

# A MEMÓRIA A PARTIR DO CINEMA: GÊNERO E A ÚLTIMA DITADURA ARGENTINA (1976- 1983)

Larieli Ceron de  
Lima

Graduanda em História  
pela Universidade  
Estadual Paulista (UNESP)  
Bolsista (PIBIC)

Recebido: 20/05/2022

Aprovado: 28/06/2022

## RESUMO

O presente trabalho busca explorar os paradoxos e tensões em torno das relações e representações de gênero que caracterizam a memória da última Argentina em seu período posterior, isto é, de transição democrática. Para tanto privilegia o estudo do cinema como importante fonte não somente de manifestação de diferentes interpretações sobre os eventos passados, mas também de representação das relações de gênero, apresentando-se como objetos de análise aqui os filmes *La Noche de los Lápices* (1986) e *La Historia Oficial* (1985), fundamentais lócus de memória do período que pretende-se analisar. Embora apresente algumas reflexões gerais a pesquisa busca partir de um lugar específico, objetivando explorar o contexto de redemocratização Argentina, marcado por uma espécie de febre memorialística, e que no âmbito da questão de gênero, como se defenderá, caracteriza-se por uma espécie de confusão das fronteiras de seu sistema, questões para as quais o cinema se apresenta como fonte de elucidação.

## PALAVRAS-CHAVE

Memória; Gênero; Cinema.

## Introdução

**A** retomada dos eventos associados aos regimes autoritários que marcam o Cone Sul na segunda metade do século XX e o debate atual que coloca como central as memórias deles resultantes, se dá, de acordo com a socióloga Elizabeth Jelin, após alguns anos de silêncio institucional, organizado na tentativa de construção de um futuro democrático a partir do apagamento dos acontecimentos do passado<sup>1</sup>.

O fenômeno que passa então a retomar estes eventos, traduz-se não somente por uma preocupação do presente com a fragilidade das democracias que se estabeleceram após um período desafiador de transição,<sup>2</sup> mas sobretudo pela entrada de novos atores sociais<sup>3</sup> - mulheres, movimentos sociais, crianças, para se citar apenas alguns - cuja protagonização promovida pelo avanço da historiografia acompanhado pelo desenvolvimento de novos conceitos - a ser destacado no presente trabalho o de gênero - implica em diferentes formas de atribuição de sentido ao passado.

Acerca deste fenômeno do tempo presente experienciado pelos países latino-americanos com um passado autoritário recente, parte-se no atual trabalho da compreensão de que o caso da última ditadura militar argentina (1976-1983) e a elaboração da memória acerca de seus eventos demandam especial e particular atenção. Decorre esta afirmação do argumento elaborado pela historiadora Maria Helena Capelato a partir do qual se defende um caráter de excepcional violência exercido pelo último regime<sup>4</sup>, fator que não somente o distingue dos demais países do Cone Sul, mas traduz-se atualmente por um intenso e ainda constante dever de rememoração que em solo argentino aparece associado à “questões éticas, jurídicas e a conflitos políticos que interferem nas decisões sobre o que se deve lembrar e o que é necessário esquecer”<sup>5</sup>.

---

1 Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Lima, IEP, 2012.

2 Maria Helena Capelato, “Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história”, *Clio* 24 (2006).

3 O conceito de gênero aqui adotado aproxima-se daquele determinado por Joan Scott como elemento constitutivo das relações sociais baseada na diferença percebida entre os sexos. Trata-se de uma distinção dada no campo simbólico que enquanto primeiro modo de significar as relações de poder, estabelece uma organização social da diferença sexual. Ver: Maria Joana Pedro, “Traduzindo o uso da categoria gênero na pesquisa história”, *História*, 24, 1 (2005), p. 77-98

4 O caráter de excepcionalidade da ditadura argentina e que a distingue dos demais regime militares instalados no Cone Sul da década de 1960 está associado, de acordo com Capelato, com a existência de campos clandestinos de detenção e o elevado número de desaparecidos, estimados em trinta mil pelas organizações de direitos humanos.

5 Capelato, *Memória da ditadura*, p. 63

## Cinema e memória: as representações de gênero na última ditadura argentina (1976-1983)

A fim de buscar compreender a experiência argentina do final do século XX, a presente pesquisa emprega a noção de que a memória, para além de apresentar-se como fonte de informação sobre os eventos ocorridos posiciona-se antes como ferramenta fundamental de compreensão da construção de referenciais tanto acerca do passado quanto do presente pelos diferentes grupos sociais, fenômeno através do qual se ampliam as possibilidades de releitura e não somente reordenação dos rastros dos eventos passados.<sup>6</sup>

Assim, sujeita aos “climas de uma época”, isto é, aos processos históricos, conjunturais e cenários sociais e às expectativas futuras sobre as quais incorre, a memória não é aqui considerada uma espécie de elemento estático e homogêneo, mas é antes compreendida como um processo ativo, dinâmico, complexo e interativo de atribuição de sentido ao passado<sup>7</sup>. Ocorre, e aqui vale destacar que, sobretudo em situações de catástrofe social, como se verá através do caso da última ditadura militar argentina, estas características categorizam tanto a memória quanto o esquecimento em espaço de luta política<sup>8</sup>, à medida em que através deles os agentes passam a buscar reconhecimento social e autoridade da versão de uma dada narrativa sobre os acontecimentos passados.

No contexto das ditaduras do Cone Sul, este uso político e público da memória ganha espaço, sobretudo, nos debates acadêmicos e no mundo das artes<sup>9</sup>, espaço este no qual o cinema argentino, objeto do presente trabalho, adquire especial destaque. Considerado um fundamental agente de tomada de consciência social no período de transição democrática, esta modalidade artística cumpriu importante função de mobilização e socialização da memória ao trazer à tona os traumas vividos individual e coletivamente no contexto do regime militar.

Pode-se dizer, neste sentido, que a Argentina encontrou no cinema um meio de manifestação da febre memorialística que marcou o contexto, fenômeno este definido por Michael Pollak “quando lembranças dolorosas aguardam o momento propício para serem expressas.”<sup>10</sup>. Isto porque neste momento, amigos e parentes de vítimas da ditadura passam a encontrar justamente no cinema, uma forma de inserir

---

6 Barros, Memória e história.

7 Barros, Memória e história.

8 Jelin, Los trabajos de la memoria.

9 Jelin, Los trabajos de la memoria.

10 Capelato, Memória da ditadura, p. 72

questões passadas a demandas contemporâneas, além de meio para posicionar-se contrários à impunidade institucionalizada que caracteriza o governo dos dois primeiros presidentes democráticos.<sup>11</sup>

Vale reforçar aqui, portanto, que a concepção de cinema empregada, está longe de compreender esta modalidade artística como possível fonte de reconstituição dos eventos históricos, caminho arriscado uma vez que a obra fílmica é suscetível a variáveis como escolhas conscientes e inconscientes do próprio cineasta.<sup>12</sup> Baseia-se antes em compreendê-lo por sua funcionalidade em fornecer suporte à dada memória, isto é, como espécie de documento e testemunho involuntário e indireto<sup>13</sup> não apenas do processo histórico no qual estava inserido, mas da forma como o passado era compreendido no período pelo grupo social responsável por sua mobilização e socialização, devendo, portanto, ser alvo de análise seu contexto, agentes de produção e aqueles para os quais se dirigia.

Considerando as compreensões de memória e cinema expostas até aqui e de sua relação explicitada no caso argentino, a presente pesquisa apresenta como principal objetivo acrescentar ao debate um aspecto que já há algumas décadas compõe os trabalhos das ciências sociais e humanas, sobretudo, no que diz respeito aos regimes autoritários latino-americanos: o conceito de gênero. Diferentemente, portanto, do que pretenderam os trabalhos anteriores voltados para a ditadura argentina que consideraram a temática de gênero a partir de uma perspectiva oral<sup>14</sup>, sobretudo, em decorrência da escassez de documentos oficiais acerca dos acontecimentos, fenômeno este que elevou a importância dos testemunhos em primeira pessoa<sup>15</sup>, o atual trabalho compreende que existe um outro tipo de fonte capaz de nos informar sobre as relações de gênero do período: o cinema. Esta afirmação encontra amparo na ênfase dialética de que os filmes não somente articulam a ideia de vida social, mas também intervém sobre ela<sup>16</sup>, argumento amplamente empregado na discussão realizada por autoras feministas que se desdobram sobre as diferentes interpretações acerca do modo pelo qual o cinema

---

11 Salatiel Ribeiro Gomes, *Cinema, história e melancolia: memórias da última ditadura militar argentina*, Jundiaí, Paco Editorial, 2018

12 Marc Ferro, "O filme, documento histórico", in: Marc Ferro, *Cinema e História*, São Paulo, Paz e Terra, 2010.

13 Marcos Napolitano, "A História depois do papel", in: Carla Pinsky (coord), *Fontes Históricas*, 2. ed., São Paulo, Contexto, 2008

14 Para de citar apenas alguns: Victoria Alvarez, "Gênero y violencia: Memorias de la represión sobre los cuerpos de las mujeres durante la última dictadura militar argentina", *Nomadas*, 19 (2015), Alejandra Oberti, "Que le hace el género a la memoria?", in: Joana Maria Pedro; Cristina Scheibe Wolff (orgs.), *Gênero, Feminismos e Ditadura no Cone Sul*, Florianópolis, Mulheres, 2010, Cristina Scheibe Wolff, "O gênero da Esquerda em tempos de Ditadura", in: Joana Maria Pedro; Cristina Scheibe Wolff (orgs.), *Gênero, Feminismos e Ditadura no Cone Sul*, Florianópolis, Mulheres, 2010

15 Jelin, *Los trabajos de la memoria*.

16 Danielle Tega, *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2010.

reconstrói as relações de gênero<sup>17</sup>.

Dentre estas autoras, destaca-se no presente trabalho a perspectiva promovida por Teresa de Lauretis, a qual não somente reconhece o potencial do cinema em posicionar-se como detentor e promotor das representações de gênero<sup>18</sup>, mas enfatiza a importância de se examinar a prática social, meio a partir do qual se intentará partir.

Retomemos, portanto, antes de dar seguimento, à concepção do termo de gênero adotado, sobretudo, segundo compreende a autora italiana. Alvo de discussão no início da década de 1980, o conceito de gênero é aqui empreendido como forma de representação da relação a partir da qual é possível distinguir de maneira concreta homens e mulheres. Longe de conceber esta diferenciação através de um fundamentalismo biológico, noção à qual tece duras críticas, De Lauretis busca antes destacar como o conjunto de saberes do campo científico e do cotidiano, aqui compreendido pelo termo “tecnologias”<sup>19</sup> são responsáveis por produzir e promover o que se espera e se compreende de homens e mulheres, função exercida com primazia, e a qual confere especial destaque em sua teoria, pela indústria cinematográfica.

É sob essa perspectiva que o presente trabalho busca analisar as obras fílmicas *La Noche de los Lápices* (1986) de Hector Oliveira e *La Historia Oficial* (1985) de Luiz Puenzo, ambas inseridas no contexto de mobilização e socialização de uma memória anteriormente silenciada para a qual o cinema argentino do período de transição passa a lançar luz. A partir de seu emprego intentará tornar evidente não somente o potencial do cinema de socialização da memória, caminho já percorrido por outros trabalhos que nos servem aqui de apoio<sup>20</sup>, mas de ressaltar sua capacidade em posicionar-se como alternativa de compreensão desta última no que diz respeito à temática de gênero. Isto porque esta forma de representação da realidade que se articula física e através de elementos audiovisuais<sup>21</sup> e promotor das representações de gênero<sup>22</sup>, permitirá refletir acerca da maneira pela qual as relações de gênero se materializam, identificando os impactos do que se identificou ser algumas tensões e paradoxos nas fronteiras de gênero decorrente do regime, na elaboração da

---

17 Trago aqui reunidas duas principais: Ann Kaplan, *A mulher e o Cinema: os dois lados da Câmera*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995; Laura Mullvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, in: Ismail Xavier, *A experiência do cinema: antologia*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983, p. 437-453.

18 Teresa de Lauretis, “A tecnologia de gênero”, in: Heloisa Buarque de Holanda (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

19 Noção que toma emprestada da teoria foucaultiana.

20 Dos quais se incluem aqui: Gomes, *Cinema, história e melancolia*; Marcos Tolentino, “*La Noche de los Lápices* e os usos públicos das memórias e das representações dos desaparecidos na Argentina (1976-1988)”. *ANPHLAC*, 29, (2020), p. 86-126

21 Cristiane Freitas, “Da memória ao cinema”, *Logos*, 4, 2 (1997).

22 Lauretis, *A tecnologia de gênero*.



memória a qual os filmes darão aporte.

Este procedimento nos permitirá demonstrar como as atribuições de sentido acerca dos acontecimentos da última ditadura argentina, mobilizadas e exercitadas através dos filmes que tem o período do regime como pano de fundo, incluíram necessariamente uma forma de organização de gênero uma vez que inseridas, como proposto na definição empregada, em um sistema de poder e assim, manifestar como o cinema, ao se colocar como aporte tanto da memória que passa a ser elaborada no contexto de transição quanto das representações e relações de gênero, pode se posicionar como fundamental fonte de análise, embora ainda não muito explorada no que diz respeito à temática.<sup>23</sup>

Interessa-nos neste ponto descrever brevemente o retratado nas obras, sendo, posteriormente, detalhado seus contextos de produção, aqueles que buscaram representar e como se inserem no debate envolvendo as temáticas de gênero.

La Noche de los Lapices (1986), dirigido por Hector Oliveira, descreve um dos episódios mais emblemáticos da última ditadura argentina: o dos estudantes secundaristas desaparecidos na cidade de La Plata no dia 16 de setembro de 1976. O filme acompanha, sobretudo, a perspectiva de Pablo Díaz, organizador da campanha pelo boleto estudantil<sup>24</sup> e um dos poucos sobreviventes do grupo de estudantes<sup>25</sup>, em cujos relatos a obra se baseia. A película retrata desde os momentos de mobilização anterior à fatídica noite em que os adolescentes são retirados à força de suas casas até as duras consequências físicas e psíquicas resultantes do processo de tortura das quais foram alvo os jovens que possuíam, no período em que foram sequestrados e assassinados por agentes militares, apenas entre 13 e 18 anos.

Fonte de grande impacto internacional, o filme se apresentou como aporte de mobilização e socialização de uma memória organizada e promovida, sobretudo, pelos familiares das vítimas e dos organismos de direitos humanos argentinos e internacionais em prol de tornar público o perfil de brutalidade empregado durante o regime. A partir do objetivo de despertar de comoção no espectador, o filme de 1986 destaca-se por seu caráter pioneiro, tendo sido o primeiro a empregar os desaparecidos como protagonistas e utilizar como recurso de mobilização das sensações a encenação explícita dos métodos de tortura.<sup>26</sup>

---

23 No levantamento bibliográfico para o desenvolvimento da atual pesquisa apenas foi identificado um trabalho que considera a análise das obras em questão a partir de uma ótica de gênero, é este: Victoria Alvarez, "Cine, represión y género en la transición democrática: Un análisis de 'La noche de los lápices'", Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 68 (2018).

24 Passagem de ônibus que previa desconto para estudantes de baixa renda.

25 Além de Díaz, a obra acompanha María Clara Ciochini, Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Ángel Ungaro e Francisco López Muntaner, todos até os dias de hoje sendo dados como desaparecidos

26 Gomes, Cinema, história e melancolia.

De outro lado, possuímos *La Historia Oficial* (1985), dirigida por Luis Puenzo e vencedora do primeiro Oscar argentino de melhor filme estrangeiro, cuja produção se inicia no ano da queda do regime, embora tenha ido a público apenas três anos depois, de maneira simbólica no dia que marca o início de julgamento dos dirigentes da ditadura. O diretor parte não do ponto de vista da vítima, característica predominante nesse tipo de filmografia, mas da perspectiva de Alicia, uma professora de História de classe média alheia aos acontecimentos do regime que passa, no período de sua queda, a tomar contato com os horrores praticados contra os opositores do regime e se vê temerosa pela possibilidade de sua filha adotiva Gaby ser resultado do relacionamento de um casal de presos políticos em razão da proximidade de seu marido com a máquina repressora.

A película tem como pano de fundo um dos principais aspectos pelos quais a ditadura argentina é lembrada: o de sequestro e venda de filhos de presos políticos e a busca incansável de seus familiares por eles, sobretudo através de instituições como a da *Abuelas de la Plaza de Mayo*<sup>27</sup>. O faz, porém de maneira distintiva ao tratar daqueles que poderiam não sentir responsabilidade sobre os acontecimentos ou que, tendo permanecido alheios ao regime, se beneficiaram da situação<sup>28</sup>. Assim, a partir de descrições verbais e alegorias sutis aos processos de tortura, detenção e desaparecimento, a película busca, através da mobilização da memória dessa classe média “ausente” de culpa, propor um despertar de consciência deste mesmo grupo<sup>29</sup>.

Para melhor compreender os acontecimentos que marcam a Argentina após a fatídica noite de 24 de março de 1976, cenários das obras aqui analisadas, a presente pesquisa se apoia nos trabalhos elaborados por Novaro e Palermo. Defende-se a partir destes que a ascensão da Junta de Comandantes das três armas em defesa de um autodenominado Processo de Reorganização Nacional, é marcado por um nível inédito de militarização e métodos inaugurais de repressão<sup>30</sup>. Trata-se, de acordo com os autores, de uma radicalização total do diagnóstico e da terapia dos males nacionais que se estende aos mais diferentes aspectos da vida social, cuja causa os militares atribuem à experiência populista de 1950 e que fora agravado pelo argumento da guerra antissubversiva que marca a América Latina do final do século XX.

Sob o argumento final da criação de uma autêntica democracia, a Junta de Comandantes, inicialmente apoiada por diversos setores da sociedade, se incumbem

---

27 Instituição não governamental criada em 1977 e composta por avós que tem por objetivo localizar e restituir as crianças desaparecidas por ação do último regime militar argentino.

28 Gomes, *Cinema, história e melancolia*

29 Gomes, *Cinema, história e melancolia*.

30 Marcos Novaro; Vicente Palermo; *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe do Estado à restauração democrática*, São Paulo, Edusp, 2007.

da missão de colocar novamente a nação argentina nos trilhos através da promoção de “mudanças irreversíveis na economia, no sistema institucional, na educação, na cultura e na estrutura sindical e partidária.”<sup>31</sup>. Para tanto, os dirigentes do último golpe argentino, recorrem à construção de uma narrativa a partir da qual se posicionam como defensores da moral cristã e da tradição nacional<sup>32</sup>, princípio último que permeia uma espécie de plano refundador da nação argentina<sup>33</sup> e na qual se apoia a memória oficial por eles desenvolvida.

Interessa ressaltar neste ponto que a empreitada conservadora promovida pelos militares em prol de uma suposta reorganização da nação argentina se estendeu ainda à restauração de um sistema “natural” de gênero<sup>34</sup>, o qual, baseado na associação da estrutura social a um fundamentalismo biológico<sup>35</sup>, reservava às mulheres os papéis de “boas donas de casa, esposas e mães”<sup>36</sup> enquanto garantia aos homens as esferas públicas de sociabilidade.

Destaca-se, porém, que um considerável número de mulheres, influenciadas, sobretudo, pelo início da Segunda Onda do Movimento Feminista cujo lema central era a reivindicação do espaço público<sup>37</sup> passavam a exercer funções que transgrediam o espaço privado ao qual estavam limitadas segundo a perspectiva de gênero promovido no período. As obras fílmicas aqui analisadas, lançadas no período de redemocratização, contexto no qual a nação argentina começa a retomar de maneira intensiva a questão da emancipação feminina<sup>38</sup>, cuidaram em demarcar este fenômeno.

A obra de Luiz Puenzo, desenvolvida e tendo por cenário o final do regime, aparece neste caso como exemplo ao acompanhar a protagonista Alicia, da qual embora o exercício da maternidade tenha sido o principal aspecto retratado no filme, representava uma professora de História de classe média. O modelo conservador é ainda colocado à prova à medida que um número tangencial de mulheres passa a compor as formas de resistência à ditadura, especialmente e, vale-se ressaltar, nos movimentos estudantis<sup>39</sup>, fenômeno possível de ser analisado através da composição do grupo alvo da repressão militar do evento homônimo representado na obra fílmica *La Noche de los Lápices* (1986).

---

31 Novaro, Palermo, *A ditadura militar argentina*, p. 26.

32 Capelato, *Memória da ditadura*.

33 Novaro, Palermo, *A ditadura militar argentina*.

34 Jelin, *Los trabajos de la memoria*.

35 Mariana Joffily, “A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina”, *Espaço Plural*, 10, 21 (2009).

36 Novaro, Palermo, *A ditadura militar argentina*, p. 44.

37 Joffily, *A diferença na igualdade*.

38 Dora Barrancos, “Historia, Historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina”, *Historia Social y de las Mentalidades*, 8, 1-2 (2004.)

39 Joffily, *A diferença na igualdade*.



Às mulheres que passavam a compor as organizações de resistência, entretanto, não raramente cabia uma espécie de dupla-militância<sup>40</sup>, uma vez que, além da repressão política, se viam sujeitas à um espaço majoritariamente ocupado por homens e cujos valores constituíam um modelo de masculinidade<sup>41</sup>. Em outras palavras, embora sua participação já possa ser considerada “uma contestação ao modelo de feminilidade socialmente aceito no período -de mãe, esposa e dona de casa”<sup>42</sup>, o que se identificava por vezes dentro destes coletivos era a manutenção e reprodução do mesmo sistema de gênero empreendido pelos militares e que marcava a nação argentina do período.

Em virtude dos valores da guerrilha serem constituídos em torno de um modelo de masculinidade, o que se identifica por vezes é um processo de masculinização, isto é, de abdicação do gênero por parte das militantes femininas. A personagem de Claudia Falcone, por exemplo, aparece nas primeiras sequências do filme como mais viril e corajosa do que o próprio protagonista: enquanto Díaz parece hesitar, é Claudia quem incita os estudantes a irem à rua em busca do boleto estudantil, também ela tenta resistir a primeira apreensão enquanto Pablo parece ceder mais rapidamente. Na realidade, como se proporrá mais adiante, a personagem parece apenas retomar os atributos de feminilidade ao final do filme, após submetida aos processos de tortura. Ainda sobre sua atuação no movimento, vale-se ressaltar que a jovem, no âmbito doméstico é alvo de repreensão por parte de seus pais: sua mãe chega a dizer que são poucas as meninas que se envolvem no político e posteriormente ao ser advertida por seu pai temeroso pela repressão, a jovem responde “o que quer que eu faça? Largue tudo e faça um curso de confecção?”

A participação feminina nos espaços de resistência, acrescido da interpretação da doutrina de guerra empregada pelo regime que acompanha a radicalização total do diagnóstico e da terapia dos males nacionais e a partir da qual “qualquer pessoa da população poderia ser um agente das potências socialistas visando ‘desestabilizar’ a ordem social vigente”<sup>43</sup>, resultaram em uma intensa repressão política tanto sobre homens quanto mulheres, aspecto muitas vezes destacado por alguns autores. Isto não significava, entretanto, que a ação repressiva estivesse isenta de uma perspectiva de gênero uma vez que as práticas e técnicas de tortura às quais homens e mulheres estavam submetidos adquiriram diferentes formas devido, especialmente, ao sistema baseado na diferenciação no qual estavam inseridos<sup>44</sup>.

---

40 Isabel Cristina Hentz, Ana Maria Veiga, “Entre o feminismo e a esquerda: contradições e embates da dupla militância”, in: Joana Maria Pedro, Cristina Scheibe Wolff, Ana Maria Veiga (org), Resistências, gênero e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul, Florianópolis, Mulheres, 2011.

41 Hentz, Veiga, Entre o feminismo e a esquerda.

42 Hentz, Veiga, Entre o feminismo e a esquerda, p. 153

43 Joffily, A diferença na igualdade, p. 84

44 Joffily, A diferença na igualdade.

Este fenômeno se dera de tal maneira que enquanto os presos militantes viam-se submetidos a um processo de “feminilização” que os transpunha em seres passivos, impotentes e dependentes<sup>45</sup>, às mulheres, por sua vez, coubera um fenômeno de virilização empregado pelos militares, do qual até mesmo as militantes grávidas cuja ação no caso argentino fora sistemática estavam suscetíveis. Isto porque estima-se que cerca de 10% das militantes desaparecidas estivessem grávidas no momento em que foram presas<sup>46</sup>. As formas de violências às quais estiveram submetidas no contexto, retratadas na obra *La Noche de Los Lápices* (1986), embora com maior ênfase na película *La Historia Oficial* (1985), incluíam a indução ao parto e ausência de assistência médica, além da retirada e condução de seus filhos à paradesiros desconhecidos<sup>47</sup>, fenômeno este que resultou no número aproximado de 500 crianças e bebês desaparecidos, os quais permanecem ainda hoje alvos de busca de organizações como a *Abuela de las Playas de Mayo*.

O processo de atribuir às mulheres um caráter viril aparecia nestes casos como meio de se evitar “criar uma identificação entre a presa política e a imagem feminina afetivamente próxima da mãe, da irmã, da filha ou da esposa.”<sup>48</sup>

O fenômeno de virilização apresenta-se, de acordo com Joffily, como espécie de ruptura dos padrões de gênero nos casos de repressão política de modo a retirar as mulheres de uma espécie de imunidade que sua condição no sistema de gênero promovido pelos próprios dirigentes lhes conferia e potencializar a desigualdade entre homens e mulheres, deixando as últimas em condição ainda mais adversa, uma vez que aquelas que compunham as formas de oposição política transgrediam, de acordo com o discurso empreendido pela ditadura, as fronteiras aceitáveis tanto de nação, mas, sobretudo, de gênero.

Adentrando ainda mais as formas de violência de gênero -compreendida aqui em níveis simbólicos através da ordenação do sistema da diferença entre homens e mulheres<sup>49</sup> empregadas na ditadura argentina, e um dos principais elementos a serem analisados através das obras fílmicas, considera-se relevante discorrer sobre uma forma de agressão amplamente empregada no contexto de repressão e tortura: a violência sexual. Definida por Joffily como aquele tipo que é dirigida aos órgãos sexuais das vítimas, a violência sexual inclui não somente a agressão física, mas também verbal e psicológica, e incidiu no contexto da ditadura sobre homens e mulheres, embora de maneira muito mais sistemática sobre as últimas como forma

---

45 Jelin, *Los trabajos de la memoria*.

46 Joffily, *A diferença na igualdade*.

47 Joffily, *A diferença na igualdade*.

48 Joffily, *A diferença na igualdade*, p. 84.

49 Taís Souza Carareto, *O pessoal é político: a violência sexual e de gênero como instrumento de manutenção do poder estatal no regime ditatorial argentino (1976-1983)*, Dissertação (Mestrado Relações Internacionais), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

de reafirmação do poder dos dirigentes e de lembrá-las acerca de sua posição, sobretudo, no que diz respeito ao sistema de gênero.

O ponto central que nos interessa aqui acerca do debate de gênero -e, sobretudo da violência deste tipo empregada no contexto do regime- é observar como o Estado argentino durante o processo de transição democrática, período que figurou como marcante na elaboração da memória coletiva, lidou com esta temática e como o cinema nos permite realizar esta leitura. Isto porque o que vimos até aqui é que a despeito da transgressão das normas do sistema promovido pelos próprios dirigentes, não houve uma alteração significativa da atribuição de funções de homens e mulheres, pelo contrário, elas assumiram “formas e contornos do sistema de gênero então vigente”<sup>50</sup>, de modo que nos interessa analisar como a memória, exercitada pelos filmes em questão, irá se posicionar diante deste contexto de um suposto esgarçamento das fronteiras de gênero.

Neste sentido, devemos analisar inicialmente as medidas iniciais promovidas pelo primeiro presidente civil eleito diretamente após o regime autoritário, Raúl Alfonsín (1983-1989), as quais incluem principalmente o Juicio de las Juntas<sup>51</sup> e a formação da Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas (CONADEP), ambas unidas pelo objetivo de “atender às demandas da população por justiça e verdade”<sup>52</sup> acerca dos crimes cometidos durante o período da ditadura e baseadas no testemunho de vítimas e familiares. Acerca destas duas principais ferramentas através das quais será constituída a memória coletiva argentina sobre os acontecimentos que marcam o regime, considera-se relevante destacar que elas não levam em conta a diferenciação de tratamento entre homens e mulheres promovidas no cárcere, isto é, o caráter simbólico e subjetivo da categoria de gênero.

É importante destacar neste ponto que a ausência do conceito de gênero nos mecanismos promovidos pelo Estado que buscam atender o anseio de verdade e justiça da nação argentina, muito embora seja marcante na memória que se estabelece no período contemporâneo e posterior, decorre em partes ao próprio estabelecimento do termo. Isto porque o conceito ainda estava sendo elaborado durante o período de transição democrática argentina de modo que criticar estes

---

50 Joffily, A diferença na igualdade, p.88.

51 Julgamento histórico que baseado nos testemunhos de familiares e sobreviventes da repressão, levou ao banco de réus integrantes das três armas, dentre eles os presidentes do regime: Jorge Rafael Videla e Orlando Ramón Agosti. A Câmara Federal deferiu sentença de 709 casos apresentados durante o evento e condenou cinco militares, dentre eles Videla à prisão perpétua e Agosti a quatro anos e seis meses de prisão.

52 Caroline Silveira Bauer, “A produção dos relatórios Nunca Mais na Argentina e no Brasil: aspectos das transições políticas e da constituição da memória sobre a repressão”, *História Comparada*, 2, 1 (2008) p. 4.

Joffily, A diferença na igualdade.

mecanismos por sua ausência seria portar uma espécie de julgamento teleológico sobre eles, objetivo que aqui não nos interessa.

O único destaque fornecido pelo relatório da Comissão, intitulado *Nunca Más*, lançado no ano seguinte a queda do regime, recai, por exemplo, apenas em informar que dos quase 9 mil casos de desaparecidos<sup>53</sup>, cerca de 30% eram mulheres, no entanto, isto não garante qualquer tipo de distinção ao tratamento fornecido à elas durante o cárcere. Nas categorias abordadas de maneira individualizada pelo documento distingue-se apenas crianças, bebês, mulheres grávidas, adolescentes e deficientes físicos<sup>54</sup>, de modo que, e este é um ponto fundamental, “as mulheres não são identificadas como uma categoria particularmente vulnerável, a não ser que estivessem na condição de gestantes.”<sup>55</sup>

Vale-se destacar aqui que no que diz respeito à participação feminina deste momento de elaboração da memória coletiva, identifica-se que embora tenham sido reconhecidas como parte de mecanismos de resistência e algumas tenham composto através de relatos sua fase de elaboração, na maior parte dos casos tiveram suas experiências silenciadas, isto porque não encontraram as ferramentas e condições adequadas de escuta e muitas mulheres não puderam, ou antes não quiseram, externalizar as violências e traumas decorrentes do cárcere.<sup>56</sup> Este fenômeno pode ser atribuído ao estereótipo de gênero que associa seu papel ao particular e ao íntimo<sup>57</sup> mas aparece antes sobretudo relacionada às próprias condições através dos quais os depoimentos jurídicos e institucionais foram colhidos, uma vez que se considera “que mulheres são silenciadas meramente pelas normas, regras e procedimentos locais.”<sup>58</sup>

Acerca dos relatos de mulheres vítimas da repressão identificados tanto nos instrumentos de memória desenvolvidos no contexto do período de transição quanto naqueles colhidos ao longo das últimas décadas<sup>59</sup>, salienta-se o predomínio da violência sexual<sup>60</sup> à qual estiveram submetidas no contexto do cárcere. Esta forma de agressão, embora mencionada nos mecanismos de memória promovido pelo Estado, ao não ser categorizada de maneira individualizada, mas compreendida

---

53 De acordo com os membros das organizações de direitos humanos, estes números na realidade teriam chegado a quase 30 mil.

54 Joffily, *A diferença na igualdade*.

55 Joffily, *A diferença na igualdade*, p. 82.

56 Carareto, *O pessoal é político*.

57 Carareto, *O pessoal é político*.

58 Carareto, *O pessoal é político*, p. 73.

59 Carareto, *O pessoal é político*.

60 Propõe Joffily que o número de homens argentinos vítimas deste tipo de violência seja superior do que o que se propõe através de relatos posteriores ao regime, mas que devido ao sistema de gênero e a feminilização aparente associada à essa agressão, muitos deles não se manifestaram a respeito, de modo que esse tipo de violência seja associado quase de maneira imediata às mulheres, como aparece no informe *Nunca Más*.

como parte dos processos de tortura, resulta na promoção de uma espécie de naturalização em nível social e judicial destas formas de violência de modo a revelar concepções discriminatórias em termos de gênero, uma vez que as principais vítimas eram mulheres.<sup>61</sup>

As obras *La Noche de los Lápices* (1986) e *La Historia Oficial* (1985) chamam atenção a este respeito. Desta forma, se por um lado não era possível identificar, por parte do Estado, a promoção de ferramentas adequadas de escuta e, sobretudo, formas de punição aos agentes militares responsáveis<sup>62</sup>, as obras de ampla circulação nacional e internacional, impuseram à nação argentina o contato direto com a experiência de muitas mulheres no cárcere e retrataram, embora de maneiras distintas, as agressões às quais elas estiveram submetidas.

A obra de Hector Oliveira caracterizada pela encenação explícita de tortura de modo a transpor a experiência das sensações no corpo do telespectador<sup>63</sup>, retrata de maneira explícita não somente a violência sexual a qual estiveram submetidas as jovens estudantes, mas explora também a culpabilização das vítimas que experienciaram esse tipo de agressão<sup>64</sup>. Este fenômeno é identificado através da fala de Claudia, personagem com a qual Pablo Díaz tivera no filme um interesse romântico<sup>65</sup>, ao afirmar à Díaz que não teria mais nada a oferecer ao rapaz, pois havia sido vítima de violência sexual durante o período de cárcere, fala que marca o momento final da película. Por outro lado, a obra vencedora do Oscar, embora parta de alegorias, evidencia o debate a partir dos traumas psicológicos decorrentes da coação do emprego desta espécie de violência no cárcere através da personagem de Ana, melhor amiga da protagonista que retorna do exílio após um período em um centro de detenção.

---

61 Victoria Alvarez, "Abordajes de la violencia sexual en los juicios por delitos de lesa humanidad en Argentina", *Estudios Feministas*, 28, 3 (2020)

62 Apesar da ação do julgamento e do relatório, os responsáveis pelos crimes cometidos no contexto da ditadura militar argentina saíram impunes em razão da promoção de um conjunto de leis conhecidas como "Leis da Impunidade". Apenas em 2010, com a reabertura dos julgamentos por lesa humanidade, categoria na qual o crime de violência sexual fora incluído, alguns dos agentes foram presos, um destes casos foi o de Gregório Rafael Molina, primeiro militar preso por crime de violência sexual. Ver: Alvarez, *Abordajes de la violencia sexual*.

63 Gomes, *Cinema, história e melancolia*.

64 Alvarez, *Cine, represión y género*.

65 Embora não seja do interesse do atual trabalho opor realidade vs. ficção, vale-se destacar aqui que Pablo e Claudia na realidade não se conheceram, tendo esta sido uma das intervenções alertadas pelo diretor no início do filme na qual informa: "Este filme está baseado em pessoas e eventos reais. Por razões argumentais foram introduzidas algumas alterações que não alteram o espírito nem a verdade do acontecido."



## Conclusões: O gênero entre a memória e o cinema

Identifica-se, desta forma, o potencial de socialização da memória através do cinema, a partir do qual foi possível colocar a nação argentina em contato com as experiências de muitas mulheres que, por vezes, pelo estigma do tipo de violência ao qual estiveram submetidas, trauma ou pela própria forma de recolhimento de relatos, o Estado argentino não fora capaz de dar voz. Iremos, porém além, ao incluir o cinema no que se busca apresentar como uma espécie de paradoxo herdado da confusão das fronteiras de gênero iniciado ainda no contexto do regime, e mantido no período de elaboração da memória.

Vejamos, pois que ao fornecer o mesmo tratamento a homens e mulheres no que tange a elaboração da memória coletiva através de instrumentos como o *Nunca Más* e o *Juicio de las Juntas*, ao não serem analisadas em categoria isolada, as mulheres se veem destituídas novamente de um suposto caráter de imunidade e ingenuidade, aspectos reiterados no sistema tradicional de gênero promovidos pelos dirigentes do golpe. Identifica-se que estas mulheres, porém, passam a se encontrar novamente em desvantagem uma vez que destituídas de uma experiência de escuta, de modo a serem mantidas isoladas na elaboração da memória que seria fundante para a maneira através da qual se compreende os eventos acerca da última ditadura argentina.

Neste caso, o narrar feminino parece adquirir considerável espaço quando dizia respeito à identificação com a maternidade e papéis tradicionais, haja visto o exemplo das empreendedoras da memória aqui destacadas as *Madres e Abuelas de La Plaza de Mayo*<sup>66</sup>, transformadas em símbolos de resistência, memória e busca por justiça, cuja mobilização em prol dos filhos e netos sequestrados permanece ativa até os dias de hoje de modo a lutar para que eles não caiam no esquecimento. Este fenômeno nos recorda da frase de Elizabeth Jelin, a qual afirma que o narrar feminino está, na maior das vezes, associado às experiências de outras do que de si própria.<sup>67</sup>

De modo que é possível afirmar que tal como fora no contexto do regime, a confusão das fronteiras de gênero não significou durante a elaboração da memória no período de transição, em uma significativa transformação do sistema tradicional de gênero, na realidade, demonstrou uma espécie de reafirmação destes valores

---

66 Nascida ainda em 1976, a instituição era organizada por mães argentinas na busca de filhos e filhas desaparecidos por ação da máquina repressora.

67 Jelin, *Los trabajos de la memoria*.

apregoados pelos dirigentes do regime. Embora, seja importante destacar

Nesse sentido, *La Noche de los Lápices* (junto com outros filmes, como *La Historia Oficial*) teve um papel importante nas disputas pela memória. Mas, ao mesmo tempo, revelou uma considerável cegueira de gênero que não foi exclusiva do filme, mas também foi vista na mídia, na justiça e nos diferentes espaços em que os sobreviventes tentaram narrar suas experiências. (Alvarez, *Cine, represión y género*, pág. 58, tradução livre).<sup>68</sup>

É interessante neste ponto analisar como as duas narrativas uma vez que inseridas em um contexto que passa a retomar o debate de emancipação feminina de maneira mais assídua após o período de intenso conservadorismo, cuidam em inserir personagens femininas que ocupavam a esfera pública: uma professora de História de classe média que de certa forma se beneficiou do regime e Claudia a qual embora não fosse a protagonista fora fundamental para o desenvolvimento da trama não somente pela associação romântica que o filme explora entre ela e Pablo Díaz, mas por sua importante contribuição no movimento. Por outro lado, as duas obras analisadas nos permitem identificar a manutenção da confusão das fronteiras de gênero, visto que se por um lado nos colocam em contato com as violências de gênero sofridas no cárcere, por outro parecem chamar atenção para o silêncio estatal em relação a elas de modo a causar uma espécie de incômodo em relação à impunidade promovida nos anos sequenciais do período de transição. O cinema aparece, neste sentido, direcionado, como defendera Walter Benjamin, em destacar seu potencial de mobilização da ação das massas em direção à uma ruptura revolucionária.<sup>69</sup>

Ao mesmo tempo, ambos os filmes apresentam o que viriam a ser os papéis aceitáveis das mulheres na elaboração da memória: aquele associado à ética do cuidado baseada nos papéis tradicionais de gênero. Tratamos de falar deste aspecto sobre as duas obras, pois nos é apresentado em segundo plano em *La Noche de los Lápices* (1986) a busca incessante, sobretudo por parte das mães, pelos estudantes secundaristas, busca esta que resultou posteriormente na união de mulheres na mesma situação, levando ao encontro, retratado com sensibilidade do primeiro encontro de duas mães na simbólica Praça de Maio que já não se veem mais sozinhas nesta luta. Em *La Historia Oficial* (1985) esta busca se estende aos netos por parte das Abuelas, a qual se dá até os dias atuais.

Elizabeth Jelin chama atenção a este respeito para mais um aspecto que se acrescenta como fundamental para esta confusão das fronteiras de gênero no contexto de período de transição e, portanto, de elaboração da memória. Vejamos que mesmo no que se entende por um contorno do antigo sistema tradicional à medida em que as mães e abuelas tinham seus lugares sociais amparados em

---

68 Alvarez, *Cine, represión y género*, pág. 58.

69 Gomes, *Cinema, história e melancolia*.

vínculos familiares tradicionais<sup>70</sup>, estas passavam a figurar como importantes empreendedoras da memória.

Identifica-se, desta forma, que a despeito das dificuldades encontradas, das violências de gênero, da ausência de ferramentas de escutas adequadas e, sobretudo, do reforço do sistema tradicional de gênero, é possível verificar um esgarçamento das fronteiras de gênero decorrente em boa parte da ascensão do movimento feminista de Segunda Onda que leva as mulheres à ocuparem espaço na esfera pública, inclusive nas formas de oposição política, e posteriormente, embora de forma estritamente limitada, exceto quando vinculada aos papéis tradicionais de gênero, no processo de elaboração da memória.

---

70 Jelin, Los trabajos de la memoria.