

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FRANCISCO LIMA TAVARES

**CINEMA E HISTÓRIA NA DÉCADA DE 1980 NA ARGENTINA: UM ESTUDO
SOBRE A HISTÓRIA OFICIAL (1985)**

Recife

2024

FRANCISCO LIMA TAVARES

**CINEMA E HISTÓRIA NA DÉCADA DE 1980 NA ARGENTINA: UM ESTUDO
SOBRE A HISTÓRIA OFICIAL (1985)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura e Memória

Orientador: Prof. Dr. Pablo Francisco de Andrade Porfírio

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Tavares, Francisco Lima.

Cinema e História na década de 1980 na Argentina: um estudo sobre A História Oficial (1985) / Francisco Lima Tavares. - Recife, 2024.

91 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

Orientação: Pablo Francisco de Andrade Porfirio.

Inclui referências.

1. Cinema latino-americano; 2. Ditadura argentina; 3. História e cinema. I. Porfirio, Pablo Francisco de Andrade. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

FRANCISCO LIMA TAVARES

**CINEMA E HISTÓRIA NA DÉCADA DE 1980 NA ARGENTINA: UM ESTUDO
SOBRE A HISTÓRIA OFICIAL (1985)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura e Memória

Aprovado em: 30/08/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Francisco de Andrade Porfírio (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento (Examinador Externo)
SEE - PE

AGRADECIMENTOS

Ao final de um percurso que se revelou tão desafiador para mim, é chegado o momento de agradecer a algumas das pessoas que estiveram ao meu lado durante esse processo. E que processo! Foram longos períodos de ânimo e desânimo, retomada, querer desistir, continuar até que uma hora as ideias fluíram e resultaram no trabalho final que se apresenta a seguir.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, Joana e Mauricio, por todo o apoio que sempre dão em minha trajetória acadêmica marcada por muitas indecisões, desvios, retornos, novas dúvidas e tantas outras coisas. Pelos conselhos, carinho e paciência que me deram durante toda a minha vida. À minha família como um todo, tantos os que estão mais próximos quanto os que estão (geograficamente) distantes. Meus irmãos, João e Ligia, meus tios e tias e meus avós Raimundo, Adehilda, Amadeu e Luiza que tenho a sorte de poder vê-los todos os anos.

Um agradecimento especial à minha namorada, Isabelle, pela compreensão nos momentos de crise e estresse, por me motivar, escutar, opinar e, claro, pelos passeios, lanchinhos e companhia sem os quais minha vida não seria a mesma. É uma sorte te ter ao meu lado!

Às companhias felinas que me deram todo o suporte (deitaram em cima dos livros, no colo, dormiram ao lado do computador, subiram no teclado etc.) e sempre estiveram por perto: Tina (a gatinha tigrada que mais me acompanhou, mas infelizmente faleceu meses antes dessa dissertação ser concluída), Frodo (com suas mordidas de leve na perna), Caju e Mia (que chegaram no final, mas já conquistaram seu espaço).

Aos amigos que acompanharam esse processo de forma mais ou menos próxima. Á Vanessa, amiga que fiz no mestrado, mesmo sem nunca encontrá-la pessoalmente, mas que compartilhou dos mesmos desafios de cursar um mestrado em tempos de pandemia. Aos meus professores do programa de pós-graduação e da graduação em História na UFPE. Em especial, agradeço ao meu orientador Pablo Porfirio, Flávio Weinstein, Antônio Paulo Rezende, Patrícia Pinheiro que contribuíram em algum momento (com leituras, dicas ou apoio) nessa empreitada.

Por fim, agradeço à CAPES pelo apoio financeiro concedido sem o qual teria sido ainda mais difícil finalizar esta etapa.

RESUMO

Desde a sua criação, o filme tem se apresentado como uma linguagem privilegiada para representação de períodos históricos dado o seu alcance e popularização, rompendo o isolamento acadêmico e alcançando públicos mais abrangentes. Este trabalho de dissertação aborda as possibilidades de relações entre a história e o cinema no estudo dos períodos ditatoriais latino-americanos. Nesse sentido, buscamos analisar a representação cinematográfica do período da última ditadura argentina (1976-1983) no cinema argentino da década de 1980 através do estudo do filme *La Historia Oficial* (1985). Objetivou-se compreender como a narrativa mobiliza esse tema na obra, identificando os elementos internos do filme, suas ligações e relações com o panorama histórico-social do período de redemocratização e como o filme foi recebido pela sociedade da época. Para isso, nos baseamos principalmente na proposta metodológica dos pesquisadores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, que enxergam o cinema portado de uma função de “mediação” na sociedade, buscando na análise de seus elementos internos e externos os diálogos existentes entre o projeto ideológico-estético de um grupo e sua formatação em imagem. Com esta análise, procuramos ir além da crítica do filme inicialmente feita por intelectuais ligados aos movimentos de direitos humanos, e posteriormente consolidada de forma quase unânime nos estudos sobre cinema, centrada na “teoria dos dois demônios” e propor uma outra compreensão ajustada ao contexto histórico da retomada da democracia no país.

Palavras-chave: cinema latino-americano; ditadura argentina; história e cinema.

RESUMEN

Desde su creación, el cine se ha presentado como un lenguaje privilegiado para la representación de períodos históricos, dado su alcance y popularización, rompiendo el aislamiento académico y llegando a públicos más amplios. Esta investigación de máster trata de las posibilidades de articulación entre la historia y el cine en el estudio de los períodos dictatoriales latinoamericanos. En este marco, nos proponemos analizar la representación cinematográfica de la última dictadura argentina (1976-1983) en el cine argentino de los 1980, a través del estudio de la película *La Historia Oficial* (1985). El objetivo es comprender cómo la narrativa aborda ese tema en la obra, identificando los elementos internos de la película, sus vínculos y relaciones con el panorama histórico y social del período de redemocratización, así como la película ha sido recibida por la sociedad de la época. Para ello, nos apoyamos principalmente en la propuesta metodológica de los investigadores Eduardo Morettin y Marcos Napolitano, quienes conciben el cine portado de una función de “mediación” en la sociedad, buscando a través del análisis de sus elementos internos y externos, los diálogos existentes entre el proyecto ideológico-estético de un grupo y su formulación en imagen. Con este análisis, buscamos ir más allá de la crítica de la película elaborada inicialmente por intelectuales vinculados a los movimientos de derechos humanos, y que se ha consolidado casi unánimemente en los estudios sobre el cine, centrada en la “teoría de los dos demonios” para proponer otra forma de comprensión, más ajustada al contexto histórico de la retomada de la democracia en el país.

Palabras-clave: cine latinoamericano; dictadura argentina; historia y cine.

ABSTRACT

Since its creation, film has been presented as a privileged language to represent historical periods, given its reach and popularization, breaking academic isolation and reaching broader audiences. This research explores the possible relations between history and cinema when studying Latin-American dictatorial periods. In this regard, we seek to analyze the cinematographic representation of the last dictatorship in Argentina (1976-1983) on Argentine cinema of the 1980s through the study of the movie *La Historia Oficial* (1985). Our aim was to understand how the narrative engages with this theme within this work, identifying the internal elements of the movie, its connections and relations with the historical and social background of the redemocratization period and how this movie was received by society at the time. For this, we draw primarily on the methodological proposal by researchers Eduardo Morettin and Marcos Napolitano, who conceive cinema as carrying a “mediating” function in society, seeking on the analysis of its internal and external elements the dialogues established between a group’s ideological-aesthetic project and its translation into images. With this analysis, we seek to look past the initial movie critique made by intellectuals linked to human right movements, and later consolidated almost unanimously in film studies, centered on the “theory of the two demons” in order to propose another understanding adjusted to the historical context of the country’s return to democracy.

Keywords: latin-american cinema; argentine dictatorship; History and cinema.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---------|--|
| AHIRA | <i>Archivo Histórico de Revistas Argentinas</i> |
| CADHU | <i>Comisión Argentina por los Derechos Humanos</i> |
| CAL | Comissão de Assessoramento Legislativo |
| CCD | Centros Clandestinos de Detenção |
| CGE | <i>Confederación General Económica</i> |
| CGT | <i>Confederación General del Trabajo</i> |
| CIDH | Comissão Interamericana de Direitos Humanos |
| CONADEP | <i>Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas</i> |
| ERP | Exército Revolucionário do Povo |
| ESMA | Escola de Mecânica da Armada |
| FMI | Fundo Monetário Internacional |
| INC | <i>Instituto Nacional de Cine</i> |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 - Transformação de Alicia em sala de aula..... | 68 |
| FIGURA 2 - Transformação de Alicia em sala de aula..... | 68 |
| FIGURA 3 - Conversa entre Ana e Alicia | 71 |
| FIGURA 4 - Recortes de jornais | 72 |
| FIGURA 5 - Manifestação das <i>Abuelas</i> no filme | 72 |
| FIGURA 6 - Almoço com Família de Roberto | 74 |
| FIGURA 7 - Cumplicidade da Igreja Católica | 75 |
| FIGURA 8 - Alicia e Sara se encontram | 78 |
| FIGURA 9 - Dedos de Alicia entre a porta | 80 |
| FIGURA 10 - Saída de Alicia | 80 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 11 |
| 2. HISTÓRIA E CINEMA | 17 |
| 2.1. A constituição de um campo | 17 |
| 2.2. Considerações metodológicas | 29 |
| 3. A ÚLTIMA DITADURA MILITAR ARGENTINA | 33 |
| 3.1. Antecedentes | 33 |
| 3.2. O golpe militar de 1976 | 38 |
| 3.3. Repressão e Terrorismo de Estado | 41 |
| 3.4. Anos finais e o retorno à democracia | 46 |
| 4. CINEMA ARGENTINO E A HISTÓRIA OFICIAL | 53 |
| 4.1. Cinema e sociedade | 53 |
| 4.2. A História Oficial: produção e recepção | 60 |
| 4.2.1. A história em A História Oficial | 66 |
| 4.2.2. Roubo de crianças | 68 |
| 4.2.3. Relações com a sociedade civil | 73 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 82 |
| REFERÊNCIAS | 85 |

1. INTRODUÇÃO

Vivemos, cada vez mais, em um mundo dominado por imagens e sons que encenam a realidade, seja por meio da narrativa ficcional, seja pelo registro documental. A cada ano surgem novas tecnologias de gravação, edição e compartilhamento, permitindo que a produção audiovisual não seja mais exclusividade dos estúdios e cineastas de formação. Assim, por uma vasta produção imagética, somos incitados a ver fatos importantes ou banais, pessoas públicas ou anônimas, pequenas produções independentes ou com grandes equipes envolvidas.

A partir do final da década de 1960, parte de um movimento iniciado na historiografia francesa dos *Annales* começou a inserir formalmente o cinema entre os temas de interesse dos estudos históricos. Dentre os autores desta chamada Nova História, se destaca, particularmente para esta pesquisa, como a figura de Marc Ferro provocou o debate sobre a relação do cinema como fonte da história, ampliando iniciativas que já existiam em menor escala sobre estas novas fontes e as suas abordagens no campo da disciplina. A produção cinematográfica, pouco a pouco, foi tomada como expressão, linguagem, narrativa passível de análise e como fonte em diversas pesquisas e seus usos foram problematizados pelos historiadores à medida em que tais pesquisas foram circulando em nosso meio. O filme, privilegiado enquanto fonte da história, passou a ser lido não apenas por seu conteúdo, como espelho de uma dada realidade, acontecimento histórico ou narrativa verídica dos acontecimentos, mas como linguagem cinematográfica (ficcional ou documental) construída e comprometida com um lugar, meio e estética.

No Brasil, essa influência da historiografia francesa e reflexões iniciais sobre as possibilidades do uso do cinema para a História¹ também abriram espaço para o desenvolvimento de estudos que discutissem a relação entre história e cinema. Para ilustrar esse processo, que se prolonga até hoje, pode-se citar a própria fundação de cinematecas no âmbito nacional e regional, formação de grupos de pesquisa como o grupo *Cinema & História* da Cinemateca Pernambucana, no Recife, ou o grupo CNPq *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* que reúne pesquisadores de diversas instituições, ambos servindo como espaço de intercâmbio para alunos, professores e pesquisadores dessa temática.

¹ Eduardo Morettin (2003, p. 12) cita a existência de reflexões acerca das possibilidades que o cinema oferece à pesquisa histórica já presentes no livro *A pesquisa histórica no Brasil* (1952) de José Honório Rodrigues.

Têm-se multiplicado, também, os encontros científicos que abrigam seminários temáticos dedicados a esse campo: da ANPUH, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar), por exemplo. Há igualmente eventos em que essa perspectiva constitui o foco central dos trabalhos, como o Encontro Nacional de Estudos da Imagem, promovido pelo Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI) da Universidade Estadual de Londrina. O grupo *História e Audiovisual*, além de hospedar um *website* com grande quantidade de materiais de referência, indicações bibliográficas e de acervos, *links* para revistas de cinema e de pesquisa em cinema e história, também realiza o seu próprio Colóquio Internacional de Cinema e História no Brasil, além de artigos e livros resultantes dessa produção.

A despeito desse crescimento no interesse da História por estudos que tomam o cinema como fonte, ainda há muito terreno a ser investigado, visto que, na contemporaneidade, a produção cinematográfica tem ganhado cada vez mais novos espaços de produção e difusão, expandindo seus horizontes e abrindo novas possibilidades para os estudos históricos.

Esta dissertação se insere em uma tendência dentro da historiografia em estudar, com base no cinema, temas de experiências históricas recentes, de períodos traumáticos, mal compreendidos, ou “objetos de censuras mais ou menos declaradas” (Lagny, 2009, p. 104). O cinema assumiu um papel de destaque na representação de eventos traumáticos, e mais além da evidente dimensão de espetáculo e lazer, o cinema parece assumir novas funções no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, genocídios, guerras, terrorismo etc., podendo ele mesmo suscitar debates no campo da historiografia (Morettin; Napolitano, 2018, p. 8).

Os cinemas dos países latino-americanos que passaram pela experiência de processos ditatoriais, mesmo após os seus respectivos processos de redemocratização, “assumiram um papel central como vetores de memória, a partir de diversos gêneros e estéticas” (Morettin; Napolitano, 2018, p. 9). Vale lembrar que esses filmes não começaram a ser produzidos com a volta de governos democráticos, mas estiveram sempre presentes de forma mais ou menos explícita durante todo o período.

No caso argentino, especialmente, houve uma importante produção feita no exílio durante os governos militares², seguido de um ambiente particularmente fértil para o cinema durante a redemocratização com o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989). Nas décadas seguintes, o cinema argentino seguirá sendo um instrumento acionado com frequência, agora sob novas disputas entre as esferas públicas e oficiais, demandas de movimentos como as *Madres de Plaza de Mayo* e *Abuelas de Plaza de Mayo* que seguem reivindicando o direito à verdade, justiça e as buscas pelos filhos(as) e netos(as) ainda desaparecidos.

A intenção de trabalhar com filmes a respeito da última ditadura argentina partiu da constatação de certa continuidade das práticas violentas e autoritárias nas pós-ditaduras – tanto na Argentina quanto no Brasil -, do “nosso” (e creio podermos dizer que, em geral, o Brasil não possui um forte sentimento de pertencimento em relação à América Latina³) desconhecimento em relação à história latino-americana, à produção cinematográfica desses territórios, o desconhecimento de quem são os seus produtores e produtoras.

O presente trabalho irá discutir, nos capítulos a seguir, as intersecções entre a produção cinematográfica, a história e sua representação no cinema, bem como breves considerações sobre a memória social da última ditadura argentina. Neste sentido, o filme tem se apresentado como uma das linguagens artísticas privilegiadas para tais fins, dado o alcance que o cinema ganhou nas últimas décadas. Com efeito, imaginários são construídos e novas sensibilidades são produzidas com base em produções audiovisuais, possibilitando assim a ampliação do nosso olhar para realidades culturais e experiências históricas.

Esta pesquisa se coloca na perspectiva de tentar compreender esses processos, suas representações no cinema e permanências desse passado ditatorial, na medida em que os debates sobre o passado das ditaduras latino-americanas ainda são temas atuais no Brasil e Argentina, cada uma com suas demandas e questionamentos particulares.

A escolha do filme foi feita a partir de extenso levantamento no catálogo disponível online *La Dictadura en el Cine*⁴, um levantamento feito pela ONG *Memoria Abierta*. O catálogo inclui um levantamento de mais de 400 produções cinematográficas realizadas de 1976 a 2011, considerando apenas longas e médias-metragem estreados comercialmente ou

² Para mais informações sobre a produção de filmes no exílio ver *Memoria Abierta* (2020a).

³ Sobre este tema, ver Bethell, 2009.

⁴ Para informações mais detalhadas acerca do projeto e acesso ao catálogo completo, ver *Memoria Abierta* (2020b).

que circularam em festivais de cinema. Fazendo uso das *tags* e categorias temáticas disponíveis no próprio *site*, pudemos selecionar um corpus de filmes restrito à década de 1980, nos anos imediatamente posteriores à volta da democracia, que retratassem a questão dos desaparecidos a partir de uma abordagem com foco no cotidiano familiar e na esfera da vida privada.

A partir disso, decidimos restringir a análise a um único filme, *La Historia Oficial* (1985) dirigido por Luis Puenzo e roteirizado por Puenzo e Aída Bortnik. Consideramos que, na mesma perspectiva de Sorlin (1985), o que nos interessa nesta pesquisa são tanto o filme quanto sua repercussão na sociedade argentina, destacando, portanto, o sucesso comercial e em festivais para escolha da obra.

Na busca de responder às questões colocadas pelo filme, pretendemos nos apoiar principalmente sobre a proposta metodológica dos pesquisadores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. Há uma ideia em comum no trabalho de ambos: que as fontes audiovisuais devem ser percebidas “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade” (Napolitano, 2005, p. 236). Nesse sentido, acreditamos que as questões que presidem o exame do filme selecionado devem emergir de sua própria análise. Para isso, procuramos analisá-la enquanto produto cultural identificando os elementos internos e suas composições – o roteiro, o plano, as sequências, os diálogos, a montagem, as escolhas do diretor na forma como representa – bem como estabelecer relações da obra com o contexto histórico-social do período de redemocratização.

Este trabalho está estruturado em três capítulos que irão percorrer os caminhos que cruzamos ao realizar esta pesquisa.

Inserido nesse campo interdisciplinar que começou a se constituir por volta da segunda metade do século XX e ficou conhecido simplesmente como “relação história e cinema”⁵ (Santiago, 2012; Lagny, 2009). Foram importantes na elaboração deste trabalho leituras no campo da historiografia que contribuíram tanto para a formação do campo quanto aquelas voltadas ao estudo específico de filmes históricos, especialmente acerca de períodos ditatoriais, sendo essenciais na formulação de questões ao objeto desta pesquisa.

⁵ Alguns autores também se referem como relação cinema e história (Morettin, 2003) ou cinema-história (Nóvoa, 2009).

Da proposta inicial de Marc Ferro na década de 1970 à constituição formal do campo que buscou nos filmes uma nova fonte para a investigação histórica, a aceitação do cinema como fonte indicou uma mudança no estatuto social do historiador, assim como novos usos que certas fontes passaram a ter em função dessa mudança (Morettin, 2003, p. 21). Nesse sentido, o primeiro capítulo tem como objetivo sistematizar o debate constituído em torno das possíveis relações entre a história e o cinema e indicar breves considerações metodológicas que orientaram nossa análise.

Em seguida, no segundo capítulo, nos detivemos a explorar o processo histórico da Argentina na segunda metade do século XX, com maior enfoque no recorte cronológico das décadas de 1970 e 1980 que correspondem ao período da última ditadura argentina (1976-1983) e do governo democrático de Raúl Alfonsín (1983-1989). Sentimos a necessidade de fazer um breve histórico das décadas anteriores ao golpe, por se tratar de uma temática pouco explorada em outras pesquisas do Programa de Pós-graduação em História da UFPE, bem como pelas reverberações que esses processos sociais e políticos podem gerar no campo do cinema e vice-versa.

No último capítulo, após narrar a complexidade social, política e econômica desse período, trazemos um recorte da produção cinematográfica na Argentina, buscando apresentar alguns aspectos desse campo do cinema em correspondência com as questões sócio-históricas, com o objetivo de melhor situar o filme que foi o objeto desta pesquisa. Também, dada a importância do movimento do *Tercer Cine* e da produção da década de 1960 para a formação dos cineastas argentinos das décadas posteriores, seja para um alinhamento a essas ideias ou para rejeitá-las. Na segunda parte do capítulo, e proporcionalmente maior, dedicamos especial atenção à análise do filme *La Historia Oficial*, lançado em 1985, mesmo ano em que começaram os julgamentos dos comandantes das Juntas militares que estiveram à frente do governo ditatorial.

Esse foi o primeiro longa-metragem do diretor Luis Puenzo, que havia conquistado reconhecimento no meio publicitário, e o primeiro filme latino-americano a receber o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1986, tornando-se um dos filmes de maior êxito do país. Entretanto, apesar do sucesso entre os meios de comunicação tradicionais, a interpretação da época em conexão com a teoria dos “dois demônios” definiu a leitura hegemônica do filme por parte da crítica associada aos setores mais progressistas como um filme para que a classe média se sintam bem, conciliador e que pouco explorou as complexas relações entre a sociedade

e o terror de estado (Kaiser, 2010, p. 106). Esta foi a tendência que ditou as críticas especializadas nas décadas seguintes e as análises de boa parte dos futuros pesquisadores da história e do cinema.

No que concerne às relações da obra com discursos da época, as críticas publicadas em revistas especializadas foram fontes importantes para refletir sobre a questão da recepção - como esses filmes reverberaram nas percepções acerca da ditadura. Para isso, fizemos uso do acervo virtual do *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, da coleção digital da Biblioteca Nacional Dr. Mariano Moreno e do arquivo histórico de capas do *Clarín* disponível digitalmente. A intenção inicial era de trabalhar com mais profundidade a recepção do filme nos meios argentinos, entretanto a pesquisa esbarrou na dificuldade de acesso a esses materiais *online*, alguns indisponíveis, outros protegidos por direitos autorais e apenas com acesso presencial, como foi o caso do periódico *Tiempo Argentino* que acabou por não ser trabalhado, a não ser por meio de citações indiretas.

Nosso objetivo com esta análise é, na mesma linha do trabalho de Marcela Visconti (2012; 2014), propor uma outra compreensão do filme, entendendo a presença de elementos que remetem à teoria dos dois demônios como parte de uma leitura de época ajustada ao contexto histórico do pós-ditadura. Por fim, acreditamos que retomar os estudos desses processos históricos pode contribuir para propor outras formas de compreensão sobre o tempo presente, os conflitos sociais e a continuidade de práticas autoritárias nos períodos democráticos. De forma que tentamos direcionar esta pesquisa de mestrado na perspectiva de buscar compreender esses processos, suas representações no cinema e os impactos causados na sociedade argentina nos primeiros anos após o fim do chamado Processo de Reorganização Nacional, última ditadura do país.

2. HISTÓRIA E CINEMA

2.1. A constituição de um campo

“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”. Assim Ferro (1992, p. 86) 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 cinema sob a perspectiva da História?

A historiografia já trabalha com fontes imagéticas há bastante tempo. Pinturas em catacumbas romanas foram estudadas no século XVII como evidências do início do Cristianismo. Jacob Burckhardt (1818-1897), escrevendo sobre a cultura do Renascimento na Itália, se baseou em pinturas junto aos textos de época. Aby Warburg contribuiu para a iniciativa de uma história cultural que abrangesse tanto o textual quanto o imagético. No início do século XX, foi a fotografia que ganhou destaque, sendo utilizada como fonte nos trabalhos de Gilberto Freyre (1900-1987), e nas obras de Philippe Ariès (1914-1982) sobre a história da infância e a história da morte (Burke, 2004, p. 13-15). Em 1916 foi publicado, na Inglaterra, o livro *A câmera como historiadora*, defendendo a importância da preservação de acervos cinematográficos e a função do cinema como registro histórico legado ao futuro (Burke, 2004, p. 199). Contudo, nem sempre a imagem foi colocada em primeiro plano ou em pé de igualdade de importância com relação às fontes textuais.

A partir de fins da década de 1960 e do início de 1970, a História, enquanto disciplina acadêmica, passou por um processo de ampliação de seus horizontes de pesquisa, métodos e objetos de estudo. Um de seus desdobramentos resultou no movimento conhecido como Nova História. Esta corrente, em linhas gerais, relativizou a primazia do fato histórico, considerando que “o fato não é em história a base essencial de objetividade ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história a objetividade não é a pura submissão aos fatos” (Le Goff, 1990, p. 31).

Também conhecida como a terceira geração da *École des Annales*, essa corrente postulou marcar um espaço no campo de produção historiográfica mediando certas especificidades do modelo historiográfico proposto por alguns dos principais historiadores pertencentes a ela. O debate foi marcado pela análise sobre o contexto histórico e institucional

que introduz a ocorrência nesta nova fase do movimento dos *Annales*, particularmente em ruptura com a direção de Fernand Braudel, e o desejo de afirmar as continuidades e descontinuidades historiográficas entre a terceira geração e as duas anteriores. Assim, a Nova História estabeleceu como marco a descontinuidade com o projeto de história total na historiografia francesa, como principal marco a ser instituído, ao lado do debate sobre a história das mentalidades, um dos principais campos de projeção para esta geração de historiadores. Retomada do imaginário, ampliação da interdisciplinaridade, novos diálogos, problemas, abordagens e fontes são aspectos relevantes realçados por esse grupo.

A reorganização dos *Annales* ocorreu em concordância aos impactos dos acontecimentos disparados no ano de 1968 e suas ressonâncias em âmbito global: fazer a história que o presente exige. Nesse sentido, houve uma ascensão de novos historiadores franceses, e Braudel, atendendo a muitas pressões, decidiu partilhar a direção institucional da Revista dos Annales com um comitê que incluiu Jacques Le Goff, Marc Ferro e Emmanuel Le Roy Ladurie; Robert Mandrou (e depois André Burguière e Jacques Revel) na posição de Secretário Geral da Revista. “François Furet também será um nome importante, a julgar por alguns dossiês da revista que são publicados sob sua responsabilidade” (Barros, 2013, p. 309).

No prefácio da primeira edição da publicação do livro *A História em Migalhas* no Brasil, o historiador Elias Tomé Saliba avalia, tomando a adesão do mercado editorial em relação às obras historiográficas, que Clio, musa da

história, parece ter adquirido nos últimos anos uma cidadania universal. A publicação no Brasil, num ritmo cada vez mais intenso, das principais obras da historiografia na última década, cresceu ao embalo da "Nova História" - rótulo transformado numa autêntica credencial para tudo aquilo que significasse a última palavra na produção histórica (Dosse, 1992, p. 7).

Em síntese, para esse historiador, a obra de François Dosse, grosso modo, discute se a Nova História é ou não herdeira do movimento dos Annales. Para ele, esse é o tema central do livro. Para esse questionamento imposto na obra, Dosse responde negativamente a essa questão crucial, “mostrando como o anseio pela reconstrução da totalidade no interior do passado e a preservação da peculiaridade da história no interior das ciências sociais - elementos básicos do projeto de renovação de Bloch e Febvre - foram abandonados pelos adeptos da ‘Nova História’” (1992, p. 9).

Independentemente de suas ligações ou não com o movimento dos *Annales*, foi a partir dessa apropriação de novos temas, novas abordagens e novos objetos produzida pelos

integrantes da Nova História e por aqueles que foram influenciados por ela, que o historiador francês Marc Ferro incorporou definitivamente o cinema ao fazer histórico.

Marc Ferro foi, também, influenciado pela chamada “política dos autores” que avançava na teoria do cinema francesa e nas revistas de crítica especializadas. A noção de autoria, arte e artista nem sempre esteve bem estabelecida no campo das artes. Da Antiguidade à Idade Média o artista era tratado como trabalhador artesão e as obras eram encomendadas mais pelas habilidades técnicas de cada um do que pelo estilo pessoal ou quaisquer características que pudessem identificar aquele que a produziu. Na literatura, os textos que lemos hoje cuja autoria provém da Antiguidade e tantos outros exemplos já levaram os historiadores a questionar se aquelas figuras realmente existiram. Mais além, pensando que para chegar até nós essas obras passaram pelas mãos de diversos copistas, editores, tradutores etc., qual seria o papel desses sujeitos a respeito da autoria de uma obra?

Na Europa do final do século XIX, os primeiros filmes foram, em última instância, produzidos pelos operadores de cinematógrafo dos irmãos Lumière: a imagem ainda era anônima e a autoria tinha mais a ver com uma questão comercial da circulação dessas imagens do que com a criação individual (Pinheiro, 2012, p. 63). Durante algum tempo, assim como uma obra escrita, a autoria de um filme recaía sobre o roteirista, sendo analisado o quão bem o diretor era capaz de seguir o texto escrito.

À frente da chamada política dos autores francesa estiveram jovens cineastas e críticos da revista *Cahiers du Cinema* como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e Eric Rohmer, que abriram a possibilidade de análise dos filmes como obra de um artista (Santiago, 2012, p. 154). Até então, o cineasta “não tinha o status de um homem culto e era qualificado como ‘caçador de imagens’. [...] (se) aquilo que não é escrito - a imagem - não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la?” (Ferro, 1992, p. 83). Bernardet (2018) esclarece que a política dos autores não foi baseada em uma proposta teórica bem definida e sim em uma proposta de crítica cinematográfica desses jovens franceses na década de 1950. Para essa geração, a autoria do filme passa a recair sobre o diretor, e não mais o roteirista, que revelaria sua marca na escolha de temas, encenação e no seu estilo próprio. Pinheiro (2012, p. 67), quando analisa a crítica de Truffaut, ressalta que para este crítico e cineasta, o

Autor, [como] defendem os críticos, é quem deixa sua assinatura em um filme, enquanto o *metteur en scène* é termo utilizado para designar o diretor que permanece

fiel ao roteiro alheio e não consegue ou não tem condições de impor seu estilo ou personalidade ao filme.

Ainda hoje o tema é fruto de debates entre artistas, críticos, pesquisadores e intelectuais em geral. Roland Barthes, referente à noção de autoria na literatura, afirma a “morte do autor” afastando dele o papel de dar significado absoluto à obra. Barthes diz, em tom de crítica, que o autor é um personagem moderno na medida em que com “o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela [a sociedade] descobriu o prestígio do indivíduo” (2004, p. 58) dando maior importância à pessoa criadora de uma obra. Nesse caso, o ponto mais importante nessa relação seria transferido de uma ponta a outra, do autor para o leitor. Apesar das críticas, a política dos autores é um marco na maneira de pensar o cinema, e a partir da obra de Ferro se tornou parte importante na maneira como hoje os historiadores seguem trabalhando com o objeto fílmico.

Nesse sentido, alguns pesquisadores já haviam se debruçado sobre o tema do cinema e sua importância histórica desde a sua criação⁶, entretanto sua verdadeira incorporação aos estudos históricos na academia se deu apenas a partir dos anos 1970 com a referida abertura temático-metodológica da Nova História. E o maior responsável pela sistematização do esforço na tentativa de elaboração de um método historiográfico para o cinema foi Marc Ferro.

Ele foi primeiro a inserir o filme como objeto e fonte da História, visando a constituir uma metodologia capaz de superar o seu caráter subjetivo. O autor publicou diversos textos – reeditados diversas vezes - apresentando sua proposta e/ou demonstrando a sua eficácia e validade para os historiadores com a análise de filmes específicos ou em conjunto⁷. Entretanto, um de seus ensaios é central em toda a sua obra, tanto pela importância que o próprio autor dará a ele, quanto pelas suas constantes republicações. O artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*⁸ (Ferro, 1992) publicado pela primeira vez no Brasil em 1976 em *História: novos objetos* (Le Goff; Nora, 1995), organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora.

⁶ Eduardo Morettin (2003, p. 11) cita um documento publicado na revista *Culture* (1898), em que “o autor do documento, Boleslas Matuszewski, era ‘consciente do que era história, sensível ao que poderia ser o cinema (...) analisando as relações mútuas destas duas formas de expressão’”.

⁷ Podemos citar, a título de exemplo, as análises do cinema soviético (*Dura Lex, Unir-se, etc.*), britânico (*O terceiro Homem*) e estadunidense (*A Grande Ilusão*), bem como sobre o cinema norte-americano em geral no capítulo “Cinema e consciência da história nos Estados-Unidos”, no livro *Cinema e História* (Ferro, 1992).

⁸ In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Nesse texto, lançado originalmente na França em 1971, Ferro apresenta as proposições que seguirá discutindo nos seus futuros trabalhos. Na sua perspectiva, o filme é tido como um documento especial, testemunha singular de seu tempo, pois se coloca além do controle de seus realizadores, produtores e do próprio Estado. Sua potência está no fato de, através das imagens, poder exprimir uma realidade que se manifesta independente da vontade do operador e mesmo a contragosto da censura nos regimes totalitários. Segundo o autor, a câmera é capaz de revelar “mais sobre cada um do que queria mostrar”, dessa forma “ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível”. Ou seja, o valor do filme era avaliado não somente pelo seu testemunho, mas por possibilitar uma “abordagem sócio-histórica” das imagens (Ferro, 1992).

Essa realidade manifestada no filme tampouco é comunicada diretamente, sempre há o inesperado, a surpresa, o movimento involuntário de alguém em cena. A partir desses “lapsos” deixados consciente ou inconscientemente pelo diretor, suas concordâncias e discordâncias com uma ideologia, seria possível aceder a uma realidade que escapa às intenções do filme e constituir “uma outra história que não a História”, a contra-história de uma sociedade (Ferro, 1992, p. 86-88).

Portanto, a obra de Marc Ferro foi a base sobre a qual a maioria dos trabalhos posteriores avançaram na constituição da chamada relação história e cinema. Há alguns pontos específicos nos seus escritos que marcaram o uso do objeto filme dentro da tradição historiográfica e merecem ser destacados, pois trouxeram conceitos e noções relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa, seja no sentido de concordância, seja de discordância ou releitura crítica. Primeiro, a chamada dupla dimensão do documento fílmico: como documento da pesquisa historiográfica – “leitura histórica do cinema” –, e como representação da história – “leitura cinematográfica da história”, com destaque nesse sentido para o filme de gênero histórico (Ferro, 1992, p. 69-77).

Em segundo lugar, o historiador acredita que há uma "realidade" a ser apreendida pelo cinema. Somente através de um método de análise capaz de compreender “cada um dos substratos do filme”, as relações entre imagens, sons, roteiro e as relações do filme com tudo aquilo que lhe é externo, só assim o historiador seria capaz de compreender não só o filme, mas a sociedade que ele representa. A possibilidade de aceder ao “não visível” é reveladora de uma realidade independente da vontade daqueles que produziram a imagem (Ferro, 1992, p. 87).

Por último, e uma contribuição extremamente importante para o campo, é a necessidade de ajustar a análise para cada filme e objetivos pretendidos, análise esta que deriva de diferentes metodologias (história, literatura, análise da filmagem etc.) e da experimentação destas aproximações ajustadas para cada obra (Ferro, 1975 *apud* Morettin, 2003). O que Ferro propôs foi que qualquer que seja o filme, ele sempre irá “além de seu próprio conteúdo”. Através desse método de tentar enxergar além da realidade representada, os filmes permitiriam atingir “uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível” (Ferro, 1992, p. 114-115). A figura do diretor transpõe, seja conscientemente ou não, uma narrativa a qual ele é capaz de modificar inteiramente, e essas modificações dão novos sentidos ao filme.

Apesar da importância dessas contribuições, que definiram boa parte das análises realizadas posteriormente, esses aspectos merecem ser revistos à luz de estudos mais recentes. Em relação à divisão entre as duas formas de leitura do filme pela história – leitura histórica do cinema e leitura cinematográfica da história -, aqui, essa divisão é compreendida não como duas categorias imiscíveis, mas ambas partes integrantes do “específico cinematográfico”. Nesse sentido, partilho da concepção de Morettin (1994, 2003) e Napolitano (2005) que atenta para o caráter ambivalente do filme, sendo impossível dissociar os dois aspectos. Afinal, toda “leitura cinematográfica” pressupõe não somente uma leitura interna dos elementos do filme, mas que contemple aspectos da produção, recepção, dos gostos da época, das escolhas do diretor, seus “lapsos” etc. Além disso, na maioria de seus trabalhos, “essas diversas metodologias não aparecem em seus textos com tanta fluidez” (Morettin, 2003, p. 28) e sua crítica documental para o filme se baseou nos mesmos pressupostos de autenticidade e veracidade da crítica documental tradicional (Santiago, 2012, p. 155-156).

Sobre a ideia do filme como revelador de uma realidade social à qual o historiador deve procurar indícios nas combinações entre aspectos internos e externos do filme, cabe destacar o uso constante, em sua reflexão, das palavras “revelar” e “registrar”, como se o próprio filme não exercesse um papel de mediação com o social. Para ele, os diferentes métodos das ciências humanas auxiliam o pesquisador para, a partir de um “conteúdo aparente”, acessar o “conteúdo latente” do filme e, ao analisá-lo, aceder a uma “zona de realidade social não-visível” (Ferro, 1992, p. 92). Afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” abre uma contradição, já que isso significaria que a obra cinematográfica possui dois níveis de significado independentes. Esta afirmação só faria

sentido para aqueles que separam da obra um enredo, seu "conteúdo", que se desenvolve paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos (Morettin, 2003, p. 15-16).

Paralelamente ao trabalho de Ferro, outra proposta metodológica foi desenvolvida na França pelo historiador e crítico de cinema Pierre Sorlin, que traz a problemática não só do cinema como fonte da história, mas de uma história feita sob a influência do cinema e da imagem (Sorlin, 1999 *apud* Lagny, 2009). Em sua principal obra sobre o tema, *Sociología del cine* (1985), publicado originalmente em 1977, Sorlin nega a ideia do filme como reflexo do sistema social, como postulavam alguns pensadores, e propõe que o filme seja lido segundo sua lógica interna, utilizando a semiótica como ferramenta de análise do historiador. Nessa direção, o autor pensa a percepção como dimensão social e toma o filme não como uma história, nem como duplicação do real fixada na película, mas como “encenação social” (Sorlin, 1985, p. 169-170).

Interessado nas repercussões sociais do cinema, Sorlin (1985) propôs dois critérios para seleção dos filmes a serem analisados: os números de público ou o sucesso entre a crítica. No primeiro caso, se privilegiam os filmes de grande alcance popular, os *blockbusters*, ainda que não tenham proporcionado amplos debates críticos ou não tenham causado muito impacto entre outros cineastas. E no segundo, filmes que, mesmo restritos em termos de público, causaram grande recepção crítica e geraram impacto nos estudos de cinema e outros produtores em geral.

Desta forma, o material primordial de análise, na perspectiva de Pierre Sorlin, não é propriamente a história/o enredo do filme, mas principalmente a *forma* pela qual ela é transformada em história no filme, os valores que orientam a construção da narrativa para que ela se desenvolva dessa forma e não de outra (Menezes, 2017, p. 23-24). Nas palavras do autor,

A enorme maioria dos filmes projetados nas salas é baseada em uma história; entretanto, a história não é mais que um aspecto do filme; sem deixar de lado essa analogia, que oferece um ponto de partida, temos de nos interessar sobretudo pela *construção*, o colocar em ação do material fílmico. Nesse material, a imagem ocupa um lugar enorme (Sorlin, 1985, p. 169, tradução nossa, grifo nosso)⁹.

⁹ No original: “La enorme mayoría de los filmes proyectados en las salas se funda sobre una historia; sin embargo, la historia no es más que un aspecto del filme; sin descuidar la anécdota, que ofrece un punto de

Nesse sentido, também é importante destacar o trabalho de Michèle Lagny (2009) que, assim como Sorlin, buscou aproximar a relação entre a história e o cinema dos estudos culturais, particularmente em sua aproximação com o campo da História Cultural. Dessa forma, surge uma historiografia que enxerga o cinema enquanto aspecto integrante da cultura, sob a influência do historiador Roger Chartier.

Partindo dos conceitos de *representação*, *apropriação* e *práticas culturais* (Chartier, 1990), sobre a qual se fundamenta a contribuição de Lagny, o filme - com destaque para o filme histórico ficcional – é visto como parte desse campo cultural, em interrelação com aspectos do social. O cinema de ficção, em particular, se torna útil para refletir a noção de representação, permitindo ao historiador ver sobre o *imaginário social*, sobre a complexidade de representações, projetos ideológicos etc. Como explica Lagny (2009, p. 105), “o cinema detém, por conseguinte, a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história”.

Lagny (2009, p. 102-108) vai além da preocupação inicial dos historiadores com a “fidelidade ao real” do cinema, compreendendo que os filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou modificar uma determinada compreensão de um fato histórico baseada em outras fontes. Ainda que os filmes não testemunhem diretamente sobre a realidade, eles nos remetem a uma determinada “percepção” que temos de tal realidade em determinado tempo. Outro aspecto de interesse do cinema para o historiador que trabalha a partir desta lente teórico-metodológica é que ele é capaz de autorizar “a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história”, permitindo que não apenas os grandes fatos e grandes personagens sejam estudados, mas também revela algo sobre as pessoas comuns e os fatos ordinários da vida.

Na historiografia brasileira, o tema vem se desenvolvendo desde o final da década de 1980, fortemente ancorado em uma renovação crítica das ideias de Marc Ferro, por parte de pesquisadores como Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Mônica Almeida Kornis, Maria Helena Capelato, Jorge Nóvoa entre outros. Seria impossível citar a contribuição de cada um desses autores detalhadamente, mas procuramos destacar alguns aspectos que consideramos mais importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

partida, hemos de interesarnos ante todo por la construcción, la puesta en acción del material fílmico. En este material, la imagen ocupa un lugar enorme”.

Há também outra corrente, sustentada em uma abordagem cultural a partir dos conceitos de Chartier como a de Michèle Lagny, contudo mais próxima à teoria do cinema e dos estudos da estética. Nela se situam também grandes referências nos estudos da relação história e cinema da historiografia nacional, como José D'Assunção Barros, Alcides Freire Ramos, Sandra Pesavento. Apesar das diferenças, ambas correntes têm muitos pressupostos comuns, como a defesa de que é necessário ao historiador levar em conta as características específicas da fonte filmica (como o caráter de manipulação inerente a qualquer produto audiovisual) e de sua materialidade como questão importante no trabalho da crítica histórica – ou seja, como o suporte interfere na maneira com a qual determinada obra é recebida (Santiago, 2012, p. 164-165).

Nos anos 1990, o cinema se estabeleceu de maneira definitiva no universo do historiador brasileiro. Surgiram diversas contribuições para o estabelecimento e desenvolvimento do campo no Brasil: livros, teses, dissertações, artigos em publicações especializadas e materiais paradidáticos atestam a consolidação de um campo de trabalho no qual o fazer histórico procura integrar a dimensão imagética¹⁰.

Dentre estas, destaca-se a dissertação de Eduardo Morettin (1994), dedicada ao estudo das representações cinematográficas da história, analisando o filme “Os Bandeirantes” (1940) de Humberto Mauro. O autor busca discutir as relações de visualidade entre o filme e as imagens das Bandeiras do Museu Paulista, completando a análise com o uso de documentos históricos e o texto do narrador do filme. Em termos de abordagem, Morettin operacionaliza a análise de filmes tomados como documentos-monumentos, ou seja, considera que eles revelam as intenções de grupos e indivíduos num determinado contexto social. Nessa perspectiva, importam as estratégias de autenticação do discurso cinematográfico, assim como os encontros e desencontros com os projetos ideológicos do período. No que concerne ao fato de que o filme pode abrigar leituras opostas, não mais uma verdade a ser revelada como propunha Marc Ferro, Morettin acredita que “a percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e sua formatação em imagem” (2003, p. 15).

¹⁰ Ver História e Audiovisual (201-?).

Outros trabalhos bastante relevantes na construção desta dissertação foram as coletâneas *História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual* (Capelato *et al.*, 2007) organizada por Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Saliba; e o mais recente *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais* (Morettin; Napolitano, 2018), organizado por Napolitano e Morettin.

O primeiro traz aspectos essenciais para o debate desta pesquisa ao pensar e abordar o filme como documento de discussão de uma época e seu estatuto como objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente. Na perspectiva de dar conta de um específico cinematográfico¹¹, que “constitui uma dificuldade tanto para historiadores que não têm formação cinematográfica, como para críticos e analistas de cinema que não transitam pela historiografia” (Capelato *et al.*, 2007, p. 9-10).

Já o segundo livro se encaixa em uma tendência na historiografia brasileira que trabalha com a relação história e cinema voltados ao estudo de autoritarismos e períodos ditatoriais do século XX – especialmente as ditaduras militares no Cone-Sul, considerando que os cinemas desses países assumiram papel importante na contestação da memória construída sobre o período. Nas obras realizadas nas fases de transição democrática, ou já com um regime democrático - bem ou mal - consolidado, as ditaduras foram esmiuçadas, analisadas, comentadas, criticadas e compreendidas resultando em diversos trabalhos publicados sobre o tema.

No que concerne ao filme-objeto deste trabalho em específico destaca-se o último capítulo da coletânea¹², no qual Ana Laura Lusnich¹³ nos apresenta uma filmografia crítica ao terrorismo de Estado na Argentina, de caráter muitas vezes hermético, mas não menos contundente, produzida ainda durante o regime. Lusnich é também autora de um importante artigo¹⁴ para entender o papel do cinema de ficção tanto no período ditatorial, quanto no imediato pós-ditadura. Com foco em dois filmes alegóricos-metafóricos, a pesquisadora nos

¹¹ O termo é utilizado amplamente para definir aquilo que a fonte fílmica exige do historiador e escapa da nossa área: a estética, a teoria do cinema, os procedimentos técnicos de filmagem, montagem entre outros. (Morettin, 2003; Capelato *et al.*, 2007; Napolitano, 2005; Nóvoa, 2009).

¹² LUSNICH, Ana Laura. Marcas del terrorismo de Estado en el cine argentino de la última dictadura militar: crisis institucional y dominación social. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (Org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018.

¹³ Professora na Faculdade de Filosofia e Letras da UBA. Dirige o *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIyNE), e é diretora da revista *Imagofagia*, publicação digital da *Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (ASAECA). Biografia disponível em Ricila (2011?).

¹⁴ LUSNICH, Ana Laura. Resistência política e ficção cinematográfica: Argentina 1976-1989. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo: USP, v. 42, n. 43, p. 96-113, 2015.

apresenta um relato bastante abrangente do panorama social e cultural argentino em meados da década de 1980, sem deixar de lado o caráter estilístico e ideológico representado através dessas alegorias. Segundo a autora,

As ficções alegórico-metafóricas realizadas na Argentina, no seu conjunto, se dedicam à figuração e representação da história recente, indagando, paralelamente, sobre os traços de um discurso cinematográfico que, em suas notas estilísticas e ideológicas, se opõe ao discurso autoritário propagado pela ditadura militar (Lusnich, 2015, p. 109, tradução nossa)¹⁵.

Pela contribuição no estudo do filme “A História Oficial”, objeto desta pesquisa a ser trabalhado no terceiro capítulo, faz-se igualmente importante comentar, ainda que brevemente, o artigo de Marcela Visconti¹⁶, publicado na revista *Aletheia* do curso de *Maestría en Historia y Memoria* da Universidade Nacional de La Plata, que muito tem contribuído ao campo com diversos trabalhos sobre a problemática da memória do período da última ditadura argentina. Seu trabalho ganha relevância por contestar a leitura tradicionalmente feita do filme baseada na explicação da “teoria dos dois demônios”¹⁷, propondo, em seu lugar, um estudo mais aprofundado da produção cinematográfica dos anos 1980, que não tenda a uniformizá-los sob o estigma dos “dois demônios”. Nas palavras de Visconti,

A questão do saber e da inocência está implicada na reação da sociedade no momento em que os crimes da ditadura são reconhecidos publicamente, que é quando se realiza o filme [...] Essa mudança na direção de saber a verdade ‘oculta’, que encobre sua pretensão anterior de não saber, favorece a percepção da personagem de Alicia como ‘inocente’, mesmo que não seja (2014, p. 9, tradução nossa).¹⁸

Por último, gostaria de ressaltar o trabalho de dois pesquisadores brasileiros, especialmente importantes na definição da abordagem e do objeto desta monografia. A

¹⁵ No original: “Las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en Argentina en su conjunto se abocan a la figuración y a la representación de la historia reciente, indagando, paralelamente, sobre los rasgos de un discurso cinematográfico que en sus notas estilísticas e ideológicas se opone al discurso autoritario desplegado por la dictadura militar”.

¹⁶ Professora de “*Análisis de películas y críticas cinematográficas*” na *Facultad de Filosofía y Letras* (UBA). Coordenou a realização do principal catálogo de filmes sobre cinema e ditadura, na ONG *Memoria Abierta*.

¹⁷ Explicitaremos melhor esse tema no capítulo de análise fílmica, mas vale uma breve nota explicativa: após o final da ditadura argentina, o presidente Raul Alfonsín fez um discurso em que declarou que o país esteve refém de dois demônios: as forças repressoras do Estado e as organizações revolucionárias de esquerda. A teoria ganhou força a partir da década de 80, como se vê no prólogo do relatório *Nunca Más*, “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda” (CONADEP, 1984, p. 1). Apesar disso, a ideia já se fazia presente bem antes do golpe de 1976. Cf. Visconti, 2014; Araújo, 2010.

¹⁸ No original: “La cuestión del saber y de la inocencia está implicada en la reacción de la sociedad en el momento en que los crímenes de la dictadura son reconocidos públicamente, que es cuando se realiza el filme. [...] Ese cambio a favor de saber la verdad “oculta”, que encubre su anterior pretensión de no saber, favorece la percepción del personaje de Alicia como “inocente”, aunque no lo sea”.

dissertação de Diogo Carvalho dos Santos, orientado pelo Prof. Dr. Daniel Aarão Reis, e a tese de Fernando Seliprandy, orientado pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano.

O trabalho de dissertação de Diogo dos Santos (2016) é um estudo comparativo entre as representações filmicas das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina através da análise de duas obras recentes: *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006) e *Infancia Clandestina* (Argentina, 2011). Um dos pontos que me parecem mais relevantes em seu trabalho é a construção dessa especificidade nos filmes de segunda/terceira geração¹⁹ a partir da representação do olhar infantil, em contraponto ao que ocorre, por exemplo, em *La Historia Oficial*, cuja personagem infantil é indispensável para o enredo, mas a narrativa é centrada no universo adulto de Alicia. A partir dessas narrativas que deslocam o protagonismo da dimensão pública para a dimensão privada – a vida cotidiana da criança e da família –, Santos busca identificar a participação dessas obras nas disputas pela memória do período, bem como refletir sobre o papel dos filmes como expressões dessas disputas, desempenhando uma função de construção/reconstrução das memórias das ditaduras.

Por fim, a tese de Seliprandy (2018) toma como objeto, não o cinema de ficção, mas o cinema documental contemporâneo produzido pelos descendentes de militantes de esquerda, vítimas das ditaduras do Cone Sul. Assim, as histórias de resistência e repressão são revistas pelas gerações mais jovens a partir do enfoque familiar e íntimo. O resultado é um enorme trabalho de argumentação confrontando a análise de obras específicas com um contexto de produção cinematográfica mais amplo e uma grande quantidade de material externo utilizado nos próprios documentários – provenientes de arquivos de família ou arquivos públicos acessados pelos realizadores.

Outros trabalhos poderiam ser debatidos aqui, e serão citados ao longo dos capítulos seguintes, a exemplo da tese de Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), ou a dissertação de Caroline Gomes Leme (2011), ambas em Ciências Sociais, mas cremos que o que foi exposto já foi suficiente para demonstrar como este tema vem ganhando força nas últimas décadas e muito ainda se tem a explorar sobre o assunto, novas fontes ainda estão por serem analisadas, e análises já realizadas serão reelaboradas a partir de novas questões e abordagens.

¹⁹ Filmes realizados, respectivamente, pelos filhos(as) ou netos(as) de militantes perseguidos e desaparecidos políticos.

2.2. Considerações metodológicas

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 (Lagny, 2009, p. 111). Portanto, trabalhar com o cinema coloca desafios especiais para o historiador e exige uma metodologia específica, conciliando pressupostos da crítica documental tradicional com o caráter intrínseco de manipulação do cinema.

Para responder a essas questões, tomamos como base desta dissertação, principalmente, a proposta metodológica dos pesquisadores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano (Morettin, 1994, 2003; Napolitano, 2005; Morettin; Napolitano, 2018). Há um fio condutor no trabalho de ambos: a ideia de que as fontes audiovisuais devem ser percebidas “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus *códigos internos*” (Napolitano, 2005, p. 236).

Morettin (1994, 2003) ressalta o papel polissêmico da imagem, mas sem perder de vista a conexão com a materialidade do documento analisado. Segundo o autor, “a percepção desse movimento deriva do *conhecimento específico do meio*, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um grupo social e sua formatação em imagem” (2003, p. 15-16, grifo nosso). Em linhas gerais, o cinema assume um papel de *mediação* na sociedade, e esse caráter só é revelado ao historiador a partir de um conhecimento próprio ao campo cinematográfico.

Nesse sentido, acreditamos que as questões que presidem o exame dos filmes selecionados devem emergir de sua própria análise, “o que significa aceitar todo e qualquer detalhe (do filme)” (Morettin, 2003, p. 38-40). A linguagem não-escrita precisa ser decodificada, interpretada e criticada, ou seja, “os ‘conteúdos’, as linguagens e as tecnologias de registro formam um tripé” que guia a análise de acordo com a necessidade do pesquisador (Napolitano, 2005, p. 266-268). Os aspectos técnicos-estéticos – enquadramento, cor, edição, trilha sonora – assim como as falas dos personagens ou do narrador devem ser analisados em conjunto e são fundamentais para que o filme ganhe sentido cultural, estético, ideológico e sócio-histórico (Napolitano, 2005).

A abordagem da fonte pelo historiador, após a definição do corpus, deve seguir algumas etapas, na concepção de Napolitano (2005, p. 274-283). São elas:

- a. Identificar os elementos narrativos/alegóricos com base em uma “descrição densa” dos elementos básicos do filme: o plano e as sequências (e suas estratégias de ligação).
- b. Procurar articular análise fragmentada com síntese, pois o sentido do filme deve ser buscado na “rearticulação desses elementos” (2005, p. 272).
- c. Analisar as escolhas do diretor: *como* se encena o passado e o que *não* se encena do processo ou evento histórico que inspirou o filme – observar o filme como conjunto de elementos que buscam *encenar* uma sociedade (2005, p. 282).
- d. Buscar os diálogos do filme com outros documentos e discursos históricos – biografias, recepção crítica, censura ou apoio estatal etc.

Nesta pesquisa, buscamos analisar as representações históricas no cinema, utilizando como fonte principal o filme *La Historia Oficial* (1985). Esse filme foi selecionado a partir da pesquisa no catálogo online *La Dictadura en el Cine*²⁰, um levantamento feito pela ONG *Memoria Abierta*, sob a coordenação de Marcela Visconti, Esteban Garelli e Hernan Topasso. Essa pesquisa realizou o levantamento de mais de 400 produções cinematográficas realizadas entre 1976 e 2011, a partir de extensa documentação escrita e fílmica. Os títulos considerados são longas-metragens e médias-metragem estreados comercialmente ou que circularam em festivais de cinema. Não foram selecionados materiais audiovisuais de tipo educativo ou institucional, nem produções voltadas para a televisão.

Fazendo uso das *tags* e categorias temáticas disponíveis no próprio *site* pudemos selecionar um corpus de filmes que representassem o período ditatorial e a questão dos desaparecidos a partir de uma leitura com foco no cotidiano familiar e na esfera da vida privada²¹. Decidimos, entretanto, por restringir esse corpus ao filme supracitado por considerarmos como representativo de certas tendências do período²².

Uma corrente predominante de pesquisadores defende a redução do corpus para a análise, sob a ideia de “uma tese, um filme”, dado que o detalhe é um elemento que dá sentido

²⁰ Para informações mais detalhadas acerca do projeto e acesso ao catálogo completo, ver *Memoria Abierta* (2020b).

²¹ Souza (2007, p.77) se refere a duas características acerca da filmografia argentina sobre a ditadura: as temáticas dos desaparecidos políticos e das histórias em torno da família.

²² Na década de 1980, predominam os filmes com narrativa mais realista e que ficaram taxados como “ficções reparadoras” (Lusnich, 2015, p. 100); já no início dos anos 2000, surgem narrativas de outra ordem, privilegiando uma visão sobre o particular - a família, a infância etc. – sem, necessariamente, assumir uma obrigação com essa reconstrução do tecido social e com a denúncia dos crimes.

histórico e estético ao filme, exceto quando o objeto de estudo é a obra de um estúdio, diretor etc. (Napolitano, 2005; Morettin, 1994 e 2003).

Nesta pesquisa buscamos também alinhar nossa escolha à perspectiva defendida por Pierre Sorlin (1985), na medida em que consideramos que o filme a ser analisado, *A História Oficial*, foi capaz de gerar grande impacto tanto comercialmente, sendo ainda uma das maiores bilheterias na Argentina, quanto de crítica e premiações, comprovadamente a conquista do Oscar e do Globo de Ouro. Sendo, portanto, indicadores da relevância do filme entre os debates correntes na sociedade acerca do período da ditadura e de suas possibilidades de pesquisa para o historiador.

No que concerne às relações da obra com discursos históricos da época, as críticas publicadas em revistas especializadas foram fontes importantes para refletir sobre a questão da recepção - como esses filmes reverberaram nas percepções acerca da ditadura. Para isso, utilizamos o acervo virtual do *Archivo Histórico de Revistas Argentinas* (AHIRA), da coleção digital da Biblioteca Nacional Dr. Mariano Moreno e do arquivo histórico de capas do *Clarín* disponível *online*.

O filme selecionado é enquadrado na pesquisa dentro da categoria 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 documentário. Tomando de empréstimo as palavras de Ismail Xavier, “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” (2005, p. 14 *apud* Santos, 2016, p. 11).

O filme histórico é uma categoria que indica algumas características específicas, em especial para o trabalho do historiador. O primeiro cuidado é não tratar os filmes históricos como sendo aqueles com maior embasamento acadêmico ou fidelidade ao real. O historiador estadunidense Robert Rosenstone (2010, p. 15) nos alerta que “aceitar que o cinema, especialmente os longas-metragens dramáticos, podem transmitir um tipo de história séria (com H maiúsculo) vai contra quase tudo o que aprendemos desde os nossos primeiros dias na escola”. Um filme histórico não deve ter a obrigação de carregar apenas uma representação do passado, e muito menos buscar a fidelidade ao real. Assim como o historiador não deve

buscar nele somente o que falta em relação ao conhecimento histórico escrito, mas sim a produção de significados sobre o período em que foi produzido (Cruz, 2020).

A categoria de filme histórico pode ser definida diferentemente de acordo com os interesses e perspectivas de cada autor, porém nos parece interessante a interpretação dada por Natalie Zemon Davis como sendo “aqueles que possuem eventos documentáveis como tema central, como biografias, guerras ou revoluções, e aqueles com enredo ficcional, mas com uma temática histórica intrínseca à ação”²³ (1988, p. 270, tradução nossa). De acordo com Cruz (2020, p. 102), “dessa forma, independentemente de seu valor enquanto reelaboração visual do passado, os filmes podem apresentar fortes impressões ideológicas, o que também nos ajuda a compreender o mundo que o produziu”.

Ao trabalhar com as possibilidades do cinema para a História, o campo da memória é acionado com frequência, ainda que não seja o foco principal desenvolvido nesta dissertação. Portanto, é importante deixar claro qual o conceito de memória que estamos utilizando no desenvolvimento dos processos de análise. Para isso, retomo as ideias de Maurice Halbwachs que, em 1925, elaborou uma espécie de sociologia da memória coletiva. A questão central na obra de Halbwachs (2004) consiste na afirmação de que a memória individual é também coletiva, posto que, se tudo que nós temos é cultural, construído socialmente, assim o é com a memória. Nessa relação dialética entre cinema e memória, “a lembrança do passado está associada às *construções sociais realizadas no presente*” (Souza, 2007, p. 15, grifo nosso).

Nesse sentido, como afirmou Pollak (1989), o cinema se apresenta como o melhor suporte para captar “lembranças em objetos de memória”. Daí a importância em tratar da participação dos atores que intervêm na constituição das memórias e perceber o conflito que há entre memórias concorrentes, especialmente quando falamos de períodos traumáticos como no caso da última ditadura argentina.

²³ No original: “By history films I mean those having as their central plot documentable events, such as a person's life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action”.

3. A ÚLTIMA DITADURA MILITAR ARGENTINA

3.1. Antecedentes

De março de 1976 a dezembro de 1983, a Argentina viveu o período mais duro de sua história recente, contudo este esteve longe de ser o único. Durante o século XX, o cenário político e social da Argentina foi marcado por dois fenômenos que vão influenciar a política nacional no momento do golpe de Estado de 1976: o peronismo e o intervencionismo das Forças Armadas²⁴.

A figura de Juan Domingo Perón surge para o centro da política argentina no início da década de 1940, em pleno governo militar após o golpe de junho de 1943, sendo nomeado, inicialmente, por conta de seu envolvimento com as questões trabalhistas para o *Departamento del Trabajo*. A sua atuação na execução de uma estratégia nacionalista, o diálogo e influência com os sindicatos e sua posição abertamente anticomunista o levaram a se tornar a figura mais influente na política argentina, com amplo apoio da população – especialmente dos trabalhadores -, mas encontrando resistência entre os setores militares dominantes. É desta forma que Perón termina eleito por voto popular pela primeira vez em 1946.

Seu governo, com a marca também de sua esposa, María Eva Duarte de Perón - ou Evita Perón -, foi marcado por sua política distribucionista, nacionalização do sistema financeiro e avanços no que diz respeito aos direitos dos trabalhadores, ainda que sob a tutela do Estado representado na figura do próprio Perón. A política argentina ficou cada vez mais dividida entre peronistas – “partidários da independência econômica e da justiça social” - e antiperonistas, “defensores da velha ordem liberal” (Torre; Riz, 2018, p. 91). Ao fim de seu segundo mandato, em 1955, Perón, que havia perdido o apoio dos militares e da Igreja, e radicalizado seu discurso contra os opositores²⁵, acaba deposto e substituído por um governo militar.

Entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1970, com Perón exilado na Espanha, seguiu-se um período de alternância entre governos eleitos e golpes de estado.

²⁴ Quanto ao último, Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007) denominam essa sequência de intervenções como um “ciclo vicioso de instabilidade política”, que produziu vários golpes de estado comandados pelas Forças Armadas na Argentina ao longo do século XX: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976.

²⁵ Semanas antes da queda, em discurso a seus apoiadores na histórica *Plaza de Mayo*, Perón deixou claro sua recusa em negociar uma renúncia dizendo que “o lema de cada peronista, quer sozinho, quer em organização, é responder à violência com a violência. E para cada um de nós que cair, cinco deles cairão” (Torre; Riz, 2018, p. 115).

Ensaçou-se inclusive um retorno de Perón à Argentina para concorrer às eleições de 1967, mas a tentativa acabou suprimida pelos governos da Argentina e Brasil (onde ele desembarcaria chegando do exílio em Madrid), sendo posteriormente descartada em definitivo com o novo golpe militar de 1966 articulado pelo general Juan Carlos Onganía.

Durante a chamada “Revolução Argentina” de 1966, logo que assumiu, Onganía desmontou o sistema partidário argentino, retirou o poder dos líderes sindicais e preservou a unidade das Forças Armadas, separando-as da política. Com isso, desapareceram ou enfraqueceram-se os líderes sindicais e políticos que mantinham os anseios mais “radicais” dos seus seguidores sob sua influência – considerando sua importância mediadora, já que desde 1955 a luta política não ocorria apenas dentro dos parâmetros legais, como evidenciado pelo próprio discurso de Perón realizado ao final de seu governo (Torre; Riz, 2018, p. 159-162). Dessa forma, modificados os mecanismos em que o jogo político vinha sendo disputado até então, surgiram os primeiros movimentos de guerrilha urbana organizada, em meio a setores da classe média. Durante esse período ocorreram diversas revoltas populares nas cidades do interior, greves e fortalecimento dos movimentos estudantis nas universidades. Com isto, a juventude peronista²⁶ se radicalizou na luta contra o regime militar, transformando Perón na “personificação militante de um socialismo nacional” (Torre; Riz, 2018, p. 165).

Assim, no início dos anos 1970, os militares aceitaram negociar a volta de Perón, com a esperança de que ele controlasse esses movimentos e pusesse um fim à radicalização política e social do período. Com o fim da “Revolução Argentina”, a figura de Perón assumiu novamente sua centralidade na política do país, comparável à que obteve no período de sua presidência. As eleições de 1973 levaram à vitória de Héctor Cámpora cuja campanha teve como lema “*Cámpora al gobierno, Perón al poder*”. A volta do líder ao país, apenas um mês após a posse de Héctor Cámpora, e a renúncia de Cámpora e seu vice, no segundo mês de governo, levaram à realização de novas eleições e ao início do terceiro governo peronista tendo sua terceira esposa, Isabel, como vice.

O projeto para o novo governo estava assentado em três bases: um pacto democrático com os atores sociais e militares; um pacto social com representantes corporativos e

²⁶ A exemplo do movimento peronista dos *Montoneros*, surgido em 1970, o qual se constituiu como uma Organização Político-Militar, buscando articular o movimento das lutas sociais com as lutas políticas na Argentina, sem dissociar os dois aspectos em movimentos distintos.

organizações dos trabalhadores; e a centralização do movimento peronista. Para efetivar esse projeto era necessário que esses três pontos convergissem, que o poder do Estado fosse reforçado e ainda se obtivesse um desempenho econômico satisfatório. Entretanto, o pacto social falhou desde o início e o pacto democrático, apesar de respeitado formalmente, não demonstrou sustentação real.

O programa econômico inicial de Perón retomou os objetivos intervencionistas e nacionalistas que o levaram a conquistar sua popularidade entre a população. Houve grande estímulo à economia interna bancado pelo Estado às custas de um crescente déficit fiscal. O incremento do consumo fez com que a inflação voltasse a crescer. Isto, aliado ao fechamento dos mercados europeus para as carnes argentinas e à crise internacional do petróleo do início da década fizeram com que, ao final, nem empresários, nem trabalhadores mantivessem os acordos firmados na base do pacto social.

A morte de Perón, em julho de 1974, inaugurou a segunda fase do governo, liderado por sua vice, María Estela Martínez de Perón, conhecida como Isabel Perón. Nesse momento, Isabel rompeu com as alianças e acordos construídos durante o ano anterior na tentativa de homogeneizar as decisões do governo nomeando apenas aliados tradicionais do peronismo à frente de cargos de importância. Como resultado da economia já em crise a inflação disparou, assim como o preço dos serviços públicos, levando à primeira greve-geral em um governo peronista e a que Isabel recorresse ao Fundo Monetário Internacional (FMI), algo também inédito para o movimento.

A situação econômica ficou ainda pior em junho de 1975 quando Celestino Rodrigo, indicado pela ala de extrema direita por José López Rega, ministro do bem-estar social, foi nomeado para o Ministério da Economia com a missão de aprovar um plano de choque para “reduzir o déficit público e aumentar a produtividade com base na desvalorização da moeda” (Romero, 2006, p. 191). O *Rodrigazo*, como ficou conhecido, confrontou os interesses sindicais quando estabeleceu um teto para os ajustes salariais já acordados entre *Confederación General del Trabajo* (CGT), principal entidade sindical, e a *Confederación General Económica* (CGE), entidade empresarial.

Um dos principais motivos para o retorno do peronismo após a ditadura de 1966 foi a necessidade de controlar os conflitos sociais, em especial tentar lidar com os movimentos de luta armada surgidos em meio ao movimento. A inclusão de grupos com discursos e práticas

tão distintas levou ao estabelecimento de dois principais conceitos do peronismo: um apoiado na tradição nacionalista e distributiva, nostálgica dos “tempos em que a justiça social coroava a ascensão individual” e que aderiram ao estilo político autoritário e anticomunista; e outro que incorporou uma crítica radical da sociedade resumida na dupla “libertação ou dependência” (Romero, 2006, p. 191-192). Esses conceitos se definiram nas palavras de ordem “Pátria Peronista” ou “Pátria Socialista” mobilizadas respectivamente por setores sindicais e grupos de extrema direita por um lado, e pela chamada Tendência Revolucionária do peronismo por outro. Neste último, está incluído o movimento dos *Montoneros*, constituído em 1970 como uma Organização Político-Militar que assumiu a representatividade das ideias peronistas enquanto o líder esteve no exílio.

A vitória eleitoral de 1973 deu início a uma luta simbólica pelo poder e pela representação do *discurso* peronista dentro do próprio movimento. Para alguns grupos revolucionários, como o Exército Revolucionário do Povo (ERP) de tendência mais alinhada ao socialismo que ao peronismo, essa luta rapidamente retomou os mesmos aspectos que havia assumido contra os militares. Para os Montoneros, entretanto, que se consideravam “tradutores” das ideias do líder exilado, a disputa inicialmente se voltou aos “infiltrados e traidores” internos enquanto tentavam se manter alinhados ao governo. Entretanto, a ruptura com Perón era inevitável. Estes setores da juventude haviam se radicalizado em direção a novos ideais inspirados na revolução cubana e nas lutas por libertação em África enquanto o presidente buscava arrefecer os grupos radicais e construir uma articulação entre os diferentes setores políticos e sociais.

Rapidamente a Tendência Revolucionária perdeu espaço no governo, especialmente após a morte de Perón, e os conflitos contra o sindicalismo e grupos de extrema direita se aprofundaram sob a forma do terrorismo. Os assassinatos políticos tornaram-se comuns no período, eliminando personagens relevantes na administração do Estado, a exemplo da morte de José Rucci, secretário-geral da CGT e importante ator na articulação entre sindicalismo e governo (Romero, 2006, p. 193).

Simultaneamente, surge a chamada *Triple A – Alianza Anticomunista Argentina* – grupos paramilitares sob o comando de José López Rega no Ministério de Bem-Estar Social, figura próxima a Perón e, em especial, a Isabel. Além de funcionários do ministério, fizeram parte da *Triple A*: capangas sindicais, membros da polícia e das Forças Armadas, e civis dos grupos de ultradireita peronistas. Apesar dos alvos estabelecidos e autorizados pelo governo

serem movimentos da luta armada de esquerda, a repressão clandestina se abateu principalmente sobre setores que os apoiavam sem fazer parte destes movimentos: intelectuais, artistas, estudantes, líderes sindicais, operários entre outros.

Com o fracasso da tentativa de assumir a herança peronista, os Montoneros retornaram à clandestinidade e entraram em combate direto com o novo governo peronista de Isabel a partir de então. Após a ruptura dos revolucionários com o governo, desde 1974, o ERP manteve um foco revolucionário instalado na província de Tucumán em combate com o Estado argentino. O governo Isabel fortaleceu e deu legalidade à guerra antissubversiva e ao papel interventor das Forças Armadas através dos Decretos de nº 256, que estabelece a Operação Independência, autorizando a intervenção do exército em Tucumán, e de nº 2722, estendendo a atuação dos militares para “aniquilar a atuação dos elementos subversivos em todo o território do país” (Lvovich; Motta, 2023, p. 99-100). Também foi nesse período em que surgiram os primeiros Centros Clandestinos de Detenção (CCD).

Mais do que uma tentativa de acabar com o foco da guerrilha, a intervenção militar em Tucumán articulou a repressão contra militantes e ativistas, bem como renunciou as estratégias de terror que seriam características marcantes da política de Estado após o golpe de 1976 (Lvovich; Motta, 2023, p. 107). Com isso, o governo reconheceu explicitamente o papel das Forças Armadas no “conflito fundamental”, como definido por Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007, p. 42). Foi a brecha que os militares precisavam para legitimar novamente sua posição e obter apoio da população, em especial da classe média, para o golpe que já estava sendo planejado²⁷.

O governo de Isabel entrou em seus últimos meses em meio a uma cultura política cujo traço central foi a intolerância, crises sociais e econômicas, superinflação e uma crise política da qual não sairia mais. Após a renúncia de López Rega e Celestino Rodrigo, já na metade final de 1975, os militares, que haviam ganhado força novamente, davam os primeiros sinais de mobilização para reassumir o poder, visto que o clima de crise social favorecia novamente o apoio da população ao “poder moderador” das Forças Armadas, culminando no fim do último governo peronista e na prisão de Isabel pelos militares.

²⁷ Sobre este ponto, podemos citar um telegrama do embaixador dos Estados Unidos, Robert Hill, de dezembro de 1975, o qual confirma que “vários generais de linha-dura estão a favor de um golpe imediato. Videla, contudo, manteve que é melhor esperar um ou dois meses” (Novaro; Palermo, 2007, p. 42-43) [Notas].

3.2. O golpe militar de 1976

Em 24 de março de 1976, na Argentina, os militares que assumiram o poder tinham um plano totalmente elaborado de “refazer o país” (Souza, 2007, p. 55). Para os militares, o novo governo não devia ser civil-militar, nem tutelado, nem posto nas mãos de alguém que contasse com prestígio e respeito dentro das Forças Armadas, mas separado dos mesmos. Dessa vez, o poder seria total para as Forças Armadas em conjunto, com a participação proporcional de Exército, Aeronáutica e Marinha (Souza, 2007, p. 55), mas não sem disputas como logo se evidenciou, especialmente entre os comandos do Exército e da Marinha (Novaro; Palermo, 2007, p. 69).

A última ditadura argentina foi a primeira experiência de envolvimento institucional *pleno* das Forças Armadas, submetendo o Estado e o governo a uma profunda militarização. O Processo tirou duas lições da Revolução Argentina que já a diferenciam das experiências ditatoriais anteriores: na escolha das *práticas repressivas*, privilegiando a clandestinização do Estado através da adoção de métodos ilegais, tortura, desaparecimentos e centros clandestinos de detenção como práticas institucionais; e na *organização do poder*, baseado na supremacia da Junta Militar e na repartição tripartite de poder, ressaltando o caráter coletivo do envolvimento militar contrário à personalização característica em outros golpes (Canelo; Motta, 2023).

A Junta Militar se constituiu como órgão máximo da estrutura política, com um membro representante de cada força, diferentes dos comandantes de Exército, Aeronáutica e Armada. Ela designava o presidente, membros do poder judicial e da Comissão de Assessoramento Legislativo (CAL), órgão que substituiu o Parlamento nas funções legislativas. Estes cargos deveriam ser rotativos e não poderiam, em tese, ser ocupados simultaneamente pelo mesmo indivíduo, em busca de neutralizar os conflitos internos e a personalização do poder, embora isso tenha sido um desafio desde o início.

Assim se iniciou o chamado *Proceso de Reorganización Nacional*, sob a liderança do general Jorge Rafael Videla – que ocupou simultaneamente os cargos de membro da Junta e presidência já de início. Os principais objetivos do Processo, segundo os seus idealizadores, seriam manter a vigência da moral cristã e da tradição nacional; erradicar a subversão em nome da segurança nacional; e a reestruturação do sistema educacional para que ele servisse aos “objetivos da nação” (Novaro; Palermo, 2007, p. 26-28).

A reorganização proposta pelos militares se baseava na ideia de um “corpo enfermo” que só poderia ser salvo a partir da intervenção “cirúrgica” e necessária das Forças Armadas²⁸. Elas se sentiram protagonistas daquilo que deveria vir a ser o fim de um longo ciclo de instabilidade política. Dessa forma, a luta antissubversiva se converteu no principal recurso político mobilizado durante a ditadura e um elemento de coesão capaz de disfarçar as disputas entre frações militares e mobilizar o apoio – ou consentimento passivo – da sociedade civil em relação ao golpe. Grande parte da sociedade civil apoiou a tomada de poder e civis chegaram a ter participação no governo, especialmente ocupando prefeituras nos meses iniciais como parte de uma estratégia de municipalização da nova estrutura de governo, mas os principais cargos a nível provincial e nacional foram ocupados por militares.

A primeira presidência de Videla, sob o predomínio da fração moderadora, ficou marcada pela ideia de *refundação* da política planejada em dois níveis: a nível político, a luta contra a subversão era o principal objetivo para a refundação pretendida; e a nível socioeconômico, o principal instrumento foi a política econômica liberal do ministro Martínez de Hoz.

A nova política econômica teve um perfil de tendência neoliberal e deu início a um regime de acumulação centrado na valorização financeira, desindustrialização e enxugamento do mercado doméstico associado ao incentivo da livre concorrência e de aumento das importações, cujo principal objetivo era o controle da inflação. Dessa forma, em um primeiro momento se incluiu intervenções nos sindicatos e fábricas, congelamento dos salários em meio à inflação, desvalorização de até 80% do valor do peso aliada aos créditos externos do Fundo Monetário Internacional e bancos privados, e a desregulamentação dos investimentos estrangeiros que os colocava em igualdade com o capital nacional (Forcinito; Campos, 2023, p. 64-66).

A partir de 1978 se iniciou um segundo momento nessa política econômica de Martínez de Hoz com uma reforma que colocou o setor financeiro privado no centro da alocação de recursos e impulsionou a liberalização do mercado interno e abertura ao mercado externo. Foi adotado um novo esquema de pauta cambial que ficou conhecido como *tablita* (tabelinha), com o qual o governo estabeleceu uma tabela de desvalorização mensal fixa do peso frente ao dólar como forma de estabilizar a expectativa do mercado. O que isso gerou, na

²⁸ O uso de metáforas médicas na linguagem utilizada oficialmente para justificar a necessidade do golpe pelos setores militares é citado em Torre; Riz, 2018, p. 183.

verdade, foi um incentivo à especulação bancada e assumida pelo Estado à medida que muitas empresas tomavam empréstimos em dólares e recorriam a novos empréstimos para quitar as dívidas.

Em 1980 os principais bancos privados entraram em processo de falência, o que levou o governo a nacionalizar as dívidas particulares e empresariais em 1982. Neste mesmo ano, o México declarou que não pagaria sua dívida externa e, por conta disso, os Estados Unidos resolveram cortar os créditos para países latino-americanos (Romero, 2006, p; 205). Como resultado, a dívida externa argentina quintuplicou no período ditatorial, com grande participação do setor público após o processo de nacionalização de dívidas citado. Em números, a dívida externa total que em 1975 somava 8,08 bilhões de dólares tinha maior participação do setor privado nesse valor. A partir de 1976 isso se inverte, com o setor público sobressaindo e chegando a alcançar 92% de participação no valor da dívida total na década de 1980, cujo total ultrapassou 45 bilhões de dólares em 1983 (Forcinito; Campos, 2023, p. 69).

Esta política econômica de endividamento da ditadura beneficiou a poucos e entrou em conflito com a maioria dos produtores internos. Alguns setores se beneficiaram nesse processo, a exemplo da construção civil, muito devido ao aumento das grandes obras públicas de infraestrutura e às obras para a realização da Copa do Mundo de Futebol de 1978. Com o aumento dos gastos públicos, os empresários que mantinham boas relações com os militares e as empresas que tinham contratos com o governo também se beneficiaram das condições negociadas e dos mecanismos de ajuste de custos à medida que a inflação aumentava. Todavia, de forma geral, no plano econômico a ditadura deixou de herança uma forte queda do salário real, quebra da indústria nacional, enorme dívida externa, aumento da concentração de renda e da população em pobreza extrema, e o fortalecimento de credores externos – FMI, governo dos EUA - e de grandes conglomerados nacionais e estrangeiros (Forcinito; Campos, 2023; Romero, 2006).

A relação de Martínez de Hoz com os militares e empresários foi complexa desde o início. Ele contava com o apoio de organizações internacionais e bancos estrangeiros, mas também foi forçado a conciliar uma política neoliberal com as múltiplas ideias e interesses das divisões internas entre os membros das Forças Armadas. O ministro associava a instabilidade política e social à economia e identificava suas origens na “impotência do poder político diante dos grandes grupos corporativos” (Romero, 2006, p. 201). Isto é, o “Estado intervencionista e benfeitor” foi visto como responsável pela desordem social na medida em

que falhava em mediar as relações entre empresários e trabalhadores. Apesar do discurso a favor da menor participação estatal, foi necessária uma forte intervenção do Estado para impor as regras do plano traçado e, ao final, o poder econômico terminou ainda mais concentrado nas mãos de um pequeno conjunto de grupos empresariais locais e multinacionais.

Para a refundação de Videla, a luta contra a subversão e terrorismo de Estado tiveram um papel fundamental também na efetivação da política econômica. A forma de resolução dos conflitos econômicos e sociais adotada pela ditadura foi através do modelo de *disciplinamento das classes populares*, ou seja, a política econômica também pode (e deve) ser vista como parte da política de terror promovida pelas Juntas Militares. Na perspectiva de Forcinito e Campos (2023, p. 63), “a disciplina e a mutilação do corpo social a partir da repressão operaram como condições para possibilitar a transformação do padrão de acumulação”.

3.3. Repressão e Terrorismo de Estado

O golpe de Estado de 1976 foi uma operação integral de repressão ensaiada desde 1975 em Tucumán, planejada e concentrada nos níveis mais altos da hierarquia militar. A conjunção entre anticomunismo e antiperonismo foi alimentada no período anterior ao golpe para identificar um inimigo definido em termos da *subversão* que ameaçava a ordem social, política e econômica do país.

Essa política de extermínio se alimentou de uma cultura de violência que se estabeleceu na Argentina desde 1955 e, em especial, após o movimento do *Cordobazo*²⁹ em 1969. Os números de assassinatos políticos e atentados cresceram após o “abandono” de Perón aos radicais. Para citar, em dezembro de 1975, segundo o jornal *La Opinión*, foram contabilizadas 62 mortes relacionadas à violência política; em janeiro e fevereiro, imediatamente antes do golpe, o número foi ainda maior: 89 e 105 mortos, respectivamente (Novaro; Palermo, 2007, p. 24). Assim, a repressão militar ocorreu em um momento no qual a violência política já estava enraizada, de forma que através do amedrontamento, a maioria dos

²⁹ Em 1969, estudantes de várias universidades do país iniciaram protestos contra as autoridades universitárias. O governo de Córdoba inflamou os tumultos cancelando benefícios dos trabalhadores da província. O movimento que ficou conhecido como *Cordobazo* se deu em decorrência desses protestos, quando trabalhadores e estudantes ocuparam a cidade sobrepujando a repressão policial. O movimento foi debelado com a ocupação da cidade por tropas militares (Torre; Riz, 2018, p. 159-160).

argentinos optou por “ignorar a experiência sangrenta que, sabiam, estava ocorrendo às suas costas” (Torre; Riz, 2018, p. 183).

A prática repressiva do desaparecimento de pessoas, assassinatos, censura e perseguição de opositores existiu de forma isolada antes de março de 1976, entretanto essa atuação não pode ser equiparada ao que ocorreu depois do golpe militar quando as ações dos grupos paramilitares e da *Triple A* foram *centralizadas e coordenadas* diretamente pelo Estado (Águila; Joffily, 2023, p. 84; Santos, 2016, p. 27). A *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP, 1999), criada pelo governo argentino em 1984 para apurar os crimes da ditadura, contabilizou 8.960 mortos e desaparecidos. Por outro lado, organizações e entidades de direitos humanos como as *Madres de Plaza de Mayo*, *Abuelas de Plaza de Mayo* e o grupo de filhos de desaparecidos *H.I.J.O.S.* reivindicam em até 30.000 o número de desaparecidos no país³⁰.

Ainda que a intervenção das Forças Armadas em governos civis não fosse novidade para os cidadãos argentinos (outros golpes haviam sido realizados em 1930, 1943, 1955, 1962 e 1966), a última ditadura não pode ser comparada a estes outros governos tanto pela magnitude e extensão da atuação repressiva quando por suas características e modalidades. Há uma diferença não apenas quantitativa, mas *qualitativa* no exercício da repressão durante a ditadura militar.

A Doutrina de Segurança Nacional definiu a intensidade dessa atuação para as Forças Armadas proporcional ao perigo que enxergavam nos grupos armados e o grau de conflito social da década de 1970. Videla declarou que “se for preciso, na Argentina deverão morrer todas as pessoas necessárias para conquistar a segurança do país” (Águila; Joffily, 2023, p. 98).

O governo de Videla foi também o período de maior atuação repressiva, com a maior quantidade de detenções, assassinatos e desaparecimentos, especialmente no período compreendido entre os anos de 1976 e 1978. A guerra antissubversiva se constituiu como o principal recurso político dos militares argentinos e instrumento captador do apoio da sociedade civil. Além dos números de desaparecidos revelados pela CONADEP, estima-se que cerca de 1% da população argentina foi exilada durante a vigência do regime e mais de 500 crianças foram sequestradas (ou roubadas, como definem os movimentos das *Madres* e

³⁰ Ver Abuelas (c2013).

Abuelas de Plaza de Mayo) e entregues a famílias de militares ou apoiadores (Águila; Joffily, 2023, p. 97).

De um ponto de vista conceitual, o período de 1976 a 1983 sob governo das Juntas Militares – assim como outros governos militares derivados de golpes no mesmo período por quase toda a América Latina – é compreendido nesta dissertação dentro do conceito de prática de “Terrorismo de Estado”³¹. Isto é, o exercício da violência legalizada ou não, da repressão, sequestros, torturas e desaparecimentos por parte das instituições públicas. Segundo Bayer,

O Terrorismo de Estado é uma forma de violência que tem um sustento estrutural nesta instituição e isso a distingue – tanto do ponto de vista ético como por suas componentes instrumentais – de qualquer outra forma de violência ensaiada por qualquer grupo ou organização da sociedade (2011, p. 18-19, tradução nossa)³².

O uso do termo Terrorismo de Estado começou nas comissões de familiares de desaparecidos e organizações de direitos humanos na Argentina que suscitaram um debate sobre o uso do terror como forma de dominação política pelo Estado. O terror é uma forma de violência que tem um caráter não somente físico, mas principalmente *psicológico*, difundindo o medo e capaz de suscitar reações como a insegurança e a *paralisia* em amplos setores da sociedade. Para Bauer,

Em relação às ditaduras civil-militares de segurança nacional do Cone Sul, pode-se afirmar que foram regimes onde o terrorismo foi aplicado de forma sistemática pelo Estado, com abrangência internacional (as colaborações estabelecidas entre as ditaduras e as ações extrafronteiriças), utilizando-se de métodos *físicos e psicológicos* para exercer essa violência frente a grupos previamente definidos, mas que careciam de especificidade (2009, p. 26, grifo nosso).

Apesar da amplitude da repressão e da multiplicidade de suas vítimas, o exercício desta foi, ainda assim, seletivo e o perfil das vítimas era determinado: em primeiro caso, era dirigida a pessoas que integravam as organizações político-militares de esquerda, mas se estendeu a seus apoiadores e simpatizantes. O “subversivo” sempre foi uma categoria mal delimitada na qual além de pessoas diretamente vinculadas à luta armada também foram incluídos outros militantes de esquerda em geral, ativistas sindicais e estudantis, intelectuais,

³¹ Para uma discussão mais profunda desse conceito na argentina, ver BAYER, Osvaldo et al. *El terrorismo de Estado en Argentina: apuntes sobre su historia y sus consecuencias*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria, 2011 e BAUER, Caroline S. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

³² No original: “El Terrorismo de Estado es una forma de violencia que tiene un sustento estructural en dicha institución y eso la contradistingue - tanto desde el punto de vista ético como por sus componentes instrumentales - de cualquier otra forma de violencia ensayada por cualquier grupo u organización de la sociedad”.

familiares e amigos de presos e desaparecidos entre outros (Águila; Joffily, 2023, p. 96). Contudo, se faz necessário ressaltar que essa repressão não foi indiscriminada, nem toda a sociedade foi diretamente afetada pela atuação das forças repressivas, portanto, não foi de maneira alguma aleatória.

Independentemente das nuances nas relações entre Estado e sociedade, bem como do consentimento de determinados setores aos projetos mobilizados pelos militares, esses regimes atuaram em torno de projetos políticos, sociais e econômicos específicos, através de um enorme controle repressivo e da utilização pelo governo do aparato coercitivo do Estado para legitimar seu poder frente à sociedade civil. Além do que já se demonstrou sobre a existência de grupos paramilitares, dando continuidade aos grupos ilegais ligados à *Triple A*, atuando com o conhecimento e incentivo do Estado (Souza, 2007, p. 13; Santos, 2016, p. 27-28).

A aceitação social inicial em torno do golpe foi decorrente desta conjuntura citada, na qual se difundiu novamente a crença de que um governo militar seria o único capaz de oferecer soluções aos problemas vividos. Por essa razão, o fato foi recebido com efusão entre os setores empresariais e a Igreja Católica (a qual se reuniu com os militares na noite do dia 23 de março, véspera do golpe), mas também contando com o consentimento de amplos setores políticos (Novaro; Palermo, 2007, p. 31). Apesar disso, o apoio da sociedade civil se deu por um

[...] difuso e profundo temor frente à generalização da violência e à dissipação da ordem pública, um desgosto e uma hostilidade similares frente à política democrática, aos partidos e às organizações sociais, e o *resignado acatamento* da vontade militar, muito mais do que uma adesão entusiasta a seu programa e sua suposta ‘missão salvadora’ (Novaro; Palermo, 2007, p. 32, grifo nosso).

Dessa maneira, segundo Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007, p. 33), “eram poucos os grupos políticos e os setores sociais dispostos a uma adesão ativa ao governo militar”, estes eram formados, em sua maioria, por grandes empresários, proprietários rurais e altos setores eclesiásticos. Os próprios militares, mesmo em relação a esses apoiadores mais entusiasmados, estabeleceram uma “clara distância com relação à sociedade [civil]” vista com desconfiança e útil apenas na medida em que as Forças Armadas a necessitasse.

Por esse motivo, optamos nesta pesquisa por não trabalhar com o conceito de uma ditadura *civil-militar*, entendendo que, apesar da participação ora mais ora menos ativa de setores civis no *Proceso*, esse termo muitas vezes não expressa o recorte de classe presente e a

disparidade nas relações de poder entre setores civis e militares³³. Certamente, a elite econômica civil foi sócia e beneficiária do regime militar, mas o topo do sistema político e as decisões de alto-nível ficaram a cargo do alto comando das Forças Armadas.

Ao longo dos anos essas relações entre sociedade civil e Forças Armadas foram se modificando. Até 1981, o discurso antissubversivo surtiu efeito para legitimar os governos das juntas militares e a ditadura conseguiu controlar boa parte das críticas, em parte pelo terror semeado na sociedade, mas também pela desarticulação de organizações políticas e setores dos movimentos sociais nas manifestações contrárias ao regime durante esses primeiros anos.

O movimento sindical foi duramente reprimido nos anos iniciais de Videla. A CGT e a maior parte dos grandes sindicatos sofreram intervenção, o direito de greve foi suspenso e as principais lideranças do movimento foram perseguidas. A partir de 1980, quando a política repressiva havia diminuído sua atuação, os sindicatos começaram a reassumir seu papel de oposição ao governo militar. Dessa forma, a CGT pôde ser reconstituída e as greves retornaram, unindo suas reivindicações às de movimentos estudantis e de pequenos empresários locais.

A resistência mais constante e marcante ao longo de toda a ditadura veio dos organismos de direitos humanos. Durante o pior período da repressão, em abril de 1977, um grupo de mães que buscavam seus filhos desaparecidos se organizaram para realizar toda semana a chamada “*ronda de los jueves*” (ronda das quinta-feiras) na histórica Praça de Maio. Para se reconhecerem, usavam um lenço branco (*pañuelo*) sobre a cabeça, representando fraldas de pano, que se tornou símbolo da luta das *Madres de Plaza de Mayo*. Meses mais tarde, doze dessas mulheres reconheceram a necessidade de criar outro movimento para uma luta similar, mas também específica: a busca pelos netos desaparecidos. Foi assim que se iniciaram os encontros de resistência das *Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos*, adotando posteriormente o nome como a mídia internacional as chamava: *Abuelas de Plaza de Mayo*. Esses movimentos seguem atuantes até hoje enquanto a maior parte dos filhos e netos seguem sem haver sido encontrados.

³³ Para uma discussão análoga e mais aprofundada, porém referente ao caso brasileiro, ver MELO, Demian Bezerra de. O golpe de 1964 e meio século de controvérsias: o estado atual da questão. In: MELO, Demian B. de. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

Tanto empresários quanto a alta hierarquia da Igreja, que apoiaram inicialmente o Processo, inclusive com participação direta de seus membros na guerra antissubversiva dos militares, terminaram por se aliar aos frequentes protestos encabeçados pelos movimentos de direitos humanos. Não é por acaso que, apesar da maioria da sociedade civil ter se resignado passivamente ao golpe, as Forças Armadas nunca conseguiram despertar entusiasmo ou verdadeira adesão em amplos setores (Romero, 2006, p. 200).

3.4. Anos finais e o retorno à democracia

Em 1979 a repressão diminuiu, o movimento guerrilheiro havia sido praticamente exterminado e os sobreviventes, assim como grupos de intelectuais, forçados a deixar o país. Nessa etapa final do segundo mandato de Videla, a ditadura foi obrigada a lidar com o crescente descontentamento social e o crescimento da oposição por parte das organizações de direitos humanos, agora apoiadas também por lideranças políticas e organizações sindicais que encontraram novas aberturas para a crítica à ditadura.

Nas Forças Armadas, a preocupação com o fim do regime levou a uma divisão em dois principais setores: os clausuristas, como Videla e Viola (comandante do Exército e futuro sucessor de Videla à presidência), gostariam de antecipar uma saída política que garantisse a impunidade; e os “revolucionários”, em grande parte diretamente envolvidos com a política repressiva, que julgavam legítima a justificativa da guerra antissubversiva para todas as ações cometidas desde 1976.

Com o breve aumento de popularidade após a vitória na Copa do Mundo de Futebol de 1978, realizada no país, o setor clausurista do governo decidiu convidar a Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) para visitar a Argentina em setembro de 1979. A presença da CIDH, contrária à expectativa dos militares, consolidou a oposição ao regime em torno da questão dos Direitos Humanos e aproximou dirigentes políticos dos movimentos de direitos humanos, como o membro do partido radical Raúl Alfonsín (Canelo; Motta, 2023).

Após a visita da CIDH, o Plano Político esboçado pela Junta Militar para dar legalidade ao governo militar perdeu força e deu lugar à preocupação em garantir a impunidade. A falta de acordo sobre a reforma constitucional e de objetivos bem definidos no exercício do poder entre as três Forças impediu que na Argentina os militares conseguissem

legitimar a ditadura e propor uma saída com ares de legalidade como ocorreu em outros países do continente.

Durante um breve período, nos nove meses de governo de Roberto Viola, pareceu que os militares conduziram a uma nova abertura, como já havia ocorrido em distintos momentos. A proibição da atividade política foi suspensa em 1981 e o próprio governo convocou os grupos políticos de direita com a intenção de formar uma nova força política conservadora capaz de derrotar o peronismo, enquanto peronistas, radicais e demais partidos de centro e esquerda formaram a Assembleia Multipartidária, uma frente de oposição e negociação com os militares. Os partidos concordaram em não colaborar com o governo e não aceitar uma democracia tutelada pelas Forças Armadas, mas na falta de novas lideranças políticas de peso, os debates com os militares prosseguiram (Romero, 2006, p. 216-217).

Entretanto, na contramão desse processo pretendido pelos clausuristas, em 1981, o setor mais repressivo do Exército, liderado pelo general Leopoldo Galtieri, decidiu ocupar a presidência se aproveitando da internação de Viola por um “suposto quadro de hipertensão” (Canelo; Motta, 2023, p. 36), retomando a orientação inicial do regime e o controle absoluto da vida política no país (Torre; Riz, 2018, p. 181-192). O governo de Galtieri buscou se alinhar aos interesses da política externa dos Estados Unidos contribuindo na “guerra oculta” contra o comunismo empreendida na América Central. Em troca, recebeu novo apoio estadunidense e o fim das sanções impostas contra o país após as denúncias de violações dos direitos humanos. Contudo, o ímpeto de retomar os objetivos iniciais do governo esbarrou no clima político e social radicalmente diferente daquele que havia possibilitado o golpe em 1976. As resistências e manifestações de rua, como a greve geral organizada pela CGT em 1982, eram agora não só mais volumosas, mas também muito mais frequentes.

Foi na presidência de Galtieri que a Argentina se lançou na guerra contra o Reino Unido para a retomada das Ilhas Malvinas, assunto que já constava na agenda política internacional dos militares desde o início do século XX. A questão das Malvinas não era nova para os argentinos: desde 1833 a posse das ilhas era reivindicada sem que a Inglaterra demonstrasse qualquer interesse em abrir negociações. Aliado a isso, os militares já haviam estado prestes a entrar em guerra contra o Chile pelo controle das ilhas que dão acesso ao canal de Beagle, em 1978, quando aceitaram a mediação do Vaticano que acabou por decidir em favor do Chile, deixando os argentinos na expectativa por uma campanha de reivindicação territorial mais incisiva. Portanto, foi um anseio nacionalista quase unânime que se apresentou

para os militares como uma boa oportunidade de unificar as Forças Armadas em um objetivo comum e legitimar a ditadura, já enfraquecida, frente à sociedade.

Uma proposta inicial de ocupação das ilhas já havia sido enviada à presidência em 1977, terminando vetada por Videla. Com Galtieri, a proposta ganhou força novamente e se aliou à ideia de “entrar no primeiro mundo por meio de uma política externa forte” alinhado à revolução conservadora de Ronald Reagan nos Estados Unidos e Margaret Thatcher na Inglaterra. Se esperava que a ocupação das ilhas ocorresse sem grande resistência por parte dos ingleses e o aguardado apoio estadunidense garantiria a posse em troca de alguma forma de compensação (Romero, 2006, p. 219). Assim, a Argentina se lançou nesta arriscada operação.

A ocupação se deu após pouca resistência das tropas britânicas, em abril de 1982, e conseguiu amplo apoio da população e de instituições como sindicatos e partidos políticos que compareceram às manifestações e comemorações na Praça de Maio. A vitória política parecia bem encaminhada, como haviam previsto, contudo a reação na Inglaterra foi mais intensa do que se havia antecipado. Margaret Thatcher e os setores mais conservadores também viram aí uma oportunidade de usar uma vitória militar para conquista de apoio e legitimidade, assim como na Argentina. E assim foi, não somente entre os britânicos, mas os países europeus, as Nações Unidas e até os Estados Unidos, ao contrário do que imaginou Galtieri, declararam apoio ao Reino Unido. A Argentina conseguiu a solidariedade apenas dos países latino-americanos, que se identificavam com os ideais nacionalistas e anticolonialistas, porém não houve nenhum tipo de compromisso para enviar ajuda militar.

A guerra começou em 1º de maio de 1982 com os primeiros ataques aéreos às Ilhas Malvinas. Lá, milhares de soldados argentinos, em sua maioria jovens e sem experiência, tentaram resistir aos ataques ingleses, todavia os maus resultados logo levaram a opinião pública a se inverter. Raúl Alfonsín, que comandava a oposição e o radicalismo, propôs a formação de um gabinete de transição, revelando a falta de confiança quase total que os civis já tinham nos militares. Pouco depois, em 14 de junho, veio a rendição com um total de mais de 700 mortos, em sua maioria jovens de baixa patente e graves consequências sociais e econômicas (Romero, 2006, p. 222-223).

A Guerra das Malvinas isolou a Argentina da comunidade internacional, mas o governo, depois da ação inicial, não poderia mais recuar e desistir do objetivo que se esperava

que garantiria internamente o êxito da ditadura. A operação, que visava reforçar a legitimidade do regime, e de fato gerou uma onda patriótica no início, culminou na derrota com imenso prejuízo moral para o governo militar já desgastado diante da população, não só pela repressão política, mas também pela situação econômica que vinha se agravando - queda do PIB, desindustrialização crescente, aumento da concentração de renda aliado à desvalorização dos salários etc. (Torre; Riz, 2018, p. 195). Mesmo os grupos empresariais, tradicionalmente aliados aos militares, não conseguiram sustentar o seu apoio à Junta após a derrota.

Com o descrédito de Galtieri seguido ao fracasso na guerra, a fração politicista do exército conseguiu empossar o general Reynaldo Bignone à presidência com o objetivo de negociar a saída política e garantir a impunidade dos militares nesta transição. A responsabilidade pela derrota e as constantes e aprofundadas disputas internas levaram Marinha e Aeronáutica a se retirar temporariamente da Junta, que só foi reconstituída após a posse do novo presidente.

O governo de Bignone buscou formar acordos para uma saída democrática, que já era inevitável, discutindo a presença institucional das Forças Armadas no novo governo e procurando garantias de que não seriam investigados atos de corrupção, de enriquecimento ilícito e se livrando da responsabilidade pelas ações cometidas no contexto da “guerra suja”, como chamavam os militares. A fraqueza militar depois da derrota nas Malvinas, contudo, permitiu que a sociedade civil se impusesse para rejeitar uma saída negociada como ocorreu em outros países, a exemplo do Brasil, forçando as eleições para o fim de 1983.

Nesse período, iniciou-se a revelação dos crimes cometidos na luta contra a subversão com exumações de tumbas NN (de nome desconhecido) e declarações sobre a repressão ilegal, Centros Clandestinos de Detenção e a tortura como práticas habituais entre as Forças Armadas. Era necessário encarar uma sociedade que, depois de anos de uma “ignorância voluntária”, encarava a existência do horror e as denúncias de ex-agentes da repressão. Os militares ainda elaboraram uma lei de autoanistia que anulava “as ações penais emergentes dos delitos cometidos com motivação ou finalidade terrorista ou subversiva” desde 1973 (Canelo; Motta, 2023, p. 37), que terminou por ser revogada após a posse do novo presidente. Todos esses fatores levaram as Forças Armadas a encaminhar o processo eleitoral que culminou com a eleição do político do partido radical Raúl Alfonsín.

À medida que o fim da ditadura se encaminhava, o ativismo político tornou a ocupar espaços importantes. Universidades, fábricas, associações comunitárias, grupos culturais e festivais de música reocuparam um espaço importante neste refazer do tecido social. A atuação das organizações de direitos humanos encontrou maior ressonância, colocando no centro das discussões a questão dos desaparecidos e impondo uma dimensão ética à prática política (Romero, 2006, p. 225). Os partidos políticos também se beneficiaram desse clima de euforia e interesse em aprender um fazer democrático que já não se via há décadas no país. Com isso, o número de filiados aos partidos cresceu exponencialmente em pouco tempo, de forma que à medida que se aproximavam as eleições, “um em cada três eleitores pertencia a um partido” (Romero, 2006, p. 227).

No peronismo, a renovação do movimento aderiu a valores mais democráticos, rejeitando os setores mais conservadores, entretanto velhas lideranças que seguiam o mesmo caminho caudilhista de Perón seguiram ativas fazendo com que o partido continuasse a despertar desconfiança em determinados setores. Já o radicalismo, sob a liderança de Alfonsín, soube aproveitar melhor o cenário da época. Ele endossou as críticas aos militares, defendendo presos políticos e aderindo ao discurso em favor dos desaparecidos, e transformou a luta pela democracia e pela modernização do Estado nas suas bandeiras. Em resumo, os radicais souberam traduzir melhor os anseios da sociedade entre os movimentos de esquerda. A campanha de Alfonsín seguiu neste mesmo caminho, garantindo a primeira derrota política do peronismo em eleições nacionais.

Em 1984, com o novo governo democrático, o presidente eleito Raúl Alfonsín tem a responsabilidade de decidir como administrar a questão dos sequestros, mortes e torturas cometidos pelo Estado nos anos anteriores. Tentando evitar entrar em confronto direto com as instituições militares, mas sem renunciar às ideias e ao discurso que o elegeu, o presidente instaura a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) para apurar as violações cometidas pelo Estado. Ela recebeu e investigou acusações de desaparecimento de pessoas perpetrados pelo Estado, atuando na construção e conscientização da memória coletiva sobre o período ditatorial, questionando a “ignorância forçada e voluntária” da população (Torre; Riz, 2018, p. 199). O relatório que ficou conhecido como *Nunca Más* (CONADEP, 1999), ou Relatório Sábado (em homenagem ao presidente da comissão, o escritor e artista Ernesto Sabato), detalhou os casos de desaparecimento, assim como o funcionamento da máquina repressiva que começava com o sequestro das vítimas, levadas a

centros de detenção clandestinos (aproximadamente 340 foram comprovados pela comissão), procedimentos de tortura e clausura, até o seu desaparecimento (CONADEP, 1999, p. 346-348).

A maior força política de Alfonsín foi a capacidade de mobilizar o sentimento de civilidade que impulsionou a euforia e ilusão democrática. O governo atribuiu grande importância à política cultural e à educação, incluindo a participação de muitos intelectuais na política atuando em cargos técnicos e de assessoramento dentro do governo. Entretanto, a euforia pela democracia esbarrou na capacidade de resistência dos militares que, apesar de derrotados moralmente, conservaram força e defendiam os mesmos ideais que os havia levado ao poder em 1976. Pouco tempo após a retomada de um Estado democrático, “a solidariedade corporativa [...] se reconstituiu em torno do que reivindicavam como seu êxito: a vitória na ‘guerra contra a subversão’” (Romero, 2006, p. 235).

O novo governo, com a missão de evitar o esquecimento dos horrores da ditadura, mas igualmente pressionado pelos setores militares, lançou a proposta de julgamento do alto escalão das Forças Armadas³⁴ por tribunais militares em prazo de até seis meses, caso contrário se passaria à Justiça Civil. Alfonsín confiava que eles se comprometeriam com essa solução que equilibrava as exigências da sociedade civil com a postura intransigente entre os militares. Insatisfeitas, as Forças Armadas se recusaram a cumprir essa autopunição, equivalente a uma admissão de culpa, e emitiram uma declaração de apoio aos “procedimentos usados na guerra contra a subversão” (Torre; Riz, 2018, p. 199), transferindo o processo para um julgamento civil.

Assim começou o chamado *Juicio a las Juntas* que durou até o final de 1985 e levou à condenação dos ex-comandantes, diferenciou as responsabilidades e penas de cada um, negou a existência de uma guerra como justificava à repressão e deu abertura para o prosseguimento dos julgamentos contra outros responsáveis. Essa foi a primeira vez em que militares foram submetidos à justiça civil no país e marcou a forma pela qual os argentinos conformaram a memória sobre a ditadura nos governos democráticos que seguiram, com recuos e avanços neste processo.

³⁴ A proposta inicial do governo incluía o julgamento dos mandantes e daqueles que haviam cometido “excessos” no cumprimento das ordens, entretanto deixaria impunes os que tinham “apenas cumprido as ordens”. Isso foi combatido pelo congresso, excetuando desse terceiro grupo os “atos aberrantes ou atroz” para responsabilizar um grupo maior de pessoas, mas voltou à tona com a promulgação da lei da *Obediencia debida* em 1987 (Torre; Riz, 2018, p. 199-210).

Apesar da vontade popular, nos meses seguintes, Alfonsín, pressionado, retrocedeu e promulgou as leis conhecidas como *Punto Final* e *Obediencia Debida*³⁵, que “foram revogadas apenas na década de 2000 – no contexto da chegada à direção do governo argentino de figuras ligadas à oposição à ditadura” (Santos, 2016, p. 26). A primeira estabelecia um prazo limite de dois meses para a abertura dos processos, já a segunda estabelecia uma separação entre aqueles que deveriam ser responsabilizados e os oficiais de baixa patente que julgavam que apenas cumpriram ordens. O resultado foi o judiciário processar o máximo possível de casos durante o período, aprofundando a crise de confiança que tanto a direita quanto os setores progressistas começaram a ter em relação ao governo e quebrando a ilusão construída no processo de transição.

Portanto, a transição para a democracia esteve marcada por intenso debate intelectual, político e social sobre a história imediata, ainda que submetidos a múltiplos recuos e contradições, inclusive sob as pressões dos militares que ainda tinham força (Lusnich, 2015, p. 98-99). Em seu discurso de posse, Alfonsín demarcou que os objetivos do seu governo seriam dedicados aos âmbitos social, político e *cultural*, como maneira de recuperar a democracia, nomeando figuras representativas da cultura nacional para cargos no governo (Getino, 2005, p. 41-42).

La Historia Oficial (Luis Puenzo, 1985) foi, talvez, o filme mais emblemático da cinematografia argentina produzida nos 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. O filme, dirigido por Luis Puenzo, chegou aos cinemas em abril de 1985, apresentado a uma sociedade que, como se viu ao longo deste capítulo, estava dividida entre a ilusão democrática e a ameaça real que ainda representavam as Forças Armadas. Essas produções realizadas na primeira década de governos civis após o *Proceso* tinham 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, os efeitos produzidos pela repressão nos últimos anos. Havia uma “vontade de saber”, ou ao menos, de tornar explícito algo que se negara durante aquele período.

³⁵ Na prática, as duas leis suspenderam a abertura de novos processos e restringiram aos círculos de alto escalão dos militares, inocentando aqueles militares de patentes mais baixas que deviam obediência aos superiores. (id., *ibid.*, p. 209-210).

4. CINEMA ARGENTINO E A HISTÓRIA OFICIAL

4.1. Cinema e sociedade

Até meados dos anos 1950, a produção do cinema argentino foi muito limitada tanto na quantidade de filmes realizados – o custo e a complexidade dos sistemas para edição e sincronização de som eram muito grandes e durante boa parte das décadas de 1930 e 1940 poucos estúdios possuíam-nos – quanto na exploração da linguagem. Os filmes de maior sucesso comercial nesse período correspondiam a comédias, musicais de tango e melodramas que retratavam tanto o universo dos *barrios* de Buenos Aires, quanto o novo ambiente dos centros urbanos e de uma classe média³⁶ que se formava (King, 2011, p. 619-636).

O processo de radicalização e mobilização social na América Latina durante a década de 1960 produziu, no campo cultural, um encontro explícito entre arte e política. Os cinemas novos surgiram em meio a dois projetos políticos essencialmente diferentes que, entretanto, contribuíram definitivamente para esses movimentos assumidamente nacionais, latino-americanos e terceiro-mundistas: a Revolução Cubana e os projetos desenvolvimentistas dos Estados durante a década de 1950 (King, 2011, p. 644). Nesse contexto, as práticas e representações produzidas pelo Cinema Novo Latino-Americano não podem ser compreendidas distantes daquilo que foi discutido no âmbito das organizações da “nova esquerda” do continente (Alvira, 2016). Os principais diretores nesse período foram, sem dúvida, Fernando Solanas e Octavio Getino que, através do seu grupo – *Cine Liberación* – explicitaram as bases teóricas do que eles chamaram de *Tercer Cine*, como forma de abordar as cinematografias da América Latina, Ásia e África. Nesse sentido, o terceiro cinema deveria “produzir obras que o sistema não fosse capaz de assimilar e que explicitamente o combatessem” (King, 2011, p. 648).

Em manifesto distribuído em 1965, Solanas e Getino fundamentaram as bases sobre as quais se desenvolveu o seu *Tercer Cine*. Tomados pelas ideias anticoloniais de Frantz Fanon, o cinema pensado por eles deveria procurar se inserir no processo de liberação nacional, pôr a obra em função da própria vida, não apenas em função da arte. Segundo o manifesto, toda forma militante de expressão é válida e “seria absurdo ditar normas estéticas de trabalho. Recepcionar tudo do povo, proporcionar-lhe o melhor, ou como diria Che, respeitar o povo

³⁶ A necessidade de buscar um cinema comercial para cobrir os altos custos de produção fez com que o cinema buscasse se adaptar ao “gosto coletivo”, incorporar diferentes estratos sociais, em especial a classe média, “essa consumidora incansável” (Cândido, 2002, p. 194-195).

dando a ele qualidade”³⁷ (Getino; Solanas, 2010, tradução nossa). O cinema revolucionário não seria aquele que fixa na tela uma situação, mas aquele que tenta incidir sobre ela, atuando como elemento de impulsão ou retificação: “Não é simplesmente cinema-testemunho, nem cinema-comunicação, mas sobretudo cinema-ação”³⁸.

A década de 1970 foi um período ambivalente na cinematografia do país: do otimismo revolucionário dos primeiros meses de governo peronista à implantação das ditaduras no Cone Sul. Enquanto a maioria dos cinemas comprometidos com os processos de liberação sofriam com a censura e perseguição – o exílio de Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo brasileiro; o confisco do acervo e prisão dos diretores da *Cinemateca del Tercer Mundo*³⁹ no Uruguai, entre outros (Getino, 2005, p. 33; King, 2011, p. 656-657) -, durante a breve presidência de Perón, a Argentina sobrevivia com seu projeto de “renovação”, experimentando momentos de grande integração e mobilização popular. O governo peronista substituiu a presidência do *Instituto Nacional de Cine* (INC) e nomeou o conhecido diretor do *Cine Liberación*, Octavio Getino, para ocupar o *Ente de Clasificación Cinematográfica* – órgão responsável pela censura. Assim, até a morte de Perón em 1974, a política cultural voltada para o cinema experimentou desenvolvimentos importantes: a liberação de filmes proibidos por razões político-ideológicas; elaboração do projeto da *Ley de Cine*; incremento da produção nacional; fortalecimento das organizações de trabalhadores da indústria do cinema etc. (Getino, 2005, p.33-35).

Com o golpe de Estado de 1976, o cinema argentino sofreu grandes perdas durante o período ditatorial, considerando as experiências anteriores do *Tercer Cine*, durante os anos 1960, e dos anos iniciais de governo peronista que acolheu cineastas chilenos e uruguaios antes da tomada do poder pelos militares. Durante esse período, a produção caiu, normatizou-se a censura, e a produção nacional ficou restringida quase inteiramente a comédias e musicais. Foi eliminada a proposta de um cinema revolucionário, tanto em sua estética quanto em suas temáticas, e reverteram-se as políticas empreendidas no início da década: arquivou-se o projeto da *Ley de Cine*, retomaram-se as orientações para a censura, além da perseguição, exílio ou mesmo desaparecimento forçada de trabalhadores da indústria (Getino, 2005, p. 36-38).

³⁷ Sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recepcionar del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che, respetar al pueblo dándole calidad.

³⁸ No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción.

³⁹ Sobre esse tema, ver: DUFUUR, Luis. La Cinemateca del Tercer Mundo. Una Cinemateca poco conocida. *Revista TOMA UNO*. Córdoba, n. 6, p. 29-42, 2018.

Entre 1977 e 1979, o governo de Videla buscou reativar a produção cinematográfica mediante estímulos a certos grupos, o que levou a um incremento de filmes de valor comercial, mas “carentes, quase em sua totalidade, de valores culturais relevantes” (Getino, 2005, p. 37, tradução nossa). Esse aparente investimento veio a custo da apropriação do consumo de filmes por parte dos setores de classe média e alta, e fechamento de diversas salas de cinema de bairro. Com isso, se procurava também restringir o acesso das massas populares às salas de cinema, incentivando apenas o meio televisivo que sofria com o forte controle dos serviços de inteligência e censura das Forças Armadas. Para Getino (2005, p. 37, tradução nossa), “a expulsão do povo das salas de cinema foi simultânea à expulsão do povo e do país real das telas nacionais, situação totalmente compatível com a negação das maiorias argentinas de seus direitos políticos, econômicos, sociais e culturais”⁴⁰.

Os maiores beneficiados por essa situação foram os produtores e distribuidores estrangeiros: a *Motion Picture Export Association*, dos Estados Unidos, registrou aumento de quase 60% nas receitas entre 1977 e 1978 (King, 2011, p. 658; Getino, 2005, p. 38). Por outro lado, o ambiente no exílio permitiu a diversos artistas produzir filmes, especialmente documentários, sobre a questão política do país (King, 2011, p. 647-660), ainda que nem todos tenham se adaptado às condições e expectativas do público fora da Argentina. Foi o caso, por exemplo, de Fernando Solanas, exilado na França onde concluiu o filme *Los hijos de fierro*, mas acabou não obtendo o mesmo sucesso e terminou sendo “marginalizado, como argentino e também como peronista” (King, 2011, p. 659).

Um dos principais gêneros financiados pelo Estado durante a ditadura foi a comédia. Diretores a favor do regime como Ramón “Palito” Ortega, Emilio Vieyra e outros, usavam o cinema para proclamar os lemas do regime: os valores da família, da pátria e da religião, assim como a construção dos “mocinhos” como policiais, agentes secretos e outras figuras que lutam pela ordem e contra o comunismo (Lusnich, 2015, p. 100). Entretanto, é válido destacar que um segmento da produção do período ainda foi capaz de exercer reflexões e críticas em relação às práticas políticas, econômicas e sociais do período: as ficções de tipo alegórico-metafórico realizadas entre o fim da década de 1970 e continuadas com a ascensão de Raúl Alfonsín à presidência. Filme característico dessa linha é *El poder de las tinieblas* (1979), cuja trama retrata a obsessão de um homem que pensa ter descoberto um complô entre

⁴⁰ La expulsión del pueblo de las salas de cine fue simultánea de la expulsión del pueblo y del país real de las pantallas nacionales, situación totalmente congruente con la negación a las mayorías argentinas de sus derechos políticos, económicos, sociales y culturales.

os cegos contra o resto da sociedade. A partir de então, vive sob constante sensação de insegurança e ameaça, incapaz de poder contar o que está passando para as outras pessoas. Dessa forma, os filmes alegóricos logravam refletir situações e sensações do período sem atacar diretamente a ditadura, iludindo a censura e representando o “irrepresentável de forma tolerável” (Lusnich, 2015, p. 98).

A transição para a democracia esteve marcada por intenso debate intelectual, político e social sobre a história imediata, ainda que submetidos a múltiplos recuos e contradições, inclusive sob as pressões dos militares que ainda tinham força (Lusnich, 2015, p. 98-99). Em seu discurso de posse, o presidente Raúl Alfonsín demarcou que os objetivos do seu governo seriam dedicados aos âmbitos social, político e *cultural*, como maneira de recuperar a democracia, nomeando figuras representativas da cultura nacional para cargos no governo (Getino, 2005, p. 41-42). Em trecho de discurso presidencial de 1º de dezembro de 1985, Alfonsín ressalta que

O esforço para criar bases estáveis para a convivência democrática na Argentina deve passar necessariamente por uma *reforma cultural* que remova o acúmulo de deformações assentadas na mentalidade coletiva do país como herança de um passado marcado pela desagregação⁴¹ (Díaz, 2018, p. 558, tradução nossa, grifo nosso).

O cinema argentino, em especial, ressurgiu com fôlego no governo de Alfonsín, 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” (King, 2011, p. 672-673).

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 em construir as necessidades políticas e culturais argentinas em âmbito interno e externo ao país (Getino, 2005, p. 45).

⁴¹ El esfuerzo para crear bases estables para la convivencia democrática en la Argentina debe pasar necesariamente por una *reforma cultural* que remueva el cúmulo de deformaciones asentadas en la mentalidad colectiva del país como herencia de un pasado signado por la disgregación.

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 (2009, p. 106), 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”. Esse “historiador inconsciente do inconsciente social” (Lagny, 2009, p. 105) não tem apenas valor ilustrativo, como encenação de um acontecimento que se supõe dotado de verdade, mas o “longa-metragem ficcional, independentemente de sua ‘qualidade’ ou reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser percebido, por parte do público, como fonte de ‘verdade histórica’” (Napolitano, 2005, p. 241).

Nesse período, de 1984 a 1988, a política cinematográfica do país esteve a serviço dos objetivos principais proclamados por Alfonsín, dando prioridade a tratar de temas políticos e sociais, deixando em segundo plano os aspectos econômicos de desenvolvimento do setor. Os julgamentos das Juntas militares ocuparam boa parte do interesse dos cineastas no período, assim como a memória das experiências traumáticas da história recente, com ênfase em filmes sobre os *detenidos-desaparecidos*, os sequestros de crianças e os centros clandestinos de detenção. Dois exemplos bastante paradigmáticos desse período são os filmes *La Historia Oficial* e *La noche de los lápices* (1986).

Sobre o último, o diretor procura reconstruir o episódio do desaparecimento de toda a liderança de estudantes secundaristas em La Plata, com intenção quase documental, visando demonstrar a violência da repressão, através das cenas de tortura física e psicológica, e a inocência das vítimas. Fazendo uso de uma linguagem direta e realista capaz de apelar para a sensibilidade dos espectadores, *La noche de los lápices* foi um filme para criar consenso entre o público de toda a crueldade do aparato repressivo montado pelas Forças Armadas durante os últimos sete anos, justamente no período em que ocorriam os julgamentos das cúpulas militares.

Essas produções iniciais, realizadas na primeira década de governos civis após o *Proceso*, tinham 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, os efeitos produzidos pela repressão nos últimos anos. Havia uma “vontade de saber”, ou ao menos, de tornar explícito algo que se negara durante aquele período.

O relatório final produzido pela CONADEP em 1984 (1999) carregou, talvez de forma quase desprezível no momento, aquilo que futuramente foi cristalizado como a “teoria dos dois demônios” quando, em seu prefácio, iniciou dizendo que o país havia estado refém de um terrorismo que vinha tanto da extrema-direita quanto da extrema-esquerda. De fato, o termo “teoria” talvez tenha sido mal utilizado para se referir a um enunciado que não existia como um conjunto de ideias bem estabelecido e sim como um “conjunto de representações coletivas de ampla circulação, cujas formulações mais óbvias cristalizaram em alguns enunciados públicos nos primeiros anos pós-ditatoriais” (Franco, 2014, p. 23, tradução nossa)⁴².

A origem do termo no pós-ditadura está associada a uma fala do então candidato à presidência Raúl Alfonsín ao chefe de polícia de Buenos Aires, em 1983, em que, tratando sobre as ações do governo das Juntas na dita guerra antissubversiva, disse “Mas se combateu o demônio com as armas do demônio. E aconteceu o inevitável: a Argentina foi um inferno” (Clarín, 26 jun. 1983 *apud* Franco, 2014, p. 27, tradução nossa)⁴³. Apesar disso, a metáfora explicativa mobilizada para explicar esse passado de violência da década 1970 não foi uma construção nova, e sim uma atualização do imaginário já presente e bem estabelecido nos anos anteriores ao golpe (Crenzel, 2013). Nos governos de Perón e Isabel, a imagem de oposição entre duas formas de violência já era comum e dizia respeito aos combates entre guerrilheiros e a *Triple A*, e atuava da mesma forma colocando o conflito como externo à sociedade (Franco, 2014).

Essa leitura alfonsinista foi repetida sucessivas vezes tanto por ele quanto por aliados, membros do partido radical e intelectuais em diversos momentos. Desde então, a teoria aparece associada a uma série de elementos, nem todos associados na mesma época, que são mobilizados para explicar os tempos de violência nos anos 1970 argentinos:

- a. a existência de duas violências: uma de extrema-esquerda e uma de extrema-direita;
- b. a relação de ação/reação entre as ações guerrilheiras e a repressão estatal;
- c. a sociedade apresentada como inocente ou alheia a essa violência.

Atualmente, quando se trata sobre os dois demônios se associa a um significado negativo, em especial, fazendo crítica à formulação de uma inocência da sociedade civil com

⁴² Conjunto de representaciones colectivas, de amplia circulación, cuyas formulaciones más obvias cristalizaron en algunos enunciados públicos en los primeros años posdictatoriales.

⁴³ Pero se combatió al demonio con las armas del demonio. Y sucedió lo inevitable: la Argentina fue un infierno.

relação ao terror perpetrado pelas Forças Armadas. Autores como Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007), destacam que o surgimento da teoria dos dois demônios foi complementar ao “mito da inocência das vítimas” e sustentou o projeto democrático da época.

No entanto, esse caráter da inocência não parece ter sido marcante ou sequer explicitamente formulado nesses primeiros discursos e publicações do início da década de 1980, e menos ainda se pensarmos que essas ideias já apareciam no último governo peronista. Comparando essas primeiras aparições discursivas, Franco (2014, p. 29-30, tradução nossa) argumenta que “aqui, a estrutura binária não se apoia em uma concepção da sociedade como inocente e alheia ao sucedido, senão como um corpo que deve aprender, amadurecer, passar de etapa, curar-se”⁴⁴.

Portanto, esse processo de conformação desse conjunto de representações para formar uma “teoria” dos dois demônios foi lento e se acumulando gradualmente à medida em que circulava e se ressignificava nos discursos oficiais, nos movimentos de direitos humanos, entre intelectuais, artistas, na imprensa e na sociedade como um todo. O que vale enfatizar é que,

A metáfora demoníaca cumpre a função de simplificar as figuras responsáveis da violência e *construir a alteridade do enunciadador* frente a elas: aos demônios irracionais do passado se opõe a democracia, à noite argentina a luz da boa política, à enfermidade, a cura; ao passado infernal, o presente-futuro regido pela ética. Em outros termos, a metáfora demoníaca não só descarta o passado, mas também *constrói um horizonte de expectativas coletivo* (Franco, 2014, p. 31, tradução nossa, grifo nosso)⁴⁵.

É em meio a esse momento que o filme *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo, chega às telas em abril de 1985, ao mesmo tempo em que começavam as audiências de julgamento dos comandantes que estiveram à frente do governo durante a ditadura. A interpretação da época em conexão com a teoria dos dois demônios definiu a leitura tradicional do filme no campo da crítica de cinema entre os setores mais progressistas, tanto na academia quanto no jornalismo especializado, como um filme conciliador e simplista por pouco explorar as complexidades da sociedade (Visconti, 2014, p. 4-6). O que proponho com

⁴⁴ Aquí la estructura binaria no se apoya en una concepción de la sociedad como inocente y ajena a lo sucedido, sino como un cuerpo que debe aprender, madurar, pasar de etapa, sanarse.

⁴⁵ La metáfora demoníaca cumple la función de simplificar las figuras responsables de la violencia y construir la alteridad del enunciadador frente a ellas: a los demonios irracionales del pasado se opone la democracia, a la noche argentina la luz de la buena política, a la enfermedad, la curación; al pasado infernal, el presente-futuro regido por la ética. En otros términos, la metáfora demoníaca no sólo descarta el pasado sino que también construye un horizonte de expectativas colectivo.

a análise deste filme é uma releitura crítica, em busca de singularidades que se contraponham a essa visão pré-estabelecida do cinema argentino da década de 1980.

4.2. A História Oficial: produção e recepção

Filmado nos últimos meses da ditadura e durante o primeiro ano de 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, dentre diversas outras premiações a exemplo do Globo de Ouro. O sucesso comercial do filme ganhou força a partir da seleção do filme para o Festival de Cannes de 1985 e do reconhecimento a partir dos prêmios recebidos. Estima-se que somente nesse ano o filme tenha vendido mais de 800.000 entradas. Por conta da nomeação para o Oscar da Academia estadunidense de cinema - *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* – o filme reestreou nas salas de cinema argentinas no ano seguinte. A bilheteria aproximada do filme ultrapassou 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)⁴⁶.

Durante o mandato de Alfonsín e da administração de Manuel Antín como presidente do INC, os festivais de cinema serviram como veículo para promoção da cultura nacional: um cinema de qualidade que refletisse a legitimidade democrática do novo governo (Falicov, 2001, p. 126). O filme recebeu ampla atenção internacional ao ser selecionado para exibição em festivais europeus e norte-americanos, com destaque para o prêmio de melhor atriz para Norma Aleandro em Cannes, o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Filme Internacional posteriormente.

La Historia Oficial (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. Um dos primeiros trabalhos que trata sobre o tema 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” (Souza, 2007, p. 74). Assim,

⁴⁶ Números de bilheteria consultados em Getino, 2005.

os filmes optaram por buscar uma “aproximação maior com os espectadores” (Souza, 2007, p. 78) resultando em uma linguagem que para alguns especialistas foi considerada pouco crítica⁴⁷.

A carreira cinematográfica de Luis Puenzo começou em empresas de publicidade até que pôde fundar sua própria agência, a *Luis Puenzo Publicidad*, em 1968, obtendo grande êxito no meio. Chegou a dirigir dois filmes entre 1973 e 1976, *Luces de mis sapatos* (1973) e um episódio no filme *Las sorpresas* (1975), mas que não geraram muita repercussão comercial ou de crítica. Com a censura após o golpe, ao contrário de outros cineastas mais renomados que foram forçados ao exílio, retomou apenas seus projetos publicitários para seguir no país.

Após a Guerra das Malvinas, junto a Aída Bortnik, roteirista e amiga do diretor, que havia regressado do exílio, escreveu o roteiro do filme durante os anos finais do regime, começando as filmagens ainda em 1983, em meio ao período de enfraquecimento da censura e intensificação das mobilizações em quase todos os setores. Na análise de Getino (2005, p. 46), o filme esteve à altura dos seus trabalhos publicitários anteriores, destacando a preocupação do diretor pela qualidade técnica e estética do filme, além de seu compromisso com a resistência ao esquecimento.

O filme conta 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 e a política de Terrorismo de Estado vigente. 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. 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 Centros Clandestinos de Detenção e sobre as mães que tinham os filhos sequestrados pela ditadura quando haviam sido levadas ou caso o parto houvesse ocorrido no cárcere. A recusa de Roberto em esclarecer as circunstâncias da suposta “adoção” de Gaby leva Alicia a se encontrar com o movimento das

⁴⁷ Como em Kaiser (2010, p. 105), que diz que aqueles filmes, realizados entre 1984 e 1988, “relacionados con la dictadura tienden a denunciar lo que pasó, o lo que ‘los otros’ hicieron, una postura que resulta en una falta de análisis crítico sobre este pasado, en particular sobre el papel jugado por la sociedad”.

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 “recompor o tecido social e contribuir para o fortalecimento do sistema democrático de governo” (Lusnich, 2015, p. 100, tradução nossa). Por conta disso, a interpretação da época em conexão com a teoria dos dois demônios definiu a leitura hegemônica do filme, especialmente entre os setores ligados à defesa dos direitos humanos, 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.

Apesar do sucesso internacional entre a crítica de arte mais tradicional, a crítica de cinema ligada aos setores progressistas e aos movimentos de direitos humanos na Argentina, destacavam que apesar de

[...] bem filmado, [era] portador de uma visão simplista do passado favorecido pelo maniqueísmo de situações e personagens, e em que a apelação a lugares comuns e recursos emotivos obstruía uma discussão genuína sobre o que acabava de passar nos anos prévios (Visconti, 2014, p. 3, tradução nossa)⁴⁸.

Podemos observar esses aspectos em uma publicação mensal das *Madres de Plaza de Mayo* de 6 de maio de 1985, um mês após a estreia nas salas de cinema. O artigo é assinado por Vicente Zito Lema, importante escritor e dramaturgo exilado em 1977 que havia retornado à Argentina no final de 1983. No exílio se destacou na defesa dos direitos humanos atuando na *Comisión Argentina por los Derechos Humanos* (CADHU).

Sua crítica já deixa claro o teor desde o título: *El oficialismo de ‘La historia Oficial’*. Ao questionar se o filme não recairia, na verdade, na mesma versão oficial que se punha a contestar, Lema o acusa de ser endereçado aos “setores mais retrógrados, os mais cegos e surdos” e que o filme “repete, de alguma maneira, o fenômeno do ‘Nunca Mais’”. Pretendendo contribuir ao esclarecimento do genocídio causa, entretanto, confusão” (Lema, 1985, p. 15, tradução nossa). O artigo é escrito com base em uma concepção de arte que deveria ser portadora de uma função social, “servindo de memória e avivando os sentimentos”, mas deixa

⁴⁸ Bien filmada, portadora de una visión simplista del pasado favorecida por el maniqueísmo de situaciones y personajes, y en la que la apelación a lugares comunes y recursos emotivos obturaba una discusión genuína sobre lo que acababa de suceder en los años previos.

claro que para ele os artistas argentinos no período não têm como característica um “fervor em assumir a causa dos direitos humanos”.

Mais à frente vemos como o autor mobiliza a teoria dos dois demônios para dizer que a obra “evita toda referência concreta aos ideais e motivações políticas das vítimas [...] abunda o subjetivo frente a um drama que é, por sua magnitude, estritamente coletivo, e humaniza a tal ponto os culpados que estes e suas vítimas se confundem” (Lema, 1985, p. 15, tradução nossa). Aqui, o esvaziamento de questões ideológicas explícitas em tela faz com que, para ele, o fato do filme ser contado do ponto de vista dos apropriadores de uma criança sequestrada coloca a família de Alicia e Roberto num nível parecido ao das vítimas⁴⁹.

Essa mesma questão é mobilizada em outra crítica, *El Oficialismo y la historia*, publicada na revista *Nudos en la cultura argentina* meses depois, em 15 de outubro de 1985. De teor assumidamente marxista, Jorge Brega faz uma extensa análise do filme a partir da vinculação entre a forma como A História Oficial representou o período e seus personagens, e a produção teórica de intelectuais como Juan Carlos Portantiero, José Aricó, Beatriz Sarlo, Hugo Vezzetti, Carlos Altamirano, entre outros. Para ele, esses intelectuais, que “deserdaram o marxismo e todo princípio orientador à tarefa de servir ao povo”, estariam alinhados a uma linha de pensamento conciliadora na construção do novo projeto democrático. Da mesma forma, Luis Puenzo havia construído uma trama no filme “na qual até o vilão do relato – o esposo-torturador de Alicia – é alcançado pela luz da amabilidade” para alcançar o verdadeiro objetivo do filme: a conciliação final com o crime (Brega, 1985, p. 7, tradução nossa).

Dentro da própria crítica há uma seção exclusivamente para falar sobre a teoria dos dois demônios, contudo a característica ressaltada neste caso não foi a da inocência de Alicia e sim da equivalência entre a luta armada de esquerda e a repressão do Estado. Neste ponto, estamos de acordo com o que o autor sugere ao trabalhar uma cena em que Ana diz a Alicia que Pedro – seu antigo companheiro que foi desaparecido – e Roberto – o marido de Alicia com ligações entre os militares - seriam “dois lados da mesma moeda” (Brega, 1985, p. 8-9, tradução nossa). Esse tipo de representação nos parece remeter às primeiras manifestações dos dois demônios nos discursos de Alfonsín, antes que se estabelecesse completamente uma

⁴⁹ Em entrevista ao Clarín em 2016, Puenzo contou que inicialmente tentou escrever do ponto de vista da avó buscando seu neto, mas encontrou dificuldade em dar seguimento à estória e decidiu contá-la na perspectiva da mãe apropriadora (La Historia Oficial, 2016).

diferenciação *qualitativa* da violência estatal durante a ditadura em relação à violência de esquerda.

Há pontos interessantes a serem notados nessa análise. O autor levanta uma questão importante quanto ao tema central do filme não ser propriamente a memória histórica e sim em “como resolver o conflito entre vítimas e culpados” (Brega, 1985, p. 7, tradução nossa) e como representar e contar os eventos terríveis e as mortes? Contudo, para Brega (1985, p. 11, tradução nossa), o filme resolveria esse conflito com o simples perdão e o “abraço democrático” representado pela cena final sem levar a crítica ao ponto que seria essencial de justiça e punição aos responsáveis.

Enquanto isso, os grandes veículos de comunicação na imprensa noticiavam as premiações e trajetória do filme no circuito internacional. O *Clarín* estampou com destaque na capa da edição de 21 de maio de 1985 o prêmio de melhor atriz para Norma Aleandro – em conjunto com a cantora e atriz estadunidense, Cher, recebido no Festival de Cannes. No ano seguinte, o mesmo ocorreu após o recebimento da estatueta do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro na edição de 25 de março de 1986, que estampou em grandes letras “UM OSCAR ARGENTINO” (*Clarín*, 25 mar. 1986). Os dias seguintes foram da mesma forma: na chegada de Luis Puenzo com a estatueta em 29 de março, o diretor afirmou que “o romance entre meu filme e os Estados Unidos é enorme” (*Clarín*, 29 mar. 1986, tradução nossa).

Apesar disso, o que se consolidou entre a crítica especializada ligada aos setores progressistas, intelectuais de grupos de direitos humanos e pesquisadores do cinema em geral foram as primeiras críticas que apresentamos, que tomaram como chave interpretativa quase exclusivamente a teoria dos dois demônios, e em especial a inocência da sociedade representada por Alicia.

Podemos citar, por exemplo, a boa análise que Ismail Xavier fez do filme, focalizando sua crítica no aspecto melodramático que o filme assume como característica de um cinema que, após o movimento dos cinemas-novos, se reaproxima das fórmulas industriais. Sem citar explicitamente a teoria dos dois demônios, recai, contudo, nessa leitura ao longo da análise em momentos como em que afirma

É por essa via que a denúncia procura realizar sua intenção política: desautorizar um regime pelos seus excessos (quem chega a esse ponto de violência não pode ter razão em nenhum outro plano). Mas o preço pago é a redução de todo o processo a

essa polaridade que opõe *regime criminoso e vítimas inocentes* sem especificar os termos do conflito (Xavier, 2003, p. 138).

Em sua tese de doutorado, Salatiel Ribeiro Gomes mobiliza explicitamente a teoria dos dois demônios como principal (ao menos nesta análise que fez) possibilidade interpretativa para o filme. Segundo Gomes,

E é nesse ponto que se ancora, como importante possibilidade de significação, a proximidade entre a interpretação apreendida em *La História Oficial* e aquela teoria do presidente Alfonsín que, ao demonizar ambos os lados (subversivos e militares), inocenta de culpa a sociedade civil. No filme, há uma articulação equivalente, porque ao fazer de Alice [Alicia] uma vítima das circunstâncias, o cineasta vitimiza a classe média (boa parte da sociedade civil), e expia-lhe a culpa (2014, p. 56).

O silêncio também é apontado em sua análise, mas não é associado como uma das consequências da política de terror empregada pelo aparato estatal militar, e sim porque “fornece álibi e justificativa, apartando-a [à grande parte da sociedade] da culpa, uma vez que o silêncio e o alheamento nos anos de repressão colocavam essa mesma sociedade em posição de cúmplice com os carrascos” (Gomes, 2014, p. 57).

Essa interpretação, que ainda se faz constantemente presente em estudos mais recentes, enxerga o filme de Luis Puenzo apenas como reflexo do contexto de retorno à democracia, “aquele tempo em que todos éramos vítimas, crianças inocentes aterrorizadas pelo regime militar”⁵⁰ (Kaiser, 2010, p. 106, tradução nossa). Para alguns autores, como Santos (2016, p. 92), o filme aponta, inclusive, para certa inocência cúmplice dos simpatizantes da ditadura.

A análise que faremos em seguida buscou, 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” (Visconti, 2014), 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 (Souza, 2007, p. 74). A característica melodramática do filme, que normalmente é apontada para se questionar o teor crítico do cinema pós-ditatorial, é entendida nesta dissertação, em concordância com a proposição de Souza (2007, p. 80-81), como “formas encontradas para, através de afetos e emoções, tocar em experiências e abarcar memórias não-oficiais”. Foi a forma pela qual o

⁵⁰ Aquel tiempo en que todos éramos víctimas, niños inocentes aterrorizados por el régimen militar.

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.

4.2.1. A história em A História Oficial

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” (Historia..., 1985, 6 min 56 s). 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 (Figura 1).

O conflito entre a História Oficial, defendida por Alicia, e outras interpretações que questionam 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. A frase desafiadora do aluno Horácio Costa, “no hay prueba porque la historia la escriben los asesinos” (Historia..., 1985, 35 min 5 s), revela a

[...] leitura apaixonada que os jovens fazem dos escritos morenistas sobre a liberdade de expressão e a necessidade de conhecer a verdade, argumentando que as vozes rebeldes, assim como a palavra de Juan José Castelli, orador por excelência da revolução, tentaram ser caladas nos relatos fabricados pelos vencedores sobre a história que eles mesmos forjaram violentamente (Heffes; Bertone, 2016, p. 6, tradução nossa).⁵¹

Um fato interessante dessa cena é que os estudantes estão a desafiando utilizando um dos principais personagens da independência. Um dos garotos, por exemplo, menciona que Mariano Moreno foi envenenado e por isso atirado no mar, o que nos faz pensar nos “voos da morte”, uma das práticas mais comuns de desaparecimento na Argentina quando se considerava que os “subversivos” já haviam contribuído com tudo que se podia aos militares

⁵¹ Lectura apasionada que los jóvenes hacen de los escritos morenistas sobre la libertad de expresión y la necesidad de dar a conocer la verdad, argumentando que las voces rebeldes, al igual que la palabra de Juan José Castelli, orador por excelencia de la revolución, intentaron acallarse en los relatos fabricados por los vencedores, sobre la historia que ellos mismos violentamente forjaron.

e, então, eram drogados e jogados no oceano ou rio da Prata ainda vivos. É importante lembrar que a cena se passa em um colégio de elite na cidade de Buenos Aires, que foram também os colégios mais politizados do país durante o período ditatorial.

Para Rodrigues (2015, p. 28), esse conflito e a atitude de Alicia são mostras 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 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 (2016, p. 17, tradução nossa), para “a perda da identidade nacional e a necessidade de restituição. Mas reconstruir uma história autêntica implica iluminar, resgatar do esquecimento essa parte da história nacional e individual ocultada, até agora, pela história oficial”⁵².

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 e menos “ordenado” 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 (Figura 2).

⁵² 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.

Figura 1 – Transformação de Alicia em sala de aula



Fonte: Historia Oficial (1985).

Figura 2 – Transformação de Alicia em sala de aula



Fonte: Historia Oficial (1985).

4.2.2. 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, ou “plano sistemático de apropriação de menores” (como foi chamada legalmente a causa). Em 1985, ano de lançamento do filme, começaram na Argentina os processos de julgamento contra os comandantes das juntas militares que haviam estado à frente do governo durante a ditadura, 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* (Souza, 2007, p. 74; Visconti, 2014, p. 3).

Uma prática comum e sistemática 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 (Oliveira, 2011, p. 1136). Segundo a associação, na Escola de Mecânica da Armada (ESMA), *Pozo de Banfield* e outros CCD’s utilizados pelos Estado, mais de 500 filhos de desaparecidos foram apropriados pelas forças repressivas⁵³.

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 convivência 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”⁵⁴, setores da sociedade civil que lutaram e lutam contra o esquecimento de assuntos relacionados ao passado ditatorial. Entidades como as *Madres de Plaza de Mayo*, *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” (Santos, 2016, p. 87).

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 volvia a decir... Y golpes y picada [choque] y submarino...*” (Historia..., 1985, 28 min 55 s) – e sobre as mães que tinham os filhos sequestrados pela ditadura após o parto (Historia..., 1985, 30 min 14 s) - “*Y otras [mulheres grávidas] que se las llevaban pero*

⁵³ Ver *Abuelas* (c2013).

⁵⁴ Segundo definição de Elizabeth Jelin (2002, p. 49), empreendedores de memória são grupos “que pretenden 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”.

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 mostra que ela pensou em algo que a trouxe preocupação (Figura 3). A reação de Alicia nesse momento dá sinais de que, por mais que ela não queira saber, no fundo ela, sim, sabe (Visconti, 2014, p. 7).

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, pela qual também se quebra a estrutura de autoridade masculina com os cortes para cenas do marido. Nesse momento, Ana relata que escreveu uma vez para a “Comissão” (Historia..., 1985, 30 min 47 s), remetendo provavelmente à visita da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) que visitou o país em setembro de 1979 a convite de Videla. Nesse momento, representantes tiveram contato com estabelecimentos carcerários, familiares de vítimas e funcionários dos setores do Estado militar, receberam centenas de denúncias e puderam entrevistar familiares de presos e desaparecidos como a personagem Ana. O informe final da Comissão identificou graves violações dos direitos humanos levadas a cabo por “pessoas pertencentes ou vinculadas a organismos de segurança do Governo”, bem como presumia a existência de milhares de desaparecidos e denunciava o emprego sistemático de tortura pelo Estado.

Assim, nessa breve revelação de aspectos que faziam parte do contexto social no período de sua produção, “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*” (Souza, 2007, p. 14-15).

Figura 3 – Conversa entre Ana e Alicia



Fonte: Historia Oficial (1985).

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 toda a lousa recortes de jornais e revistas sobre corpos encontrados, fotos de crianças desaparecidas, do movimento das *Madres*, entre outros (Historia..., 1985, 43 min 6 s) (Figura 4). 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 [moleque], su apasionamiento le puede costar mucho más caro que algunas amonestaciones*” (Historia..., 1985, 45 min 12 s).

Ao deixar Benitez, no caminho para encontrar Roberto no trabalho, Alicia repara, pela primeira vez, em uma manifestação das *Abuelas*. Sobre isso, Souza (2007, p. 82) se refere a uma das funções sociais 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”. 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 (Figura 5). Filmado ainda durante o ano de 1983, estas imagens potencializam a percepção do público sobre a cultura visual do momento em que essas manifestações estão de fato ocorrendo. O enquadramento da câmera com as *abuelas*, a polícia, fotos e cartazes são os mesmos das fotos que circulavam nos jornais da época. O diretor conta que, para conseguir as filmagens, teve que conseguir credenciais de jornalistas para ele e sua equipe (Luis, 2016).

Figura 4 – Recortes de jornais



Fonte: Historia Oficial (1985).

Figura 5 – Manifestação das *Abuelas* no filme



Fonte: Historia Oficial (1985).

4.2.3. 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 (Roberto, Dante e “el doctor”, como se refere ao outro personagem) (Historia..., 1985, 10 min 54 s). Aos poucos vai-se percebendo que as suspeitas de Macci se referem ao período em que, com a queda iminente da ditadura, as alianças entre militares e grandes empresários, que sempre foram bastante voláteis, vão se rompendo. Isso fica claro à medida que o filme se aproxima do fim e Roberto, cada vez mais nervoso, pressionado pela possibilidade de ser preso (não se especifica o motivo), vai perdendo o controle sobre o mundo que criara para si e sua família.

A cumplicidade empresarial é colocada em questão na sequência do almoço em família na casa dos pais de Roberto. Nesse momento expressam-se as contradições no seio da sociedade civil argentina representadas através deste pequeno núcleo 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’rriba*” (Historia..., 1985, 1 h 11 min 35 s). Enrique (Hugo Arana), irmão de Roberto, traz o questionamento que revela a preocupação no período sobre 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 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 da sociedade (Figura 6).

Nessa cena, também é forte o recorte de classe presente: o irmão que retornou à casa dos pais com seus três filhos porque sua fábrica de móveis falhou e o pai, que além da ideologia de esquerda, são nitidamente mais pobres em comparação com Alicia e Roberto, pelo que se vê da parte externa da casa, do bairro em que vivem etc. Um dos netos chega a questionar o avô se ele gosta de ser pobre, ao que ele responde que não tem o que fazer sobre isso, mas “*lo que me gusta es tener la conciencia en paz*” (Historia..., 1985, 1 h 6 min 19 s).

Figura 6 – Almoço com Família de Roberto



Fonte: Historia Oficial (1985).

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 indicando tais práticas. Alicia, após ter realizado algumas visitas ao hospital onde Gaby teria nascido, em busca de informações sobre o nascimento da menina – documentações que comprovassem o fato ocorrido cinco anos antes – e, se deparando com uma estrutura administrativa cúmplice com o silenciamento e ocultação da verdade, procura o padre da Igreja que frequenta com sua família 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 do 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 entendía 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* (Historia..., 1985, 57 min 11 s).

Ela, então, desabafa sobre suas suspeitas – *“Si no sé quién es Gaby... es como si nada fuera cierto”* (Historia, 1985, 57 min 15 s) -, 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 (Figura 7). 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 lhe 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”* (Historia..., 1985, 1 h 17 s). 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.

Figura 7 – Cumplicidade da Igreja Católica





Fonte: Historia Oficial (1985).

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” (Visconti, 2014, p. 5, tradução nossa). Esses mecanismos colocam em questão as críticas que percebem a personagem de Alicia como representante de uma sociedade inocente⁵⁵, 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, em uma *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 “fazer como se não soubesse”⁵⁶ (VISCONTI, 2014, p. 6, tradução nossa) de forma conveniente para manutenção de uma suposta verdade oficial.

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 de um período traumático, tem que lidar com a construção de uma memória sobre esse período 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*” (Historia..., 1985, 46 min 28 s). 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

⁵⁵ 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”.

⁵⁶ Hacer como que no se sabía.

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 pelo medo gerado pelo terror 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” (Historia..., 1985, 1 h 22 min 20 s, tradução nossa), 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 da forma 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 (Visconti, 2014, p. 5-6). A inocência era, de fato, quase impossível, como relata Pilar Calveiro (2001, p. 92, tradução nossa),

Se havia algo que não se podia afirmar nesse momento era o desconhecimento. Os carros sem placa de identificação, com sirenes e homens que ostentavam armas passavam por todas as cidades; as pessoas desapareciam em procedimentos espetaculares, muitas vezes em vias públicas. Quase todos os sobreviventes relatam ter sido sequestrados na presença de testemunhas. [...] Com esse ambiente nas ruas e estas informações nos jornais ninguém podia afirmar desconhecimento⁵⁷.

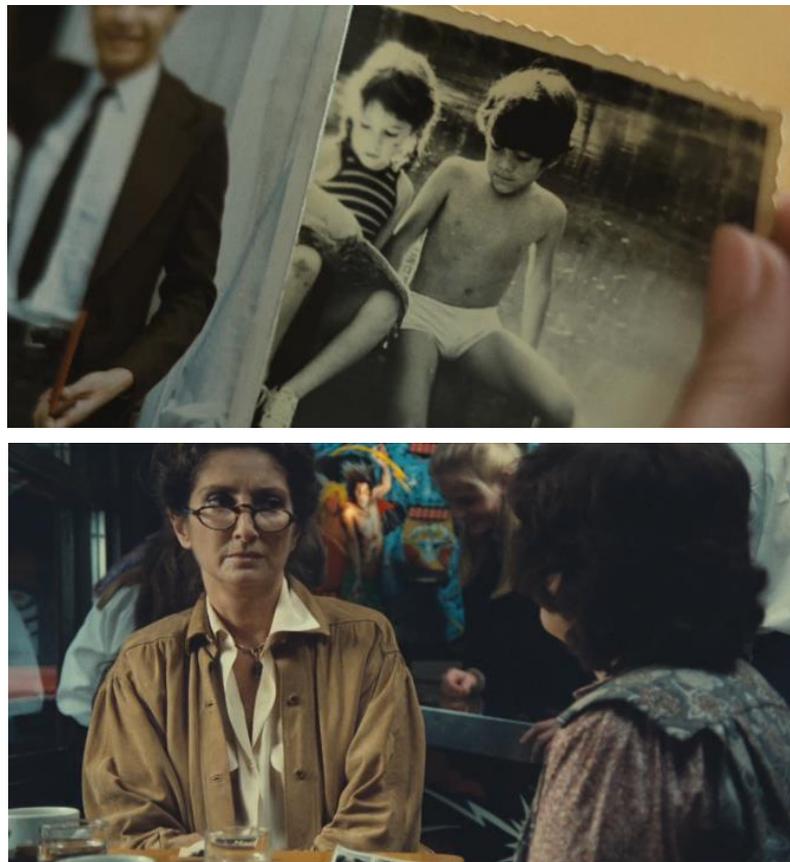
Por fim, a sequência final a ser trabalhada aqui se dá a partir do reconhecimento, ou confirmação, da origem de Gaby. Há uma cena em que Alicia foi deixar a filha na escola e uma senhora, Sara (Chela Ruiz), uma das *Abuelas*, está esperando por ela do lado de fora, a quem ela finalmente concorda em ouvir. 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 rapidamente até que a Sara a alcança. Ambas aparecem juntas em um plano que, dessa forma, resolve a anterior separação espacial e entre as vivências dessas duas personagens. Portanto, a construção da colocação da cena e a montagem das imagens contribuem para evidenciar o conflito que mobiliza a narrativa neste momento.

⁵⁷ 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.

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. 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.

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 (Historia..., 1985, 1 h 32 min) (Figura 8). 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” (Oliveira, 2011, p. 1141).

Figura 8 – Alicia e Sara se encontram



Fonte: Historia Oficial (1985).

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 vivenciado ao longo do filme. Após apresentar Sara a Roberto, ele, sentindo-se acuado tanto por Alicia quanto pelo abandono dos militares, praticamente a expulsa (a Sara) aos gritos. Assim que se dá a saída da senhora, o filme 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 si e 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 dónde está tu hija*” (Historia..., 1985, 1 h 48 min 27 s). 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 “*Qué sé yo lo que le hicieron [à mãe biológica de Gaby]. Pero ¿qué soy? ¿Un torturador, ahora? Qué tenemos que ver nosotros con todo eso*” (Historia..., 1985, 01 h 45 min). Agora se revela toda a extensão da cumplicidade. A cena em que Roberto esmaga os dedos de Alicia (Figura 9) entre a porta remete o espectador 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.

Figura 9 – Dedos de Alicia entre a porta

Fonte: Historia Oficial (1985).

Figura 10 – Saída de Alicia

Fonte: Historia Oficial (1985).

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 transmite a sensação de temor e medo, mas também convicção, pega sua bolsa e sai de casa, dando um último olhar antes de sair (Figura 10). 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.
 En el país de no me acuerdo
 doy tres pasitos y me pierdo
 Un pasito para atrás,
 y no doy ninguno más
 porque ya, ya me olvidé
 dónde puse el otro pie.
 En el país de no me acuerdo
 doy tres pasitos y me pierdo
 (Walsh, 1966).

Essa música, 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* na Argentina.

A letra da canção é um prenúncio do drama vivido por Gaby e uma das maiores consequências que a ditadura deixou para o país: “a memória perdida e o arrebatamento da identidade”. 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 *história oficial*” (Heffes; Bertone, 2012, p. 17, tradução nossa, grifo nosso).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final deste caminho investigativo que a pesquisa nos levou. Caminho que foi forjado por questões e interesses calcados no tempo presente, recuperando de nossa introdução a crença de que, ao revolver os estudos dos processos históricos passados relacionados às ditaduras, estamos contribuindo para a construção de outras formas de olhar para o tempo presente. Dessa forma, tentamos perceber as continuidades de práticas autoritárias nos períodos democráticos, assim como mudanças e permanências ocorridas e os processos de ajustar as contas com esse passado, que muitas vezes insiste em não passar. Buscamos direcionar esta pesquisa na perspectiva de compreender esses processos, suas representações no cinema e os impactos causados na sociedade argentina nos primeiros anos após o fim do chamado Processo de Reorganização Nacional, última ditadura do país.

Esse ajuste de contas com o passado da última ditadura, emblematicamente toma como marco inicial o julgamento em tribunal civil dos nove líderes das três primeiras juntas militares que governaram o país após o golpe de Estado de 1976 por crimes que iam desde homicídio e tortura até privação ilegal de liberdade. Organizações de direitos humanos estimam que 30 mil pessoas desapareceram durante aqueles anos. Em 2022, a história do julgamento foi encenada com o filme *Argentina, 1985* do diretor Santiago Mitre, que estreou nos cinemas argentinos em setembro do mesmo ano e foi exibido em festivais como o de Veneza, San Sebastián (neste último, ganhou o prêmio do público), e no Brasil está disponível no *Amazon Prime Video*.

Com efeito, essa narrativa cinematográfica contribui para manter vivo o debate, tanto sobre a ditadura e sobre o atual estado de democracia na Argentina, ao se debruçar sobre as memórias do processo do julgamento, quanto ao recuperar, de modo fragmentado, as narrativas de mais de 800 testemunhas registradas todos os dias pelos mais de 500 jornalistas que cobriram o julgamento, o que permitiu o apoio da opinião pública que havia se mostrado reticente.

Mais uma vez, a produção cinematográfica assume um lugar de diálogo com a história e a memória, sendo esse um dos objetivos propostos no começo de nossa investigação ao apontarmos para uma historiografia inserida nesse campo interdisciplinar da relação história e cinema. Nesse sentido, realizamos ao final dessa dissertação parte de uma sistematização do

debate constituído em torno das possíveis relações entre a história e o cinema e considerações dos modos de análise da produção cinematográfica para o ofício do historiador.

Uma contribuição que nos esforçamos para alcançar com esta dissertação foi o investimento de nos debruçarmos sobre a história da Argentina no século XX, particularmente sobre a complexidade sócio-histórica do período tratado no segundo capítulo da dissertação. Nos pareceu imperativo trazer essa narrativa histórica para situar tanto a pesquisa quanto os leitores dela, considerando que a história da América Latina, assim como a história da Argentina, a rigor, nos currículos de formação das nossas universidades é, ainda, pouco explorada. Com essa investigação e recorte cronológico detidamente narrado no trabalho buscamos facilitar aos leitores o entendimento das reverberações que esses processos puderam gerar no campo específico da produção cinematográfica e vice-versa.

Como já sinalizado em nossa introdução, após narrar a complexidade sócio-histórica desse período e realizar um recorte da produção cinematográfica objetivando melhor situar o objeto desta pesquisa, consideramos que os objetivos foram alcançados na medida em que construir uma análise de *La Historia Oficial*, articulando elementos internos e externos ao filme, pode contribuir com uma nova leitura e servir de base para futuras pesquisas no campo.

Em especial tentando desarticular o filme de uma interpretação que se apoie somente na teoria dos dois demônios para se pensar o filme, sem com isso dispensá-lo de suas características negativas ou positivas. Como disse David Blaustein,

Houve um cinema de denúncia que se produziu no exílio, muito pouco visto, difundido e homenageado, e já no retorno democrático um cinema que claramente acompanhou a teoria dos dois demônios e que nós o repreendemos muito. Francamente, estou arrependido de tê-lo repreendido tanto, ainda que houvesse, sim, que questioná-lo discursivamente (Blaustein, 2008, p. 155, tradução nossa).⁵⁸

Superar essa leitura dos anos iniciais não significa eximir o filme de críticas ou não destacar em quais pontos podem se encostar a narrativa de *A História Oficial* com a teoria dos dois demônios. Mas significa, como em Visconti (2014), observar esses pontos de proximidade ou distância, justiça ou vingança, inocência ou culpa através de uma “leitura de época” da qual fez parte, também, a construção de um imaginário baseado nos dois demônios

⁵⁸ Hubo un cine de denuncia que se produjo en el exilio, muy poco visto, difundido y homenageado, y ya en el retorno democrático un cine que claramente acompañó la teoría de los dos demonios y que nosotros vituperamos mucho. Francamente estoy arrepentido de haberlo vituperado tanto, aunque sí había que cuestionarlo discursivamente.

sem que isso signifique que o filme é um consciente difusor da perspectiva de uma sociedade inocente ou que esteve conscientemente a favor de um processo de anistia conciliatória.

Como mencionado, o esquema binário da teoria dos dois demônios originalmente não incluía a ideia da inocência das vítimas como um de seus fatores preponderantes, e foi a contrapelo desse esquema preexistente que ela se instalou. Ela se constituiu ao longo dos anos através da atuação dos principais denunciadores da política de terror – organismos de direitos humanos, partidos políticos ligados à esquerda, incluindo setores do peronismo e vítimas – que afirmaram o terrorismo de Estado como algo *qualitativamente* diferente da violência de esquerda. Para esses grupos, foi necessário inscrever “seu principal e ambíguo subproduto: a inocência das vítimas e dos desaparecidos” (Franco, 2014, tradução nossa). Essa nova construção foi sendo

[...] ressignificada pelo radicalismo, em boa medida para construir sua própria legitimidade, foi reatualizada social e politicamente por sua funcionalidade naquele período de transição [...] ela permitia colocar responsabilidades fora daqueles que agora compartilhavam a tarefa da nova construção democrática, partidos políticos e sociedade civil (Franco, 2014, p. 46, tradução nossa).⁵⁹

Por fim, acreditamos que esse trabalho pôde situar como o filme, ou a produção cinematográfica, como uma experiência um poder de emocionar, impactar e produzir sentimentos e afeto no público, construindo sensações e saberes que normalmente o espectador não vivenciou diretamente, ou vivenciou e que diante do objeto audiovisual podem ressurgir e ganhar novos significados. Ou seja, afirmamos o cinema e o filme como um acontecimento singular, daí sua importância na construção de memórias sobre processos históricos do passado.

⁵⁹ Resignificada por el radicalismo, en buena medida para construir su propia legitimidad, fue reactualizada social y políticamente por su funcionalidad en aquel contexto de transición [...] ella permitía colocar responsabilidades fuera de aquellos que ahora compartían la tarea de la nueva construcción democrática, partidos políticos y sociedad civil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. *Abuelas*, c2013. Homepage. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/>. Acesso em: 23 fev. 2024.
- ÁGUILA, Gabriela; JOFFILY, Mariana. Ações repressivas e violência estatal. In: LVOVICH, Daniel; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *As ditaduras argentina e brasileira em ação: Violência represiva e busca de consentimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2023.
- ALVIRA, Pablo. Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (uruguay, brasil y argentina). *Historia y espacio*, Santiago de Cali: Universidad del Valle, v. 12, n. 46, p. 157-186, 2016.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Memórias comparadas das esquerdas no Brasil e Argentina: o debate da luta armada. In: *Comunicação à XVI Conferência Internacional de História Oral*, 2010, Recife. Disponível em: https://cedema.org/digital_items/5156. Acesso em: 23 jan. 2024.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. *Revista Ler História*, Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, n. 52, p. 127-159, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 02 fev. 2024.
- _____. A Nouvelle Histoire e os Annales: entre continuidades e rupturas. *Revista de História*, v. 5, n. 1-2, p. 308-340, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/28229>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUER, Caroline S. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. 2011. 445 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BAYER, Osvaldo et al. *El terrorismo de Estado em Argentina: apuntes sobre su historia y sus consecuencias*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria, 2011. Disponível em: https://issuu.com/lonco/docs/bayer_boron_y_gambina_-_el_terrori. Acesso em: 02 dez. 2023.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, jul./dez. 2009.
- BLAUSTEIN, David. La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy. In: GIÚDICE, Alicia Lo (org.). *Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo*. Psicoanálisis: identidad y transmisión. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, p. 153-158, 2008. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/prensa-y-difusion/multimedia/3397>. Acesso em: 25 jun. 2024.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *A Escola dos Annales: 1929 - 1989*. São Paulo: UNESP, 2003.

CAPELATO, Maria Helena et al. (org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CÁNDIDO, Maria Inés D. de. Información histórica del cine argentino. Primera parte: el cine argentino desde sus comienzos hasta 1970. *Revista de Historia Americana y Argentina*, Mendoza: U. N. de Cuyo, n. 39, p. 187-210, 2002. Disponível em: <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/fichas.php?idobjeto=7620>. Acesso em: 02 dez. 2023.

CANELO, Paula; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Estado e governo nas ditaduras brasileira (1964) e argentina (1976). In: LVOVICH, Daniel; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *As ditaduras argentina e brasileira em ação: Violência represiva e busca de consentimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2023.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CONADEP. *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CRENZEL, Emilio. La configuración de una nueva lectura del pasado de violencia en la Argentina: el prólogo del Nunca más y la teoría de los dos demonios. *Lucha Armada en la Argentina Anuario 2013*, Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores, ano 9, p. 14-39, 2014. Disponível em: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/lucha-armada/>. Acesso em: 15 maio 2024.

CRUZ, Josemar de Medeiros. *De volta para o futuro: os usos de filmes para a compreensão do tempo no ensino de história*. 2020. 241 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Universidade Regional do Cariri, Crato. 2020.

DAVIS, Natalie Zemon. "Any Resemblance to Persons Living or Dead": film and the challenge of authenticity. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, [S. l.]: Taylor & Francis, v. 8, n. 3, p. 269-283, 1988.

DÍAZ, Ailén. Discurso de Raúl Ricardo Alfonsín en el predio de Parque Norte de la Capital Federal, el 1º de diciembre de 1985. *Derechos en Acción*, [S. l.], v. 9, n. 9, 2018. Disponível em: <https://revistas.unlp.edu.ar/ReDeA/article/view/6389>. Acesso em: 02 dez. 2023.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à nova história*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992.

DUFUUR, Luis. La Cinemateca del Tercer Mundo. Una Cinemateca poco conocida. *Revista TOMA UNO*, Córdoba: U. N. de Córdoba, n. 6, p. 29-42, 2018. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20866>. Acesso em: 02 dez. 2023.

FALICOV, Tamara L. Film Production in Argentina Under Democracy, 1983-1989: The Official Story (La historia oficial) as an International Film. *Southern Quarterly*, Hattiesburg:

University of South Mississippi, v. 29, n. 4, p. 123-134, 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/297142>. Acesso em 23 set. 2023.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORCINITO, Karina; CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. Os planos económicos e seu impacto. In: LVOVICH, Daniel; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *As ditaduras argentina e brasileira em ação: Violência represiva e busca de consentimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2023.

FRANCO, Marina. La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, Raleigh: NC State University, v. 11, n. 2, p. 22-52, jan. 2014. Disponível em: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/806>. Acesso em: 23 abr. 2024.

GETINO, Octavio. *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2005.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un Tercer Cine. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos: UFSCAR, set. 2010. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>. Acesso em: 02 dez. 2023.

GOMES, Salatiel Ribeiro. *Cinema e história, comoção e melancolia: memórias da última ditadura militar no cinema argentino (1985-2011)*. 2014. 261 p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

HEFFES, Alejandra; BERTONE, Agustina. En el país de nomeacuerdo: Revisitando el film La Historia oficial. *Aletheia*, La Plata: Historia y Memoria/UNLP, v. 16, n. 12, p. 1-36, 2012. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7279/pr.7279.pdf. Acesso em: 02 dez. 2023.

HISTÓRIA E AUDIOVISUAL. *Sobre*, [201-?]. Disponível em: <http://historiaaudiovisual.weebly.com/sobre.html>. Acesso em: 02 fev. 2024.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

KAISER, Susana. Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra: Universidade de Coimbra, n. 88, p. 101-125, mar. 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1715>. Acesso em: 02 dez. 2023.

KING, J. O cinema latino-americano. In: BETHELL, L. (org.). *História da América Latina Vol. VIII: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Edusp, 2011.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 99-132.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos Objetos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 2011. 383 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, UNICAMP, Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281781>. Acesso em: 02 fev. 2024.

LUSNICH, Ana Laura. Resistência política e ficção cinematográfica: Argentina 1976-1989. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo: USP, v. 42, n. 43, p. 96-113, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/98294>. Acesso em: 02 dez. 2023.

_____. Marcas del terrorismo de Estado en el cine argentino de la última dictadura militar: crisis institucional y dominación social. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018.

LVOVICH, Daniel; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *As ditaduras argentina e brasileira em ação: Violência represiva e busca de consentimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2023.

MELO, Demian Bezerra de. O golpe de 1964 e meio século de controvérsias: o estado atual da questão. In: MELO, Demian B. de. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

MEMORIA ABIERTA. *Exilios*, 2020a. Disponível em: <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/indice-tematico/exilios>. Acesso em 23 fev. 2024.

MEMORIA ABIERTA. *La dictadura en el cine*, 2020b. Disponível em: <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>. Acesso em: 23 fev. 2024.

MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora: UFJF, v. 12, n. 2, p. 17-36, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12375>. Acesso em 23 mar. 2024.

MORETTIN, E. V. *Cinema e História: uma análise do filme “Os Bandeirantes”*. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História, Questões & Debates*, Curitiba: História/UFPR, n. 38, p. 11-42, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>. Acesso em: 23 mar. 2024.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

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

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Euller Gontijo. Entre a memória e o esquecimento: o cinema argentino pós-ditadura militar. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, III, 2011, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011, p. 1134-1145. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/primeira.htm>. Acesso em: 02 dez. 2023.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. *O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes*, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez. 2012.

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

RICILA. *Ana Laura Lusnich*, [2011?]. Disponível em: <https://www.ricila.com/user/analaura-lusnich>. Acesso em: 24 jun. 2024.

RODRIGUES, Gilberto M. A. A “História Oficial”: atualidade de um filme sobre ditadura e direitos humanos. *Extraprensa*, São Paulo: USP, v. 9, n. 1, jul./dez. 2015.

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

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

_____. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O olho da História*, Salvador: UFBA, n. 5, [s.p.], 1998. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/92990763/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SANTIAGO, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, Ouro Preto: UFOP, n. 8, p. 151-173, abr. 2012. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>. Acesso em: 22 mar. 2024.

SANTOS, Diogo E. M. C. dos. *A memória das ditaduras (Brasil e Argentina) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo*. 2016. 133 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

SELIPRANDY, Fernando F. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. 2018. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. 2007. 234 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TORRE, Juan C.; RIZ, Liliana de. Argentina, 1946 -c. 1990. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina Vol. X: A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*: Edusp, 2018, p. 95-218.

WALSH, María Elena. *En el país de Nomeacuerdo*. Argentina: Sony Music Entertainment, 1966. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UrRUOg0gxbc>. Acesso em: 02 abr. 2024.

VISCONTI, Marcela. Lo pensable de una época: Sobre La historia oficial de Luis Puenzo. *Aletheia*, La Plata: Historia y Memoria/UNLP, v. 4, n. 8, p. a7, abr. 2014. Disponível em: <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv4n8a07>. Acesso em: 02 dez. 2023.

_____. Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina. *Revista Afuera*, Buenos Aires, n. 12, p. 1-18, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/4237845>. Acesso em: 02 dez. 2023.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FILMOGRAFIA

LA HISTORIA Oficial. Direção: Luis Puenzo. Produção: Oscar Kramer, Marcelo Piñeyro, Margarita Gómez. Roteiro: Aída Bortnik e Luis Puenzo. Argentina: Historias cinematográficas/Cinemanía, 1985. DVD (109 min).

LÁPICES Noche de los. Direção: Héctor Olivera. Produção: Fernando Ayala, Alejandro Sessa. Roteiro: Héctor Olivera, Daniel Kon. Argentina: Aries Cinematográfica, 1986. DVD (101 min).

EL PODER de las tinieblas. Direção: Mario Sábato. Produção: Emilio Spitz, Jaime Blufstein. Roteiro: Mario Sábato. Argentina, 1979. DVD (90 min).

ARGENTINA, 1985. Direção: Santiago Mitre. Argentina/Estados Unidos/Reino Unido: Amazon Studios/La Unión de los Ríos/Kenya Films/Infinity Hill, 2022. Digital (140 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/0HM2CPRAN241K811SGWRRH09BF>. Acesso em: 12 dez. 2023.

PERIÓDICOS

BREGA, Jorge. El oficialismo y la historia. *Nudos en la cultura argentina*, Buenos Aires, ano 8, n. 15, p. 7-11, out. 1985. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

LEMA, Vicente Zito. El oficialismo de “La Historia Oficial”. *Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, p. 15, 6 maio 1985. Disponível em: <https://catalogo.bn.gov.ar/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

LA HISTORIA OFICIAL: necesaria e inolvidable. *Clarín*, Buenos Aires, 24 mar. 2016. Espéctaculos – Cine. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/la-historia-oficial-necesaria-inolvidable_0_V1MQ5b2pg.html. Acesso em: 29 mar. 2024.

LUIS Puenzo habló del relanzamiento de "La historia oficial". *La Capital*, Rosario, 20 mar. 2016. Disponível em: <https://www.lacapital.com.ar/zoom/luis-puenzo-hablo-del-relanzamiento-la-historia-oficial-n497313.html>. Acesso em: 29 mar. 2024.

Clarín (Buenos Aires) – Acervo histórico de capas.

Madres de Plaza de Mayo (Buenos Aires) – Coleção Digital Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Nudos en la cultura argentina (Buenos Aires) – AHIRA Archivo Histórico de Revistas Argentinas.

Vigencia (Buenos Aires) - AHIRA Archivo Histórico de Revistas Argentinas.