

CINEMA, NARRATIVA E MEMÓRIA DA ÚLTIMA DITADURA ARGENTINA: a História Oficial (1985)

Francisco Lima
Tavares

Mestrando em História pela
Universidade Federal de
Pernambuco (UFPE).

Recebido: 20/05/2022
Aprovado: 28/06/2022

RESUMO

Este trabalho pretende comentar as interseções entre história, cinema e memória no estudo da última ditadura argentina (1976-1983) a partir do filme *La Historia Oficial* (1985), analisando a forma como a obra encenou o período ditatorial e o tema dos desaparecidos políticos, de que forma ele se relaciona com aspectos socio-culturais do pós-ditadura e que sentidos produz nas – e também é produzido por – disputas pelas memórias acerca da última ditadura no país. Com esta análise buscamos ir além da crítica tradicional do filme como conciliador e propor uma outra compreensão, entendendo a presença de elementos que remetem à teoria dos dois demônios como parte de uma leitura de época nos anos 1980.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema argentino; Ditadura argentina; História e cinema.

Introdução

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las”.¹ Assim Ferro inicia a discussão sobre o que ele chamou de aspectos não-visíveis da fonte fílmica, e coloca aos historiadores a questão que até hoje é motivo de debate: como ler e como lidar com o específico cinematográfico?

O cinema, salvo exceções, não é concebido para ser um documento histórico. Ele é, antes de tudo, espetáculo. Não obstante, isto não o impede de ter funções sociais diferenciadas. Para além dessa evidente dimensão de espetáculo e lazer, o cinema parece ter uma função específica no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, guerras civis, conflitos internacionais e genocídios.²

Na Argentina, as ações ditatoriais estimularam uma “cultura do terror” que passou a fazer parte da vida social. No período pós-ditatorial, ocorre um processo de releitura sobre esse passado, tendo em vista reelaborar sentidos desta memória e inserir a discussão sobre a necessidade de ações de reparo e justiça.³ Assim, os cinemas dos países latino-americanos que passaram pela experiência das ditaduras “assumiram um papel central como vetores de memória, a partir de diversos gêneros e estéticas”.⁴

O cinema argentino durante o período ditatorial sofreu grandes perdas, considerando as experiências anteriores do *Tercer Cine*, movimento liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino durante os anos 1960, e dos anos iniciais de governo peronista na década de 1970 que acolheu cineastas chilenos e uruguaios antes do golpe de Estado. Abandonou-se a proposta de um cinema revolucionário (em sua estética e temáticas) e reverteram-se as políticas empreendidas no início da década: arquivou-se o projeto da *Ley de Cine*, retomou-se as orientações para a censura, além da perseguição, exílio ou mesmo “desaparecimento” de trabalhadores da indústria. Contudo, houve uma importante produção feita no exílio após o golpe militar de 1976, seguido de um ambiente particularmente fértil para o cinema durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989).

No governo de Alfonsín, o cinema nacional ganha novo fôlego com os cineastas Manuel Antín e Ricardo Wullicher assumindo o *Instituto Nacional de Cine* (INC). Vários filmes produzidos trabalharam de forma direta ou metafórica os traumas recentes. Eles não atuaram mais como um “chamado às armas”, como o cinema político dos anos 1960, mas “procuravam refletir sobre os males e conflitos da sociedade”.⁵ As primeiras produções, realizadas no imediato pós-ditadura, tinham

1 Marc Ferro, *Cinema e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 86.

2 Eduardo Morettin; Marcos Napolitano (Org.), *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*, São Paulo, Intermeios, 2018, p. 8.

3 Maria Luiza Rodrigues Souza, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*, Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

4 Morettin; Napolitano (Org.), *O Cinema e as ditaduras militares*, p. 9.

5 J. King, “O cinema latino-americano”, in: Leslie Bethell (Org.), *História da América Latina Vol. VIII:*

um caráter de denúncia dos atos de terrorismo de Estado. Para uma sociedade que se “libertava”, era importante afirmar, a partir dos depoimentos das vítimas relatados à CONADEP – *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, os efeitos produzidos pela repressão do Estado. Havia uma vontade de saber, ou ao menos, de tornar explícito algo que se negara durante aquele período.

A disposição do INC para financiar projetos que contivessem “inquietudes temáticas” permitiu a aparição de diversos produtores e diretores estreando longas-metragens no circuito comercial. A importância desses projetos para o governo não estava tanto no seu retorno comercial, mas sim por contribuir a construir as necessidades políticas e culturais argentinas em âmbito interno e externo ao país.⁶

Nesse momento, mais do que uma análise crítica sobre o passado, a forma encontrada para desvelar esses silenciamentos (tanto dos setores civis quanto militares) foi através da ficção. Como diz Lagny, o cinema, especialmente o filme de ficção, pode tomar para si o papel de traduzir “aquilo que a memória oficial procurou ocultar e às vezes de investigar ele mesmo, como poderia fazer um historiador na sua fase de pesquisa”.⁷ Esse “historiador inconsciente do inconsciente social” não tem apenas valor ilustrativo, como encenação de um acontecimento que se supõe dotado de verdade, mas o “longa-metragem ficcional, independente de sua ‘qualidade’ ou reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser percebido, por parte do público, como fonte de ‘verdade histórica’”.⁸

É em meio a esse contexto que o filme *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo, chega às telas em abril de 1985, ao mesmo tempo em que começaram as audiências de julgamento dos comandantes que estiveram à frente das Juntas militares. O filme selecionado para ser analisado neste trabalho se enquadra no estatuto de filme histórico ficcional, compreendendo que o cinema ficcional não está em simples oposição ao cinema documentário, como se fossem gêneros nitidamente separados, onde, de um lado, estaria a manipulação da ficção e, de outro, a autenticidade do documentário⁹. Assim, neste trabalho compreenderemos os filmes históricos como “aqueles filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos”.¹⁰ Nesse sentido, como afirmou Pollak, o cinema se apresenta como o melhor suporte para captar “lembranças em objetos de memória”.¹¹ Daí a importância em tratar da participação dos atores que intervêm na constituição das memórias e perceber o conflito que há entre memórias concorrentes.

A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade, São Paulo, Edusp, 2011, p. 672-673.

6 Ver Octavio Getino, *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2005, p. 45.

7 Michele Lagny, “O cinema como fonte de história”, in: Jorge Nóvoa; Soleni Biscouto Fressato; Kistrían Feigelson (Org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador, EDUFBA, 2009, p. 105-106.

8 Marcos Napolitano, “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”, in: Carla Pinsky (Org.), *Fontes Históricas*, São Paulo, Contexto, 2005, p. 241.

9 “O cinema, como discurso composto de imagens e de sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p. 14 apud SANTOS, 2016, p. 11).

10 Alcides Barros, “Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história”. *Revista Ler História*, n. 52 (2007), p. 127-159, <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>, acesso em: 02 fev. 2021.

11 Michael Pollak, “Memória, Esquecimento, Silêncio”, *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3 (1989), p. 3-15.

A interpretação da época em conexão com a teoria dos “dois demônios” – ou seja, de que o país esteve refém de dois demônios: a violência do Estado e a dos grupos armados de esquerda – definiu a leitura tradicional de A História Oficial no campo da crítica de cinema, tanto na academia quanto no jornalismo especializado. O que proponho neste artigo é uma releitura crítica, em busca de singularidades que se contraponham a essa visão pré-estabelecida do cinema argentino da década de 1980. Para isso, busquei analisar o filme a partir de alguns eixos temáticos: o debate sobre a concepção de história, o sequestro/roubo de crianças e as relações da ditadura com a sociedade civil.

História Oficial

Rodado durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989) na Argentina, durante o período da redemocratização, *La Historia Oficial* foi o primeiro filme latino-americano a receber o Oscar de melhor filme estrangeiro. Uma das primeiras obras produzidas no país que trata sobre a temática das crianças sequestradas pelo regime e o envolvimento de setores civis com a ditadura, o filme se insere nesse período em que o cinema argentino, ao contrário dos filmes do *Tercer Cine*, reconhece sua condição de “produtos de massa no sentido de que são realizados para ser vistos, para fazer público”. Assim, os filmes optaram por buscar uma “aproximação maior com os espectadores” resultando em uma linguagem que para alguns especialistas foi considerada pouco crítica.¹²

O sucesso comercial do filme ganhou força a partir de sua seleção para o festival de Cannes, e com os prêmios recebidos estima-se que somente em 1985 o filme vendeu mais de 800.000 entradas. Por conta da nomeação para o Oscar da Academia estadunidense de cinema, o filme reestreia nas salas de cinema argentinas e impulsiona a bilheteria do filme ultrapassando a marca de 1.700.000 ingressos, tornando-se um dos filmes argentinos de maior êxito (tanto no aspecto comercial quanto em relação à repercussão doméstica e internacional).¹³

La Historia Oficial (Luis Puenzo, 1985) é, talvez, o filme mais emblemático da cinematografia argentina dos anos 1980 e se tornou exemplo de como o cinema do imediato pós-ditadura trabalhou o período dos governos militares bem como as relações entre a representação do universo doméstico/familiar e o universo social/político na ficção. Esse foi o primeiro grande trabalho do diretor (seu primeiro longa-metragem), realizador já consagrado no cinema publicitário.

O filme lançado em abril de 1985, apresenta a estória de Alicia (Norma Aleandro), uma mulher de classe média, professora de história e casada com Roberto Ibañez (Héctor Alterio), empresário ligado a setores militares e investidores estrangeiros. A narrativa, desenrolada nos meses finais da ditadura, acompanha o processo de conscientização da personagem sobre os acontecimentos dos anos anteriores. Essa tomada de consciência ocorre a partir de suas suspeitas em relação à origem de sua filha adotiva Gaby (Analia Castro) levada pelo marido para casa, ainda bebê, cinco anos antes.

12 Ver Souza, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares*, p. 74 – 78.

13 Ver Getino, *Cine Argentino*, 2005.

O evento que desencadeia essa busca pela verdade é o encontro com sua amiga Ana (Chunchuna Villafañe) que, ao retornar do exílio, lhe conta sobre o período que passou em um dos CCDs (*Centros Clandestinos de Detención*) e sobre as mães que tinham os filhos sequestrados pela ditadura quando haviam sido levadas ou caso o parto ocorresse no cárcere. A recusa de Roberto em esclarecer as circunstâncias da “adoção” de Gaby leva Alicia a se encontrar com o movimento das *Abuelas de Plaza de Mayo*, revelando que a criança é, de fato, filha de desaparecidos. Essas descobertas transformam a personagem tanto na relação familiar quanto na sua relação com os alunos na escola em que dá aula, mudando seu entendimento sobre o período ditatorial e a sua própria concepção de História.

As chamadas “ficções reparadoras”, na qual se inclui o filme, auxiliaram a “recompôr o tecido social e contribuir para o fortalecimento do sistema democrático de governo”.¹⁴ Por conta disso, a interpretação da época em conexão com a teoria dos “dois demônios” definiu a leitura tradicional do filme como veículo de uma perspectiva pouco crítica, conciliadora e que pouco explorou as complexas relações entre a sociedade e o terror de estado, apesar de bem sucedida nos aspectos formais da imagem e de alcance ao público. Essa interpretação, que ainda tem bastante força nos estudos recentes, faz uma leitura do filme de Puenzo como reflexo do contexto de retorno à democracia, remetendo à noção do povo como vítima inocente dos militares. Para alguns autores, como Santos, o filme aponta, inclusive, para certa inocência cúmplice dos simpatizantes da ditadura.¹⁵

Com esta análise pretendemos, entre outras coisas, propor uma outra compreensão do filme, entendendo a presença de elementos que remetem aos “dois demônios” no filme sem que isso signifique que ele assuma ou defenda essa posição, mas sim como parte de uma “leitura de época”,¹⁶ ajustada ao contexto histórico do período que impunha limites ao pensável. Nestas obras que elaboram histórias sobre as ditaduras, surgem discussões que, centradas em tramas aparentemente subjetivas e particulares, permitem uma disseminação de narrativas da esfera mais ampla. A característica melodramática do filme, que normalmente é apontada para se questionar o teor crítico do cinema pós-ditatorial, é entendida em acordo com a proposição de Souza, como “formas encontradas para, através de afetos e emoções, tocar em experiências e abarcar memórias não-oficiais”.¹⁷ Foi a forma pela qual o filme pôde trabalhar aquilo que é difícil de ser verbalizado, um meio de convencimento que permite tratar temas que são, ainda, traumáticos para a sociedade argentina.

14 Ana Laura Lusnich, “Resistência política e ficção cinematográfica: Argentina 1976-1989”, *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v. 42, n. 43 (2015), p. 100, <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/98294>, acesso em 02 fev. 2021.

15 Diogo Santos, *A memória das ditaduras (Brasil e Argentina) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016, p. 92.

16 Marcela Visconti, “Lo pensable de una época: Sobre La historia oficial de Luis Puenzo”, *Aletheia*, v. 4, n. 8 (2014), p. a7, <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv4n8a07>. Acesso em 02/09/2020, acesso em 05 fev. 2021.

17 Souza, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares*, p. 80-81.

Concepção de História no filme

A sequência inicial do filme dá o tom para o desenrolar da narrativa e localiza a ação na data de 14 de março de 1983. No ambiente escolar, Alicia revela seu entendimento sobre a concepção de história: mais tradicional, disciplinada e adepta dos discursos oficiais (daí o título do filme) baseados em fatos comprovados por documentos escritos e “confiáveis”. Uma história que, como a personagem diz, é “la memoria de los pueblos”¹⁸. Os elementos visuais dessa cena remetem ao mundo ordenado e racional no qual Alicia pensa estar vivendo, as cores são sóbrias e a figura da personagem se apresenta de forma séria, usando joias e com o cabelo bem preso, uma referência de autoridade na sala de aula. O conflito entre a História Oficial, defendida por Alicia, e outras interpretações que vão questionar essa memória construída em cima do discurso oficial, defendida pelos estudantes, aparece de forma ainda mais clara enquanto os alunos indagam sobre as “provas” da morte de Mariano Moreno, um dos heróis da nação argentina.

Esse conflito e a atitude de Alicia podem ser indicativos do viés autoritário do período, mas, além disso, mostram o conflito interno da personagem entre a negação de tudo que seja contrário ao que prega o discurso oficial e as suas próprias dúvidas e concordâncias parciais com os sentimentos dos alunos. O momento de sua transformação, enquanto historiadora e educadora, se dá na sequência em que, entregando trabalhos para os estudantes, incentiva o aluno Horácio Costa a seguir na sua “investigação” e a trazer bibliografias que sustentem os seus argumentos em vez de repreendê-lo, ou seja, atua no sentido de ensinar a ele o “Ofício do Historiador”, aceitando as contestações do discurso oficial. O debate sobre os símbolos da nação argentina, pode apontar, na concepção de Heffes e Bertone, para “la pérdida de la identidad nacional y la necesidad de restitución. Pero reconstruir una historia auténtica implica sacar a luz, rescatar del olvido esa parte de la historia nacional e individual ocultada, hasta ahora, por la historia oficial”.¹⁹

Com relação aos aspectos visuais, essas cenas ganham mais força com a transformação estética da personagem, sem as roupas tão sóbrias com que costumava estar vestida nas aulas anteriores e com um figurino menos “rígido”, quebra a imposição de disciplina e ordem anterior. Mais claro ainda é a referência que se faz ao seu cabelo, que Alicia passa a usar solto na medida em que a narrativa avança, fato que é ressaltado pelo marido Roberto, na sequência anterior à aula, e pelo professor de literatura Benítez (Patricio Contreras) nas cenas seguintes.

18 Luis Puenzo, *La Historia Oficial*, Historias cinematográficas/Cinemanía, 1985, DVD, 109 min, 00:06:56. Demais citações seguirão apenas com a referência ao tempo de início da cena ou sequência citada.

19 Alejandra Heffes; Agustina Bertone, “En el país de nomeacuerdo: Revisitando el film La Historia oficial”, *Aletheia*, v. 16, n. 12 (2016), p. 1-36, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7279/pr.7279.pdf, Acesso em 02 fev. 2021.

Roubo de crianças

La Historia Oficial trata, principalmente, de dois temas extremamente sensíveis para a sociedade argentina, com repercussões ainda bastante atuais: o desaparecimento de pessoas e o roubo de crianças. Em 1985, ano de lançamento do filme, começaram na Argentina os processos de julgamento dos comandantes militares que haviam estado à frente das Juntas, acusados por violações dos direitos humanos nos crimes de tortura, sequestro e desaparecimento de pessoas. Daí a importância em representar de forma quase didática os crimes da ditadura, o filme estava preocupado não somente em falar para uma sociedade que buscava se reconstruir, mas, principalmente, *conscientizar*.

Uma prática comum e específica da ditadura argentina foi esta de sequestros de bebês e crianças, filhos dos detidos suspeitos de subversão ou que nasceram no cárcere; geralmente estes eram entregues às famílias de militares ou aos seus apoiadores civis. Para a associação *Abuelas de Plaza de Mayo*, a apropriação de crianças sequestradas ou nascidas nos centros de detenção correspondeu ao “estágio maior” dentre as práticas de Terrorismo de Estado.²⁰ Para dar suporte a esse aspecto terrível do combate ideológico à “subversão”, assim como pensado pelas Forças Armadas, criou-se uma infraestrutura financiada pelo Estado e constituída de centros clandestinos de detenção, hospitais, orfanatos, paróquias, cartórios, assim como o apoio ou conivência de setores compostos por médicos, advogados, padres, enfermeiros etc. que forneciam a “legalidade” necessária para a “adoção”.

Nesses primeiros anos de democracia, operou-se uma construção da memória pública sobre o período que era essencial para o êxito da transição democrática. A implementação de políticas de memória se deveu, além da vontade do governo eleito, ao trabalho desenvolvido por grupos “empreendedores de memória”, setores da sociedade civil que lutaram e lutam contra o esquecimento de assuntos relacionados ao passado ditatorial. Segundo definição de Elizabeth Jelin, empreendedores de memória são grupos “que pretendem el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento”.²¹

Entidades como as *Madres de Plaza de Mayo* e *Abuelas de Plaza de Mayo* e, posteriormente, os filhos dos desaparecidos políticos, formando a organização *H.I.J.O.S.*, serão responsáveis por “produzir uma espécie de contramemória, cuja expressão pode ser identificada nas produções cinematográficas realizadas na Argentina no período pós-ditadura”.²²

Essa estrutura começa a ser revelada a Alicia no encontro com sua amiga Ana (Chunchuna Villafañe) que, ao retornar do exílio, lhe conta sobre o período que passou em um dos *Centros Clandestinos de Detención*, motivo pelo qual ela fugiu do país quando foi liberada; relata os procedimentos de tortura ao qual foi submetida – “*Me volvían a preguntar, y yo les volvía a decir... Y golpes y picada* [choque]

20 Ver Euller Gontijo Oliveira, “Entre a memória e o esquecimento: o cinema argentino pós-ditadura militar”, in: *Encontro Nacional de Estudos da Imagem* (III: 2011: Londrina), Universidade Estadual de Londrina, 2011, p. 1134-1145, <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/primeira.htm>, acesso em 01 fev. 2021.

21 Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2002, p. 49.

22 Santos, *A memória das ditaduras*, p. 87.

y submarino...”²³ - e sobre as mães que tinham os filhos sequestrados pela ditadura após o parto²⁴ - “*Y otras [mulheres grávidas] que se las llevaban pero volvían solas. Porque a los chicos se los daban a esas familias que los compran sin preguntar de adonde vienen*”. Alicia então, se sente interpelada pela amiga, e pergunta por que está falando isso justamente a ela. O rosto de Alicia é enquadrado em primeiro plano, todo o resto está desfocado, sua expressão deixa entrever que ela pensou em algo que a trouxe preocupação. A reação de Alicia nesse momento dá sinais de que, por mais que ela não queira saber, no fundo ela, sim, sabe.²⁵

Durante toda a sequência, a câmera alterna entre as duas personagens, em um corte fechado com o rosto de cada uma em primeiro plano, às vezes trazendo planos de Roberto na cama, à meia-luz, demonstrando preocupação em relação a algo (à situação no trabalho ou mesmo ao retorno de Ana), e de Gaby dormindo. A iluminação e a trilha sonora contribuem para aumentar o tom de intimidade na cena em que Ana está contando pela primeira vez o que sofreu, intimidade que aos poucos torna-se desabafo e tensão. Nesse momento, Ana relata que escreveu uma vez para a “Comissão”²⁶, mas a CONADEP foi criada apenas em dezembro de 1983, no governo de Alfonsín. Não sabemos se essa menção foi intencional ou não, mas ela é reveladora de uma escolha – consciente ou não – do diretor em trazer um debate que certamente existia entre alguns setores em meados de 1983, mas só viria a se consolidar de fato a partir de 1984 quando a Comissão começa a recolher os relatos de sobreviventes e familiares. Assim, nessa breve revelação de aspectos que faziam parte do contexto social no período de sua produção, mas que não corresponde exatamente ao tempo vivido na narrativa, “ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, constitui uma evocação *do e para* o presente”.²⁷

Essa questão passa a assombrar a consciência de Alicia ao longo do filme. Em um momento, ao chegar na sala de aula, ela se depara com um ato de manifestação dos estudantes, que colaram por todo o quadro, recortes de jornais e revistas sobre corpos encontrados, fotos de crianças desaparecidas, do movimento das *Madres*, entre outros²⁸. No momento em que Alicia adentra a sala, a câmera percorre o quadro enquanto um dos alunos lê um texto de Mariano Moreno em voz baixa para os colegas. Na sequência seguinte, o professor Benitez a acompanha na saída da escola e pede que ela o leve de carona até o centro. No carro, assim como na conversa com Ana, alternam-se planos curtos em que o foco é o rosto dos personagens, enquanto Benitez entrega os recortes de jornais que ela havia deixado na secretaria para os alunos serem advertidos. Perguntado sobre qual o direito ele tinha de se intrometer dessa maneira, o professor de literatura é categórico “*Porque sé perfectamente donde vivo. Porque a este pendejo, su apasionamiento le puede costar mucho más caro que algunas admolestaciones*”.²⁹

Ao deixar Benitez, no caminho para encontrar Roberto no trabalho, Alicia repara, pela primeira vez, em uma manifestação das *Abuelas*. Sobre isso, Souza se refere a uma das funções sociais

23 00:28:55

24 00:30:14

25 Visconti, *Lo pensable de una época*, p. 7.

26 00:30:47

27 Souza, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares*, p. 14-15.

28 00:43:06

29 00:45:12

desempenhadas pelo filme como forma de “um refazer da socialidade, no sentido de colocar em pauta temas relativos a grupos cuja fala foi tolhida durante o processo ditatorial”.³⁰ O filme retrata algumas das formas de manifestação encontradas pelo movimento das *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo*. Os *pañuelos* (lenços) brancos amarrados na cabeça, além dos cartazes e fotografias levantadas como bandeira pela reivindicação à verdade e justiça. Como o filme foi realizado poucos meses após a queda do regime militar, as cenas do protesto trazem grande influência da cultura visual do momento em que as manifestações estão de fato ocorrendo. O enquadramento da câmera com as *abuelas*, fotos e cartazes é quase o mesmo das fotos que circulavam nos jornais da época.

Relações com a sociedade civil

Em relação aos setores sociais retratados no filme, *La historia oficial* expõe diversas facetas da cumplicidade civil com o governo militar: das relações entre os grandes empresários, como Roberto, até o envolvimento da Igreja Católica. Desde as cenas iniciais do filme são evidenciadas as ligações entre o grupo empresarial ao qual Roberto está ligado, setores do exército – na figura do General – e investidores estrangeiros. Numa das primeiras sequências, após a apresentação da família principal, encontram-se em um restaurante de luxo alguns personagens que trabalham junto a Roberto, o General (Augusto Larreta) e Miller (Aníbal Morixe), ligado aos investidores norte-americanos, além das esposas. Em conversa inicialmente apenas com os empresários, um personagem, Macci (Jorge Petraglia) parece preocupado de que algo seja descoberto, dizendo que ele fez apenas o que eles mandaram (se referindo a Roberto, Dante e “el doctor”, como se refere ao outro personagem)³¹. Aos poucos vai-se percebendo que as suspeitas de Macci fazem referência ao período em que, com a queda iminente da ditadura, os militares vão lentamente abandonando seus antigos aliados. Isso fica claro à medida que o filme se aproxima do fim e Roberto, cada vez mais nervoso, pressionado pela possibilidade de ser preso, vai perdendo o controle sobre o mundo que criara para si e sua família.

A cumplicidade dos empresários é colocada em questão na sequência do almoço familiar na casa dos pais de Roberto. Nesse momento expressam-se as contradições no seio da sociedade civil argentina representadas através do universo familiar. Seu pai (Guillermo Battaglia), anarquista espanhol, questiona o filho sobre a vida dele estar indo tão bem enquanto “*todo el país se fue para abajo*” e somente os “*hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron pa’rrriba*”³². Enrique (Hugo Arana), irmão de Roberto, traz o questionamento que revela a preocupação no período em como reconstruir o futuro da nação pós-ditadura, com uma enorme dívida externa, afirmando que Roberto não se preocupa porque ele está do lado que ganhou essa guerra, mas quem irá pagar os dólares roubados, sem poder estudar e comer, serão os seus filhos, as futuras gerações. Nesse momento, a câmera se afasta e coloca em oposição os dois irmãos, cada um trazendo um dos

30 Souza, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares*, p. 82.

31 00:10:54

32 01:11:35

lados dessa “guerra”. Num plano ao fundo, sentada numa cadeira de balanço, Alicia fuma um cigarro exatamente entre os dois, como se nesse momento estivesse pendendo entre essas duas facetas sociais.

O envolvimento de setores da Igreja Católica na rede que sustentou os sequestros de crianças e desaparecimentos dos supostos subversivos nos é revelado em uma cena muito emblemática. Alicia, após ter realizado algumas visitas ao Hospital onde Gaby teria nascido, em busca de informações sobre o nascimento da menina - documentações que comprovassem sua origem cinco anos antes - e, se deparando com uma estrutura administrativa cúmplice com o silenciamento e ocultação da verdade, procura o padre da Igreja que sua família frequenta e que realizou o batizado da filha. A câmera se posiciona dentro do confessionário. Nós, espectadores, vemos o rosto da personagem parcialmente emoldurado pelas treliças de madeira em formato de cruz. Alicia começa a narrar algo que será retomado na última cena do filme, contando o momento em que ela própria perdeu os pais: *Yo era como Gaby... Estaba sentada en la mecedora [cadeira de balanço] de la abuela. Y no entendia por qué tardaban tanto... Se habían muerto los dos juntos en un accidente [...] Durante años los espere ahí sentada en esa mecedora... Creía que papá y mamá me habían abandonado.*³³

Ela, então, desabafa suas suspeitas – “*Si no sé quien es Gaby... es como si nada fuera cierto*”.³⁴ Se sente culpada e se identifica com a menina, por isso o ato da confissão. Aos poucos a câmera se afasta e revela o rosto do padre de perfil. Ele responde pontualmente às questões postas por ela, em tom severo, e sua voz se impõe objetivando calar as desconfianças proferidas por Alicia. O padre começa a rezar para absolvê-la por suas suspeitas, mas à medida que ele fala, ela suplica para que ele a revele o que realmente aconteceu e deixa escapar que ele fez parte do possível acordo feito por Roberto – “*Usted estaba con Roberto ese día, ¿no es cierto, padre?*”.³⁵ A isso, o padre finaliza a oração, “perdoando-a por seus pecados”, se levanta e deixa o confessionário com expressão séria, enquanto Alicia o vê se afastar, aparentando estar ainda mais inquieta do que no início da cena, e ao fundo ouve-se o som austero de um órgão. Esse é o único momento em que se trata explicitamente da participação da Igreja no filme, contudo é o bastante para deixar vislumbrar como foi possível a participação da Igreja Católica nessa estrutura de cumplicidade, envolvimento e responsabilidade da sociedade civil com os militares.

A cumplicidade é um tema complexo e atuou de diversas formas no conjunto (bastante heterogêneo) do que se pode chamar sociedade civil. Um dos modos pelo qual ela foi posta em prática foi através de “mecanismos de silêncio e negação”. Esses mecanismos colocam em questão as críticas que percebem a personagem de Alicia como representante de uma sociedade inocente³⁶, resultado de uma leitura do filme sob a perspectiva única da “teoria dos dois demônios”. A suposta inocência de Alicia – e, portanto, da sociedade argentina – reside, na verdade, na *pretensão de não saber*. Frente à realidade que se apresentava, e da qual se sabia o que se passava, houve por parte de um setor social um “*hacer*

33 00:57:11

34 00:57:15

35 01:00:17

36 Um exemplo dessa concepção pode ser visto em Kaiser (2010) ou em SANTOS (2016, p. 83) “Tal leitura [da sociedade realizada pelo filme] colocava a sociedade convenientemente como vítima inocente, silenciando suas contradições em nome de uma democracia ordenada”.

como que no se sabía”.³⁷

Esse aspecto da cumplicidade, por negação, fica explícito na sequência em que Alicia está deixando o professor Benitez de carona, no momento em que passa uma marcha pelos desaparecidos, e ela o questiona se será realmente verdade o que dizem nos jornais sobre essas pessoas, e “até bebês”. A resposta dele é, talvez, a lição que o filme gostaria de passar para um país que, saindo deste período traumático, tem que lidar com a construção de uma memória sobre ele e evitar o esquecimento conciliador desejado pelos militares: *Siempre es más fácil creer que no es posible, ¿no? Sobre todo porque para que sea posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga adelante.*³⁸ Os elementos sonoros na cena completam a associação, com o protesto ocorrendo fora do alcance da câmera, mas fazendo ecoar os gritos da multidão de “*Libertad!*” e outras palavras de ordem, quase como se aquela parte da sociedade da qual Benitez faz parte, os intelectuais, os militantes, os críticos do regime gritassem para Alicia, a sociedade que escolheu a suposta inocência cúmplice de fechar os olhos, seja por medo da repressão ou para não perder seus privilégios.

O comentário de Benitez dá a entender que ela é uma dessas pessoas, uma “burguesa com culpa”³⁹ como ele mesmo lhe diz em outro momento, que se recusa a ver o que está passando mesmo que esteja na frente dos seus olhos. Ou seja, na verdade, o que nos parece é que não é que ela não sabia, a suposta inocência de Alicia parece não se sustentar, como afirmam os críticos adeptos dessa leitura a partir da perspectiva única dos “dois demônios”. A personagem é a encarnação dessa cumplicidade como negação, de uma maioria que preferiu não se posicionar, fingir desconhecimento e ignorar as evidências. A tomada de consciência de Alicia ocorre depois de longos anos colocando de lado as suspeitas sobre a origem da filha. A inocência era, de fato, quase impossível, como relata Pilar Calveiro,⁴⁰

Si había algo que no se podía aducir en ese momento era el desconocimiento. Los coches sin placas de identificación, con sirenas y hombres que hacían ostentación de armas recorrían todas las ciudades; las personas desaparecían en procedimientos espectaculares, muchas veces en la vía pública. Casi todos los sobrevivientes relatan haber sido secuestrados en presencia de testigos. [...] Con ese ambiente en las calles y esta información en los periódicos nadie podía aducir desconocimiento.

Por fim, a sequência final a ser trabalhada aqui se dá a partir do reconhecimento, ou confirmação, da verdade sobre a origem de Gaby. Há uma cena em que Alicia foi deixar a filha na escola e uma senhora, Sara (Chela Ruiz), uma das *Abuelas*, está esperando por ela do lado de fora, a quem ela finalmente concorda em ouvir. A aproximação entre as duas mulheres é marcada no enquadramento da imagem: a câmera, que inicialmente opunha as duas em diferentes planos corta para Alicia andando

37 Visconti, *Lo pensable de una época*, p. 5-6.

38 00:46:28

39 01:22:20

40 Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2001.

rapidamente até que a Sara a alcança. Ambas aparecem juntas em um plano que, dessa forma, resolve a separação espacial anterior. Dessa forma, a construção da colocação da cena e a montagem das imagens contribuem para evidenciar o conflito que mobiliza a narrativa.

A câmera corta para um novo plano, das duas mulheres em um café. Sara começa a mostrar fotos do filho e da nora, contando como se conheceram e se casaram, até o dia em que foram levados pela polícia.⁴¹ É interessante observar os recursos sonoros utilizados pelo diretor, aliados às imagens das duas mulheres na mesa em primeiro plano, com planos que alternam entre elas e algumas fotos mostradas por Sara, pode-se ouvir sons que lembram armas disparando em um jogo digital, enquanto um grupo de jovens jogam em uma máquina de *pinball* ao fundo.⁴² Relacionando as imagens com a trilha sonora, “temos uma interessante construção imagética, que nos leva a uma associação entre o desaparecimento dos personagens da foto e seus envolvimento com a ditadura”.⁴³

Neste último momento do filme, a protagonista vai encarar a verdade e assumir o que esteve tentando evitar pensar por todos esses anos. O que ela supostamente não sabia antes e agora o confirma é que a filha dela, trazida por Roberto há cinco anos, é realmente filha de desaparecidos políticos. A sequência final, na casa da família, revela todo o processo de transformação passado ao longo do filme. Após apresentar Sara a Roberto que, sentindo-se acuado tanto por Alicia quanto pelo abandono dos militares, praticamente expulsa Sara aos gritos. Assim que se dá a saída da senhora, corta para um plano de Roberto sentado em um cômodo que se parece a um escritório, a câmera se move e Alicia aparece na porta questionando sobre a origem de Gaby e por que ela foi entregue a ele. É interessante notar que em praticamente todo o filme, especialmente nas cenas familiares, a iluminação tem um tom amarelado, algo que parece trazer uma intimidade e a serenidade de uma família aparentemente bem estruturada: um casal feliz, pais carinhosos, boa condição financeira. Já nestes planos finais, e nos momentos de mais tensão de Alicia, a luz é branca, mas bem difusa, fazendo com que a imagem tenha tons mais acinzentados.

Em seguida à discussão, na qual Roberto praticamente admite que sempre soube da origem da filha, a câmera mostra Roberto sentado na cama, no escuro. Com aparência abatida, ele olha para baixo, suspirando, como se agora se desse conta do esfacelamento daquele mundo que havia construído para sua família. Ele se levanta, enquanto a câmera acompanha seu movimento, e passa por Alicia que diz que a filha não está em casa. No quarto da filha, vazio, somente com os brinquedos e a cama arrumada, Roberto pergunta onde está Gaby, ao que a mulher responde “*Es terrible, ¿no? [...] No saber donde está tu hija*”.⁴⁴ Nesse momento se dá a ruptura completa da relação entre Alicia e Roberto, no irrompimento da violência doméstica neste confronto final do casal. Se pouco antes, na discussão, Roberto se defende dizendo “*Que sé yo lo que le hicieron* [à mãe biológica de Gaby]. *Pero,*

41 Nesse momento, Sara inclusive chega a falar que vizinhos presenciaram o momento em que foram levados, sem que nos seja transmitido no relato nenhuma impressão de estranhamento ou de algo incomum. Assim, através da ficção, também se reafirma, como na citação acima de Calveiro, que era recorrente a presença de testemunhas nas operações policiais de sequestro e desaparecimento.

42 01:32:00

43 Oliveira, *Entre a memória e o esquecimento*, p. 1141.

44 01:48:27

¿qué soy? ¿Un torturador, ahora? Qué tenemos que ver nosotros con todo eso”,⁴⁵ agora se revela toda a extensão da cumplicidade. A cena em que Roberto esmaga os dedos de Alicia entre a porta remete aos procedimentos de tortura do regime, que muitas vezes envolviam o uso de instrumentos como martelos e alicates para quebrar mãos e dedos, enquanto ele a interroga sobre o paradeiro da filha.

Nesse momento ouve-se o telefone tocar. Roberto atende, é Gaby, na casa da avó, que ligou para dar boa noite e cantar para a mãe a canção que elas cantavam juntas. O pai pede para que ela cante alto para a mãe escutar, pois ela não podia falar agora. Alicia, que havia saído do quadro para se recompor no banheiro, olha-se no espelho, retorna com os cabelos soltos. Caminha e abraça Roberto, até que parece pensar e se dar conta do que está fazendo. Ela se afasta, com uma expressão que nos dá a sensação de temor, medo, mas convicção, pega sua bolsa e sai de casa, dando um último olhar antes de sair. Enquanto isso a câmera mostra o rosto de Roberto em *close*, ele chora enquanto se despede da filha e parece olhar na direção de Alicia que se afasta. O plano final mostra Gaby em uma cadeira de balanço na casa dos avós, remetendo à descrição de Alicia sobre o momento em que esperava os pais sem saber que já haviam morrido em um acidente, cantando a mesma canção, *En el país de nomeacuerdo*, de María Elena Walsh. O enquadramento da câmera começa em um meio-perfil, com foco no rosto da menina cantando e se balançando, com cara de sono; aos poucos a câmera se move até se posicionar atrás da cadeira, não vemos mais Gaby, apenas o seu braço, enquanto a cadeira para de balançar e a menina, aparentemente, adormece. Os créditos começam a aparecer, enquanto a música segue, agora cantarolada, na imagem estática das costas da cadeira com Gaby sentada.

“En el país de Nomeacuerdo
doy tres pasitos y me pierdo.
Un pasito para allí
no recuerdo si lo di.
Un pasito para allá,
ay, qué miedo que me da.
Un pasito para atrás,
y no doy ninguno más
porque ya, ya me olvidé
dónde puse el otro pie.”

Essa música,⁴⁶ que aparece como trilha sonora ao longo de todo o filme, foi composta por María Elena Walsh (1930-2011), poetisa, compositora e dramaturga argentina. Perseguida pela censura durante o período ditatorial, a autora decidiu interromper suas composições e apresentações, entretanto várias de suas músicas se tornaram símbolo da luta pela democracia no período. Entre 1985-1989 fez parte, nomeada pelo presidente Raúl Alfonsín, do *Consejo para la Consolidación de la Democracia*.

A letra da canção é um prenúncio do drama vivido por Gaby e uma das maiores consequências que a ditadura deixou para a Argentina: “a memória perdida e o arrebatamento da identidade”.

45 01:45:00

46 María Elena Walsh, *En el país de nomeacuerdo*, Buenos Aires, Columbia, 1966, Vinil.

Essa identidade que lhe foi negada pode simbolizar também a perda de uma identidade nacional e a necessidade de reconstruí-la que se apresentou aos argentinos no pós-ditadura, “mas reconstruir uma história autêntica implica revelar, resgatar do esquecimento essa parte da história nacional e individual ocultada, até agora, pela *historia oficial*”.⁴⁷

Por fim, creio ser importante revisitar e reanalisar obras como *La Historia Oficial* pois, ao pensar o período da ditadura e trabalhar por meio de imagens e sons aquela experiência social, os filmes também estão propagando discursos sobre as etapas pós-ditatoriais da qual fazem parte, contribuindo para refazer e repensar a esfera da experiência política que foi reprimida e desfeita naquela época. Nas décadas seguintes, o cinema seguiu sendo acionado com frequência no processo que busca reelaborar a memória sobre o período, agora com base em novas disputas entre as esferas públicas e oficiais, demandas de movimentos como as *Madres de Plaza de Mayo*, *Abuelas de Plaza de Mayo* e H.I.J.O.S. que seguem reivindicando o direito à verdade e as buscas pelos filhos(as) e netos(as) ainda desaparecidos.

La Historia Oficial, produzido e lançado durante o governo de Alfonsín (1983-1989), em meio aos julgamentos das Juntas que estiveram à frente do governo durante a ditadura, provocou forte impacto na Argentina bem como nos vários países latino-americanos em que as práticas de tortura e dos desaparecimentos forçados eram corriqueiros e constituíam parte do sistema de repressão comandado por governos militares. A recepção internacional, coroada pela crítica oficial com o Oscar de melhor filme estrangeiro, marcou sua existência e transcendeu as fronteiras do próprio país.

No filme, o tema da ditadura e suas consequências foi abordado por meio de uma narrativa centrada em torno da família. A família é trabalhada de diversas formas: nas relações entre Alicia e Roberto; nos filhos sequestrados impossibilitados de conhecer suas famílias biológicas, como Gaby; na luta política das *Abuelas de Plaza de Mayo*, que buscam os netos desaparecidos. Assim, narrativas centradas em temas aparentemente particulares permitem uma disseminação de narrativas da esfera social como um todo.

Ao narrar o processo de transformação sofrido pela protagonista, que devia encarar as suspeitas que sempre colocou de lado para preservar a integridade do seu núcleo familiar, a personagem precisou assumir que o que estava acontecendo no país não acontecia a “outros” mas, sim, em sua própria casa. *La historia oficial* se posiciona nesse momento da história através da alegoria familiar para indicar que o processo realizado por Alicia deveria representar aquele a ser realizado pela sociedade argentina como um todo.⁴⁸ A família, portanto, opera como um palco conhecido que se estende ao universo da experiência ditatorial. Dessa forma, ao falar da ditadura através da família, os filmes estão tratando alegoricamente de um processo coletivo vivenciado – de distintas maneiras – pelo conjunto da sociedade Argentina. Questionar as Histórias Oficiais que se nos colocam é repensar no presente as elaborações de memórias desses eventos traumáticos que marcam a história da América Latina.

47 Alejandra Heffes; Agustina Bertone, *En el país de nomeacuerdo*, p. 17, grifo nosso.

48 Ver Visconti, “Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina”, *Revista Afuera*, n. 12 (2012), p. 10, 2012, <https://www.academia.edu/4237845>, acesso em 31 jan. 2021.