da diferença que a vizinha construiu na sua imaginação, para descrever seus pais como os diferentes, efetivamente, conforme argumenta Albertina, seus pais nunca foram loiros.

Todo o filme de Albertina gira em torno das dificuldades dessa construção da memória. Esse é o eixo central do filme: apresentar a impossibilidade dessa construção. Se não há construção possível, cabe então à diretora reinventar a memória, utilizando os recursos dos bonecos *playmobil* para criar esses momentos que não vivenciou com seus pais. Assim, temos várias cenas da família reunida, em momentos felizes, no campo, no qual aparecem brincando, jogando, se divertindo. São construções cronotópicas, cenários inventados e permeados pelo olhar infantil da criança de três anos que se vê afastada abruptamente de seus pais e lhe resta apenas recorrer à imaginação, para a construção de algum tipo de lembrança desse passado, numa resignificação da ausência, dessa lacuna deixada pelo desaparecimento de seus pais.

Interessante como Albertina Carri abre mão de alguns elementos que poderiam tornar seus pais mais próximos de si e também dos espectadores que assistem ao filme. Como por exemplo, o uso das fotografias. Se em *H.I.J.O.S. El alma en dos* a recorrência às fotos é elemento central na articulação desse passado, a ponto de uma filha forjar fotos que não existem, em um trabalho de justaposição de fotografias, se inserindo nesse passado, Albertina caminha em sentido oposto; ela não mostra nenhuma foto em que aparecem seus pais; seus rostos foram tapados. Ela comenta que não gostaria que o espectador tivesse a sensação tranquilizadora de que ao ver as fotos de seus pais estariam conhecendo-os. Para Albertina, as

fotos não preenchem essa lacuna, não dá conta da ausência, por isso ela abre mão das fotografias e de qualquer elemento que trouxesse a sensação de conhecimento dos seus pais. Para ela, nada preenche essa ausência.

Em alguma medida, essa postura mostra como cada indivíduo lida com seu próprio trauma. A elaboração do passado, no caso desses filhos, um passado marcado por violência e perdas afetivas, pode ser feito de múltiplas maneiras. No caso de *Los Rubios* o filme procura demarcar outra postura, outra voz, diante da maioria das vozes construídas por esses filhos (as), como vimos em *H.I.J.O.S. El alma en dos*, que procuram construir uma imagem heróica dos pais militantes, que buscam justiça e condenação aos militares, dotando de sentido suas ações no presente, com vistas à reparação das injustiças ocorridas com seus pais no passado. Albertina procura superar esse luto por outras vias; ela questiona a ação militante de seus pais, responsabilizando-os por colocar seus ideais acima da família. Ela questiona por que não preferiram o exílio, porque a deixaram no mundo dos vivos.

Embargada por esses questionamentos, a postura de Albertina difere das demais apresentadas em outros filmes. Sua identidade de filha de desaparecidos dá lugar a outra, a de cineasta, que olha para o seu passado não numa perspectiva reivindicatória, em busca de justiça, mas numa perspectiva de autocompreensão de si mesma. Para Albertina, lhe interessa mais compreender as marcas desta ausência em sua constituição do que necessariamente encontrar um culpado por essa ausência.

Nos dois documentários a questão da constituição do sujeito a partir da ausência dos pais, está presente. Como se constituir a partir dessa ausência? Essa é uma questão central e aparecem implicitamente nos dois filmes. O tema das identidades é fortemente entrelaçado com o da memória, e, no caso de *H.I.J.O.S. El alma en dos*, é evidente o processo de fixação da identidade, recorrendo aos aspectos biológicos, fazendo uma vinculação da identidade com a dos pais desaparecidos. A busca pelos filhos que foram apropriados quando criança e a tentativa de devolver o que eles consideram sendo sua ‘verdadeira identidade’ marca um dos eixos pelo qual o grupo H.I.J.O.S. vem lutando. O propósito é perceber que sob construção unificada da identidade há um projeto político, que luta por reparação desse passado, procurando colocar na prisão os protagonistas da ditadura. É nesse sentido que podemos compreender instituições como H.I.J.O.S., que entrelaçam o tema da identidade e justiça. Outro ponto convergente na questão da identidade é a vinculação desses filhos com o grupo. Por vivenciarem histórias similares, a memória da ditadura pode servir de recurso identitário a esses filhos, que se apoiam uns nos outros, numa verdadeira irmandade. Ernest Renan (*apud*, CANDAU, 2011, p. 151) já afirmava que “o sofrimento em comum une mais do que a

alegria”. A dor desses filhos pela ausência de seus pais acabou por fortalecer os vínculos afetivos e é na condição de filhos que reivindicam as lutas por justiça.

Em contrapartida, Albertina Carri nunca militou em nenhum grupo. Em entrevistas, ela reitera que nunca se sentiu representada nem por esses grupos nem por nenhum filme sobre o tema dos desaparecidos. É nesse sentido que ela considera importante seu filme, cuja identidade não é a de filha, mas a de cineasta; por isso ela escolhe uma atriz para representá-la. É sob outra identidade que Albertina se reconecta com seu passado. Sob a perspectiva dos estudos culturais, a concepção de identidade em *Los Rubios* é plural, na qual o indivíduo é interpelado a assumir diferentes posições de sujeito, à medida que sua identidade se vê ameaçada ou em crise. As perucas são o elemento performático central no filme e marca a ironia da diretora para com o relato da vizinha, que descreve sua família como sendo loiros. Por outro lado, ela também marca a articulação da diretora com a equipe de filmagem, designando-a sua nova constituição familiar, que foi se desenvolvendo ao longo do processo de filmagem.

No projeto inicial deste trabalho, a questão era compreender porque persiste o tema da ditadura na cinematografia Argentina. Ao longo da pesquisa, redirecionamos a discussão para as produções cinematográficas produzidas por familiares de desaparecidos, com enfoque para as memórias e as identidades nos filmes. Mesmo com o novo direcionamento, ainda assim é possível apresentar uma resposta ao menos parcial, à questão apresentada no projeto que deu início a esse trabalho. Acredito que o tema da ditadura seja recorrente na filmografia argentina, em função da dimensão dessa ferida simbólica encravada no seio familiar nessa sociedade. São aproximadamente trinta mil famílias que convivem diariamente com esta dor; muitas vezes, com o luto não elaborado, não vivido.

Nesse sentido, a hipótese que procurei defender ao longo deste trabalho é que a arte, e graças às suas múltiplas possibilidades, tem sido um campo fértil para a (re) elaboração desse passado. Nos dois documentários analisados, procurei demonstrar, como as imagens podem contribuir para o trabalho de luto, na resignificação de suas identidades.

Nesse sentido, faço uma aproximação entre a relação imagens e trauma, procurando discorrer ao longo deste trabalho como os familiares de desaparecidos vêm lidando com essa ferida simbólica, a partir de suas representações por meio da imagem.

Utilizar os recursos das artes para elaboração do seu passado, na resignificação de novos sentidos que a arte promove, tem sido um meio promissor que esses familiares vêm encontrando para superar seus traumas, como pode-se observar no trabalho fotográfico de Lucila Quieto em *H.I.J.O.S. El alma en dos*, embora para algumas cineastas como Maria Ines

Roque o filme não consiga dar conta desta lacuna. Para esta cineasta, o seu filme *Papá Ivan* seria um túmulo, o fechamento dessa lacuna. Ao final ela chega a conclusão sobre essa impossibilidade; uma proximidade temos com o trabalho de Albertina, que procura em seu documentário construir a memória acerca de seus pais e chega ao final concluindo ser impossível. Não há testemunho, não há fotografia que dê conta dessa ausência. Nesse sentido, cabe novamente à arte e graças as suas múltiplas possibilidades refazer esse trabalho, possibilitando uma ficcionalização da memória.

É importante esclarecer, que por se tratar de objetos do campo visual, múltiplas leituras são possíveis. A arte, assim como a vida, nos dá a possibilidade de muitos direcionamentos, nesse sentido, o meu olhar acerca das fontes e narrativas fílmicas analisadas, correspondeu apenas uma perspectiva, que procurei direcionar a partir das problemáticas levantadas e as hipóteses que procurei discorrer ao longo do trabalho. Mas sem sombra de dúvida, outros olhares são possíveis de serem construídos, esse é um debate que permanece aberto, assim como a lacuna da ausência dos desaparecidos permanece aberta na história de vida dos familiares.

Assim, encerro esse trabalho convicto da importância do cinema na reconstituição das identidades e de como as imagens podem servir de recurso ao trabalho de luto e resignificação das dores do passado, dotando de sentido às ações no presente, dentro de um constante trabalho em que memória e identidade não se dissociam.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros Mundos – Un Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- ALGRANTI, Joaquín M. Productores Producidos - Reflexiones en torno a los circuitos de producción en el Nuevo Cine Argentino. IN: AMATRIAIN, Ignacio (Coord). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009.
- ALVARENGA, Nilson A; SOTOMAIOR, Gabriel Barcelos. O Cineasta como Produtor. In: ALVARENGA, Nilson A; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; JUNIOR, Carlos Pernisa. (Orgs.) *Walter Benjamin: Imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- AMADO, Ana. *La Imagen Justa – Cine Argentino y Política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AMATRIAIN, Ignacio (Coord). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009.
- ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella NAXARA, Márcia (Orgs) *Memória E (Res)Sentimento – Indagações Sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- AUMONT, Jacques. [et Al]. *A estética do filme*. Campinas, Sp: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política: Ensaio sobre literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas – Vol 1.
- BERNADES, Horacio. Identidade como militância diária. *Jornal Página/12*, Buenos Aires, 18 Ago de 2005. Disponível em: <http://translate.google.com/translate?depth=1&hl=pt-BR&prev=/search%3Fq%3Dbiografia%2Bmarcelo%2Bcespedes%26hl%3Dpt-BR%26prmd%3Dimvns0&rurl=translate.google.com.br&sl=es&u=http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-160-2005-08-18.html> acesso em: 05/09/2012
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- _____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDAU Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAMELLI, Eva; LUCHETTI, María Florencia. *Muerte sin resurrección: producciones culturales y política revolucionaria de dos organizaciones guerrilleras argentinas (1971-1973)*. *Revista ArtCultura*, v. 13 n. 23 jul-dez 2011 p. 195-209 Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/maria_y_eva.pdf acesso em: 12/05/2012.

CAMPERO, Ricardo Agustín. *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinárias*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

CARRI, Albertina. *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires: publicação 9º Edição do BAFICI, 2007. Disponível em: http://www.memoriaenelmercosur.edu.ar/wp-content/uploads/2009/04/los_rubios_albertina_carri.pdf Acesso: 25/05/2012.

CARROL, Noël. Ficção e não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: Uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema Vol 2 - Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005 p.69-104

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

DALEO, Graciela [Et al.] *Acá se Juzga a genocidas: Dibujos, Crónicas y fotos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2012.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros Ensaio*s. São Paulo: Papyrus, 2009.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.) *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas ciências sociais*. Campinas –SP: Papyrus, 1998.

FELD, Claudia; MOR, Jessica Stites. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

FERRO, MARC. *Cinema e História* São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREUD, Sigmund. Lembranças Encobridoras. In: *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 3.

_____. Luto e Melancolia. In: *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 14.

FRÓIS, Camila Nalino. *O espaço para a subjetividade no cinema documentário: uma análise do filme “Promessas de Um Novo Mundo”* **Anais**: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste – Juiz de Fora – MG disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0561-1.pdf> Acesso: 05/08/2012.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA, Guadalupe Valencia. *Entre Cronos e Kairós: Las formas del tiempo sociohistórico*. México: UNAM, Anthropos Editorial, 2007.

GIL, Isabel Capeloa. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN, Elcio; SELIGMANN-SILVA, Márcio; VIEIRA, Elisa Maria (Orgs). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2012.

GONÇALVEZ, Henrique Fábio. Resenha de: SARLO, Beatriz. *Tempo passado - Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. In.: *Em tempos de Histórias* – Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – PPG-HIS, jan./jun. 2009.

GUARINI, Carmen. El “derecho a la memoria” y los limites de su representación. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica Stites. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

JELIN, Elizabeth. La Justicia después del Juicio: Legados y Desafios em la Argentina Postdictatorial. In: FICO, Carlos (Org.) *Dictadura e Democracia na América Latina: Balanço Histórico e Perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

_____. *Los Trabajos de la Memoria* Madrid: Siglo XXI, Social Science Research Council, 2002. Resenha de Sandra Arenas, Carlos Beltrão, Lorena Best Disponível em: <http://memoriasocialunirio.blogspot.com.br/2010/05/memoria-social-1-elizabeth-jelin-los.html> acesso: 01/09/2012.

JUS, Breno de Souza. *Representações Cinematográficas da Argentina em crise (1999-2004)* 170 fl. (Mestrado em História) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000779611&opt=3> acesso: 20/01/2012.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2012.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEYMANN, Luciana Quillet. O Devoir de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord) *Direitos e Cidadania* – memória, política e cultura. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007 p. 15-43.

HOROWICZ, Alejandro. *Las Dictaduras Argentinas*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5 n.10, 1992 p. 237-250 Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079> Acesso: 05/04/2012

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOUBI, Geneviève. Entre sentimentos e ressentimento: As incertezas de um direito das minorias. In: BRESCIANI, Stella NAXARA, Márcia (Orgs) *Memória e (Res)sentimento* – Indagações Sobre Uma Questão Sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. Pág. 525-550.

LACAPRA, Dominick. *Historia en tránsito: Experiencia, Identidad, Teoría Crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976

_____. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

_____. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LIMA, Mônica Cristina Araujo. O Desenvolvimentismo e sua representação cultural em Tire dié. In: CAPELATO, Maria Helena [et. Al.] *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007 p.371-389.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O Cineclubismo na América Latina: Ideias sobre o projeto civilizador do Movimento Francês no Brasil e na Argentina (1940-1970) In: CAPELATO, Maria Helena [et. Al.] *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007 p.351-369.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUNA, Félix. *Argentina: De Perón a Lanusse (1943-1973)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

MARANGHELLO, César. *Breve História del Cine Argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005.

MARRONE, Irene; WALKER, Mercedes Moyano. *Disrupción Social y Boom Documental Cinematográfico – Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

MOCARZEL, Evaldo. Arquitetura do Inesperado. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/arquitetura-do-inesperado/> acesso em: 06/05/2012.

MOGUILLANSKY, Marina; RE, Valeria. Pactos, Promessas, Desencantos – O Rol de la Crítica em la Génesis Del Nuevo Cine Argentino IN: AMATRIAIN, Ignacio (Coord). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009.

MOLFETTA, Andrea. *Texto e Contexto do novo cinema argentino dos anos 90*. ECO-PÓS-v.11, n.2, agosto-dezembro 2008, pp.143-157 Disponível em:

<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=129&path%5B%5D=132> acesso em :07/06/2012.

_____. *O documentário performativo como Técnica de Sí no cinema, na TV e na Net de São Paulo e Buenos Aires (2000- 2005) – Aproximações sobre a Enunciação de Sí e seus Usos*. Revista El Giróscopo año 1 n° 1 2008/9.

_____. El documentário como técnica de si: el cine político como práctica de una ética de la finitud. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. *Una Historia del Cine Político y Social*

en Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011a.p.541-558

_____Performando el documental en la Argentina: Dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri. In: LUSNICH, Ana Laura;PIEDRAS, Pablo. *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011b.p.559-573

_____Cinema Argentino: A representação Reativada (1990-2007). In: Baptista, Mauro;MASCARELLO Fernando (orgs.) *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, Sp: Papyrus, 2008, p. 177-192.

MORAES, Nilson Alves. Memória Social: Solidariedade Orgânica e disputas de sentido. In: DODEBEI, Vera;GONDAR, Jô (Orgs.) *O que é Memória Social?* Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [et al]. *História e Cinema*.São Paulo: Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. In: Fontes Históricas. São Paulo:Contexto, 2006 p. 235-289

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas – SP: Papyrus, 2005.

_____A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema Vol 2 - Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005 p.47-67.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: A Problemática dos lugares*. Revista Proj. História, São Paulo, dezembro 1993.

NORIEGA, Gustavo. *Estudio Crítico sobre Los Rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial,2009.

NOVARO, Marcos;PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática*. São Paulo: USP, 2007.

NÓVOA, Jorge(org). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

_____Cinematógrafo: Um Olhar sobre a História. São Paulo: Unesp, 2009.

NUNES, José Walter. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume,2010.

PADRÓS, Enrique Serra. “Botim de guerra”: desaparecimento e apropriação de crianças durante os regimes civil-militares platinos. Revista Métis: História & Cultura, Caxias do Sul, v. 6 n,11 jan/jun 2005.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em imagens: uma evocação do passado. In: KOURY, Mauro Guilherme (Org.) *Imagem e Memória: ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 173-184.

_____Caleidoscópio de imagens: O uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In:FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.) *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas ciências sociais*. Campinas –SP: Papyrus, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Ressentimento e Ufanismo: Sensibilidades do Sul Profundo. In: BRESCIANI, Stella NAXARA, Márcia (Orgs) *Memória e (Res)Sentimento – Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2 n. 3, 1989 p.3-15.

_____. *Memória e Identidade Social* Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5 n. 10, 1992 p. 200-215.

PURVES, Barry. *Stop-motion*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

QUIJADA, Gonzalo Leiva. Imágenes e Imaginarios de la herida en Chile (siglos XIX y XX) In: CORNELSEN, Elcio; SELIGMANN-SILVA, Márcio; VIEIRA, Elisa Maria (Orgs). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

REZENDE, Luiz. *Como analisar um documentário? Questões Éticas e Estéticas*. Salto para o Futuro: Debate: Cinema documentário e educação. Ano XVIII, boletim 11, p. 25-29, Jun 2008. Disponível em: <http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/164457Cinema.pdf> acesso em: 24/05/2012

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIVERA, Tânia. *Cinema e Pulsão: Sobre “Irreversível”, o Trauma e a Imagem*. Revista do Departamento de Psicologia – UFF, v. 18 n. 1 p. 71-76, Jan/Jun 2006.

RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *A Memória, o Historiador e o Cidadão. A Memória do Processo Argentino e os Problemas da Democracia*. Topoi. V. 8 n.15, Jul-Dez. p. 09-13, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUFFINELLI, Jorge. De los otros al nosotros – Familia fracturada, visión política y documental personal. SANTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real: La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHEFER, Raquel. Vi-deo memoria. Autobiografías, Autorreferencialidad y Autorretratos. In: LA FERLA, Jorge (Comp.) *Historia Crítica del Video Argentino*. Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini; Malba e Fundación Telefonica de Argentina. 2008.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de Memórias em terras de História: Problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella NAXARA, Márcia (Orgs) *Memória e (Res)sentimento – Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Sp: Ed. Unicamp, 2003.

_____. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Revista Temas de Psicologia* Ano 2009 Vol. 17 n° 2 p.311-328.

_____. Narrar o trauma. A Questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: UMBACH, Rosani Ketzner (Org.) *Memórias da Repressão*. Santa Maria: UFSM PPGL-Editores, 2008, p.73-92.

SILVA, Josimey Costa. O Cinema e a Fotografia: Percepção, Memória e Pensamento. In: MONZANI, Josette e MONZANI, Luiz R.(Orgs.) *Olhar: Imagem/Memória*. São Paulo: Pedro e João Editores, 2008.

SILVA ,Patricia Rebello. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. 202 fl. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp022958.pdf> acesso em: 05/08/2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 73-102.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um Estudo das Narrativas Cinematográficas sobre as Ditaduras Militares no Brasil (1964 – 1985) e na Argentina (1976 -1983)*. 234 fl. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus,4ªed,2003.

TODOROV, Tzvetan. *Los Abusos de la Memoria*. Espanha: Paidós, 2000.

TORRE, María; ZARLENGA Matías. Fabricando Directores. Una Reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del nuevo cine argentino. IN: AMATRIAIN, Ignacio (Coord). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009.

VANOYE, Francis;GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Sp: papirus, 1994.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10ª Ed.Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 7-72.

ZYLBERMAN, Lior. Apuntes sobre el Boom Documental en los años 90. In: MARRONE, Irene; WALKER, Mercedes Moyano.(Orgs). *Disrupción Social y Boom Documental Cinematográfico – Argentina en los años sesenta y noventa*.Buenos Aires: Biblos, 2011.

FICHA TÉCNICA

LOS RUBIOS ANO: 2003 89 Min.

Direção: Albertina Carri

Produção: Barry Ellsworth

Produção Executiva: Pablo Wisznia

Roteiro: Albertina Carri

Assistente de Direção: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli

Câmara: Carmen Torres y Albertina Carri

Fotografia: Catalina Fernández

Montagem: Alejandra Almirón

Músicas: Ryuichi Sakamoto, Charly García y Virus

Som: Jéssica Suárez

Produção de desenho: Paola Pelzmajer

Desenho de títulos: Nicolás Kasakoff

Interprete: Analía Couceyro

H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS ANO: 2002 80 Min.

Direção: Carmen Guarini e Marcelo Céspedes

Produção Executiva: Marcelo Céspedes e Carmen Guarini

Produtora: Cine-Ojo Films & Video

Roteiro: Carmen Guarini

Câmara e Fotografia: Carmen Guarini e Segundo Cerrato

Montagem: Alejandra Almirón e Carmen Guarini

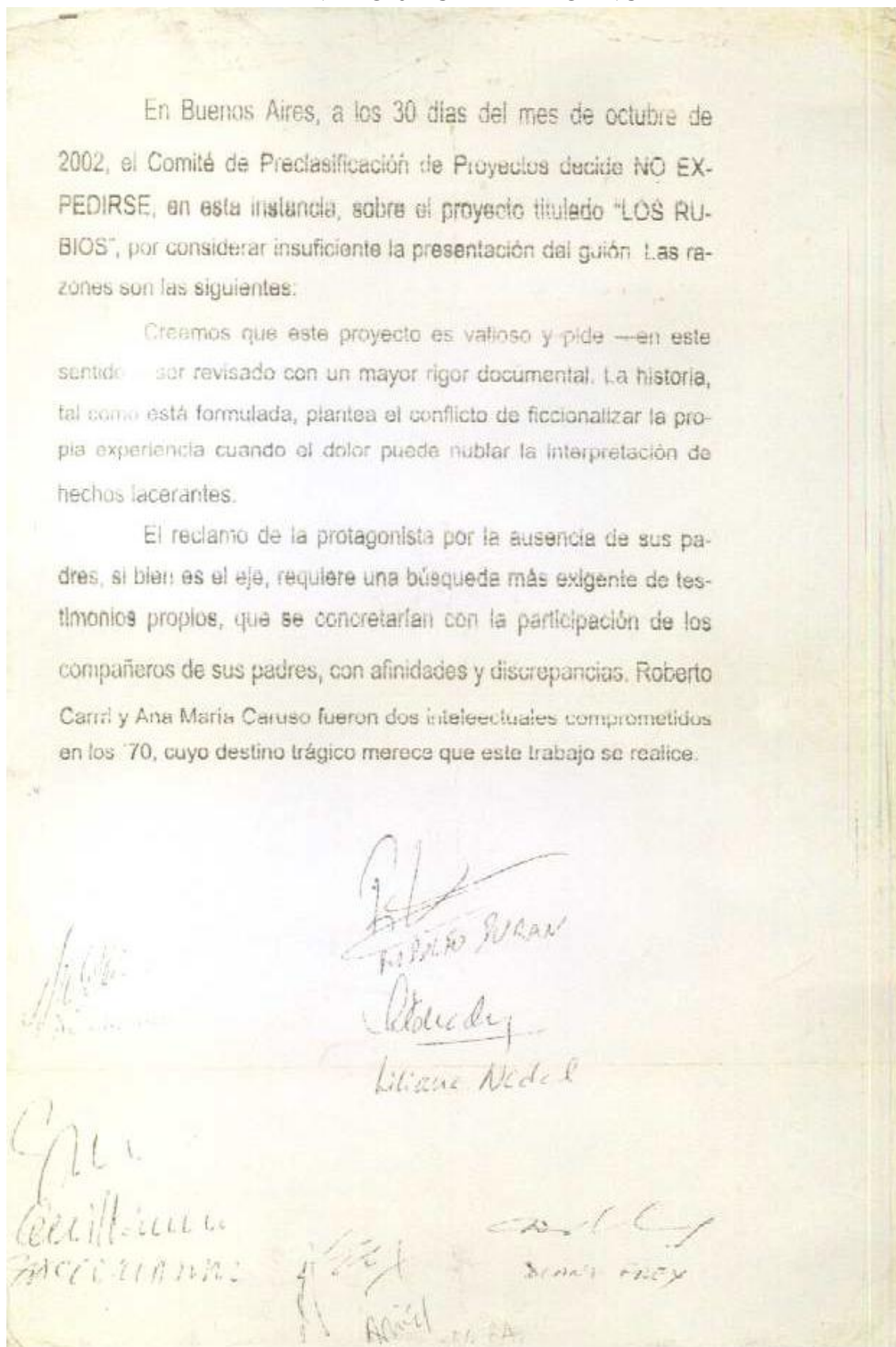
Som: Alejandro Alonso e Cote Alvarez

ANEXOS

ANEXO 01 CAPA DA REVISTA *EL AMANTE*⁴⁶

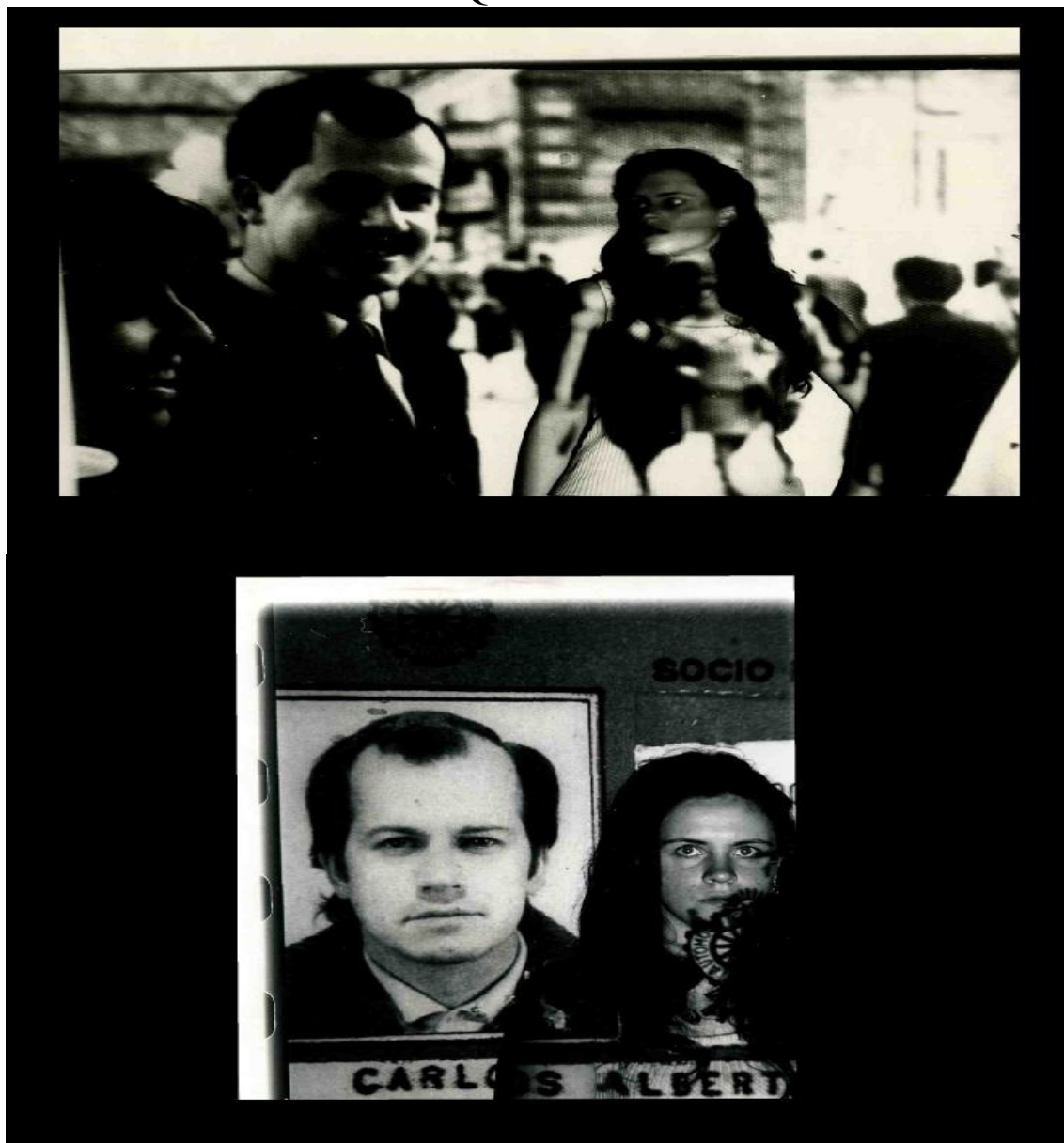


⁴⁶ Fonte: MOGUILLANSKY, Marina; RE, Valeria. Pactos, Promessas, Desencantos – O Rol de la Crítica em la Génesis Del Nuevo Cine Argentino IN: AMATRIAIN, Ignacio (Coord). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009. p.128

ANEXO 02 CARTA DO INCAA⁴⁷

⁴⁷ Fonte: CARRI, Albertina. *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires: publicação 9ª Edição do BAFICI, 2007, p.6 Disponível em: <http://www.memoriaenelmercosur.educ.ar/wp->

ANEXO 3
EXPOSIÇÃO FOTOGRAFICA *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA* POR
LUCILA
QUIETO⁴⁸



content/uploads/2009/04/los_rubios_albertina_carri.pdf Acesso: 25/05/2012.

⁴⁸ Fonte:

http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=es&u=http://www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia&prev=/search%3Fq%3Darqueologia%2Bde%2Bla%2Bausencia%26hl%3Dpt-BR%26tbo%3Dd%26rlz%3D1T4SMSN_pt-BRBR414BR417&sa=X&ei=mUQeUcTmKlu89QSI-oEY&ved=0CDQQ7gEwAA Acesso em: 15/02/2013

