

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS SOCIAIS - CAMPUS DE FRANCA

LARIELI CERON DE LIMA

**A CATEGORIA DE GÊNERO NARRANDO AS ESCRITAS FÍLMICAS DA
HISTÓRIA:**

LA HISTORIA OFICIAL (1985) E *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* (1986)

FRANCA - SP

2025

LARIELI CERON DE LIMA

**A CATEGORIA DE GÊNERO NARRANDO AS ESCRITAS FÍLMICAS DA
HISTÓRIA:**

LA HISTORIA OFICIAL (1985) E *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* (1986)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e Cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Daiane Vaiz Machado

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karina Anhezini de Araújo

FRANCA - SP

2025

LARIELI CERON DE LIMA

**A CATEGORIA DE GÊNERO NARRANDO AS ESCRITAS FÍLMICAS DA
HISTÓRIA:**

LA HISTORIA OFICIAL (1985) E *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* (1986)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e Cultura

Data da defesa: ____/____/____

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Daiane Machado
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profª. Dra. Virginia Camilotti
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profª. Dra. Danielle Tega
Universidade Federal do Goiás (UFG)

L732c Lima, Larieli Ceron de
A categoria de gênero narrando as escritas fílmicas da história : La Historia Oficial (1985) e La Noche de los Lápices (1986) / Larieli Ceron de Lima. -- Franca, 2025
211 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Daiane Vaiz Machado
Coorientadora: Karina Anhezini de Araújo

1. Gênero. 2. Ditadura. 3. Cinema. 4. Escrita da história. 5. Argentina. I. Título.

À minha mãe Denise e ao meu pai Ismael pelo
suporte incessante e pelo amor incansável.

Em memória de minha avó Geazi.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Daiane Vaiz Machado pelo carinho com que abraçou a proposta de pesquisa, pelas contribuições, conselhos e, sobretudo, pela paciência e compreensão que demonstrou com as insistências e os desafios das diferentes etapas. À Prof.^a Dra. Karina Anhezini de Araujo pelas provocações, pela participação constante desde o trabalho em sua disciplina e pelo incentivo a assumir a presente pesquisa no interior da discussão historiográfica e da Teoria da História. Acaso deste trabalho tivesse resultado uma obra fílmica, seus nomes certamente teriam composto, nos créditos finais, as funções de Produtoras Executivas.

À banca examinadora nas figuras da Prof.^a Dra. Virginia Camilotti e Prof.^a Dra. Danielle Tega que tiveram participações tão fundamentais à concretização da presente dissertação. À primeira pela presença desde a etapa de processo seletivo, até as provocações durante eventos e a banca de qualificação. À segunda pela contribuição direta por meio de seus trabalhos de dissertação e tese que me permitiram impulsionar novos questionamentos no interior da disciplina da História, bem como pelo carinho com que aceitou o convite de avaliadora. À essas, que tão bem teriam realizado a função de críticas caso este trabalho fosse um filme, minha mais profunda admiração.

À minha família, quem muito me apoiou nesta extensa jornada e entendeu minha ausência em diferentes momentos. Minha mãe Denise pela inspiração ao amor às letras e pelas inúmeras sessões de cinema desde a infância, bem como pelo suporte, carinho e conversas com que me agraciou desde sempre, incentivando-me a seguir em frente. Meu pai Ismael pela inspiração de trabalho duro e por todo apoio desmedido que prestou para que pudesse realizar meus sonhos. Às minhas irmãs Larissa e Lariane. À primeira, pela companhia durante as viagens de apresentação de trabalho, por tornar tudo sempre mais leve e garantir, com seu apoio, que eu sempre chegasse lá. À segunda, pela compreensão com que entendeu minha ausência em um dos momentos mais importantes de sua vida, pela cobrança constante para que eu finalizasse a pesquisa e por me ensinar tanto sobre a vida.

À minha companheira Alexandra. Pelas centenas de vezes que me ouviu falar sobre gênero e cinema, pelas ideias compartilhadas que compõe o trabalho atualmente mas, sobretudo, pelo amor e incentivo para me erguer nos momentos mais desafiadores da pesquisa. Por me apoiar quando não consegui e ser uma grande torcedora quando atingia os meus objetivos, além de ter lido centenas dessas páginas inúmeras vezes. Pelo carinho com que cuidou de nossa casa e família, sobretudo na reta final dessa realização, e por dividir

comigo as dores do amadurecimento bem como pela felicidade de ter sua companhia ao final do dia.

Aos meus cunhados Bianca e João pela torcida, palavras de força e por terem cuidado tão bem da minha família durante a minha ausência. À vocês cabe o meu reconhecimento da certeza de um caráter inabalável e da gratidão de os terem em nossos corações.

Ao conjunto da minha família, concluo que, embora as próximas 200 páginas sejam recheadas de conceitos e abordagens difíceis, nelas, certamente, há um pouco de cada um de vocês. Em seu caso, a metáfora cinematográfica pode ser atribuída à primeira palavra do conjunto “Luz! Câmera! Ação!”, por terem constantemente iluminado o meu caminho neste período desafiador.

Aos meus amigos Gabriela e Ariel. Pelo apoio desde a submissão do projeto até o entendimento das impossibilidades de encontro mas, especialmente, pelas vezes que nos reunimos e compartilhamos risadas e dores. Pelo incentivo mútuo das diferentes etapas de nossas vidas e pela certeza de levá-los lado a lado por muito tempo mais.

À minha amiga Juliana. Pelas conversas entrecortadas, pelas queixas ouvidas e pela felicidade de reencontrá-la e saber que nosso companheirismo vence as distâncias e os ritmos frenéticos de nossas vidas.

Aos amigos André, Thaisa e Giovani. Pelas aventuras que me proporcionaram e por me forçarem à sair da solidão da pesquisa, nossos momentos compartilhados certamente me permitiram chegar à conclusão do trabalho com maior sanidade.

Aos meus amigos de Pós-Graduação: Rhaira, Nathan e Maria Regina, com quem compartilhei a difícil tarefa de cumprimento de créditos e que tornaram a etapa tão mais leve. Pelos *memes* e dúvidas compartilhadas e pela certeza de poder concluir um trabalho tão individual de maneira coletiva.

A todo esse extenso conjunto de amigos que me fizeram compreender a razão de ser da canção *Quem tem um amigo tem tudo* nessa etapa tão desafiadora: acaso este trabalho fosse um filme, vocês teriam sido personagens principais, afinal, nenhuma história se conta sozinha.

À minha terapeuta Tammy. Pelo profissionalismo, empatia e suporte constante, mas também pelas provocações acerca da questão de gênero que me permitiram refletir sobre algumas limitações que se reproduziam, de início, no presente trabalho. Se a construção do presente trabalho tivesse se passado em um *set* de filmagens, certamente lhe renderia a função de bombeiro, pela quantidade de incêndios com que lidou desde a aprovação do projeto na Pós-Graduação.

Ao grupo de pesquisa Memento nas figuras de Aline, Gabriel, Thiago, Luis e Alicia. Pelas inquietações provocadas e pelos desafios colocados à presente pesquisa. Acaso este trabalho fosse um filme, que belo par de audiência-teste vocês teriam composto.

Aos diferentes cenários que fizeram parte de minha formação de maneira contínua. À República Tatugirando pelo amor e carinho de sempre. À Sapateria por ter me permitido dirigir o video-clipe de seu samba enredo em meio à correria da pesquisa. À Revista História e Cultura e suas diferentes gestões por terem me formado enquanto editora.

Aos inúmeros personagens que cruzaram com a pesquisa nos diferentes eventos e contribuíram com novas reflexões e indagações que compõem o presente trabalho, dentre os quais destaco o nome do professor Marcos Alves de Souza que, de maneira honrosa, foi o primeiro orientador da presente pesquisa.

À CAPES que, na função de Financiadora desta longa obra, permitiu que eu me dedicasse integralmente ao desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

A última ditadura argentina, datada entre 1976 e 1983, se constitui em tema central na indústria cinematográfica nacional no contexto de abertura política e cultural. Os filmes produzidos no período são objetos de análise de diversos autores os quais consideram que o cinema argentino do contexto ocupou papel central na promoção de tomada de consciência e na produção e construção da memória social do período de repressão. Na perspectiva adotada no presente trabalho, as obras que passam a se debruçar sobre a discussão acerca da ditadura, ao interagirem com o discurso histórico mais amplo, selecionarem vestígios e constituí-los sob uma forma narrativa capaz de conferir sentido e inteligibilidades aos acontecimentos, passam a assumir a função de escrita fílmica da história de um passado longe de ser dado por encerrado.

A partir desta compreensão, nosso objetivo principal é observar como homens e mulheres foram representados -e produzidos- pela escrita fílmica da história. Para isso, algumas contribuições de autoras feministas se apresentaram como fundamentais. Adotamos de partida o reconhecido trabalho de Joan Scott (1995) acerca da relevância da categoria de gênero na escrita da história bem como recorremos ainda às reflexões produzidas por Teresa de Lauretis (1994) e Judith Butler (2018b). A partir dos conceitos de “tecnologia de gênero” e performatividade postulados pelas autoras, respectivamente, argumentamos ser possível avançar sobre a discussão do papel de construção e reprodução da estrutura simbólica, epistemológica e discursiva desempenhado pelos diferentes dispositivos, dentre os quais o cinema, na definição e produção do “feminino” e do “masculino”.

A partir da leitura e articulação dessas autoras, nossa proposta recai em uma concepção que toma a escrita fílmica da história como espaço duplamente atravessado pela dimensão de gênero. Essa dimensão dupla nos permite considerar tanto a elaboração de narrativas históricas quanto os elementos discursivos e tecnológicos inerentes ao cinema como associados à construção do significado de “homens” e “mulheres”, viabilizando, desta forma, a avaliação de como esse processo se apresentou como fundamental na elaboração das escritas fílmicas da história da última ditadura argentina.

As fontes selecionadas são duas das principais obras cinematográficas do contexto da abertura política argentina e foram consideradas inaugurais na representação direta do período concentracionário: *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidas* (1986). A partir delas buscaremos analisar como o cinema compreendeu e produziu homens e mulheres e quais significados lhe atribuiu no processo de elaboração de sentido sobre o passado-presente.

Nesta orientação, estaremos atentos a elementos que perpassam o debate de gênero e memória, tais como: a organização social dos sexos, a representação das violências sexuais e de gênero que caracterizam o sistema concentracionário e a mobilização de mães e avós na busca por justiça e verdade sobre as violências cometidas contra seus filhos e netos.

Palavras-chave: gênero; escrita filmica da história; ditadura argentina; *La Historia Oficial*; *La Noche de los Lápicos*.

ABSTRACT

The last Argentine dictatorship (1976-1983) is a central theme in the national film industry in the context of political and cultural openness. The works produced during this period are the subject of analysis by various authors who consider that Argentine cinema played a central role in promoting social awareness and in the production and construction of social memory of the period of repression. From the perspective adopted in this work, the films that focus on the discussion about the dictatorship, by interacting with the broader historical discourse, selecting traces and constituting them in a narrative form capable of giving meaning and intelligibility to events, take on the function of filmic writing of the history of a past that is far from being closed.

Based on this understanding, our main objective is to observe how men and women have been represented—and produced—by the filmic writing of history. To this end, some contributions by feminist authors have proven to be fundamental. We began by adopting Joan Scott's (1995) renowned work on the relevance of gender in historical writing, as well as drawing on the reflections of Teresa de Lauretis (1994) and Judith Butler (2018b). Based on the concepts of “gender technology” and performativity postulated by the authors, respectively, we argue that it is possible to advance the discussion of the role of construction and reproduction of the symbolic, epistemological, and discursive structure performed by different devices, including cinema, in the definition and production of the “feminine” and the “masculine”.

Based on the reading and articulation of these authors, our proposal falls on a conception that takes the filmic writing of history as a space doubly traversed by the dimension of gender. This dual dimension allows us to consider both the elaboration of historical narratives and the discursive and technological elements inherent to cinema as associated with the construction of the meaning of “men” and “women,” thus enabling the evaluation of how this process proved fundamental in the elaboration of filmic writings of the history of the last Argentine dictatorship.

The selected sources are two of the main cinematographic works in the context of Argentina's political opening and were groundbreaking in their direct representation of the concentration camp period: *The Official Story* (1985) and *The Night of the Pencils* (1986). Based on these films, we will seek to analyze how cinema understood and portrayed men and women and what meanings it attributed to them in the process of constructing meaning about the past-present. In this orientation, we will pay attention to elements that permeate the debate

on gender and memory, such as: the social organization of the sexes, the representation of sexual and gender violence that characterizes the concentration camp system, and the mobilization of mothers and grandmothers in the search for justice and truth about the violence committed against their children and grandchildren.

Keywords: gender; filmic writing of history; argentine dictatorship; The Official Story; The Night of the Pencils.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Alicia na primeira unidade narrativa	59
Figura 2 - Alicia na segunda unidade narrativa	60
Figura 3 - Capa do filme La Historia Oficial (1985)	65
Figura 4 - Capa do filme La Noche de los Lápices (1986)	69
Figura 5 - Pablo Díaz na tortura	73
Figura 6 - Alicia acalma Gaby após brincadeira de seus primos durante sua festa de aniversário	84
Figura 7 - Roberto bate no rosto de Alicia com uma bexiga de ar ao ser confrontado sobre a origem de Gaby	87
Figura 8 - Irritado ao ser confrontado por Alicia sobre a mãe biológica de Gaby, Roberto repreende Alicia enquanto é apressado pelo companheiro de trabalho para embarcarem no avião.	87
Figura 9 - Alicia abraça Ana durante o relato da amiga acerca das experiências vividas no centro clandestino de detenção	90
Figura 10 - Alunos expõem recortes de jornais em lousa	92
Figura 11 - Manifestação com a qual Alicia se depara no centro de Buenos Aires	93
Figura 12 - Avós da Praça de Maio durante manifestação vista pelo alto por Alicia	93
Figura 13 - Roberto violenta Alicia	95
Figuras 14 e 15 - Plano e Contraplano de Alicia ajoelhada enquanto conversa com Roberto sobre o processo de adoção de Gaby	96
Figura 16 - María Claudia Falcone assume o centro do palco para fazer sua fala na assembleia estudantil	101
Figura 17 - Mobilização dos estudantes em frente ao Ministério das Obras Públicas pelo boleto estudantil	102
Figura 18 - Corte do rosto de María Claudia Falcone por detrás de um escudo policial na sequência da repressão por forças militares da mobilização estudantil	102
Figura 19 - Pablo tira foto dos companheiros apresentando os boletos estudantis.	104
Figura 20 - María Claudia se compara à Evita Perón e Pablo se declara para a jovem.	105
Figura 21 - O pai de Claudia tira a jovem da delegacia.	107
Figura 22 - María Claudia Falcone no cárcere	108
Figura 23 - Pablo e Claudia se encontram pela última vez	109
Figura 24 - Roberto discute com seu irmão	120
Figura 25 - Roberto em cena paralela à conversa entre Alicia e Ana	122
Figura 26 - Roberto, Alicia e Ana jantam	123
Figura 27 - Roberto coloca o cabelo de Alicia atrás da orelha	123
Figura 28 - Policial encapuzado rende Pablo Díaz na noite do sequestro do jovem	125
Figura 29 - Roberto chora ao ver Alicia ir embora	126
Figura 30 - Primos de Gaby invadem o quarto e destroem seus brinquedos	127
Figura 31 - Militar brinca distraidamente com um isqueiro enquanto Díaz é torturado	129
Figura 32 - General interroga Díaz pela primeira vez	130
Figura 33 - Enquadramento do general na noite de sequestro de Díaz	131

Figura 34 - Roberto e amigos de trabalho se reúnem para jantar	132
Figura 35- Alicia se confessa ao padre	132
Figura 36 - Secretário do bispo organiza o presépio enquanto escuta o pedido de auxílio das mães das vítimas	134
Figura 37 - Pablo Díaz hesita na votação em torno da mobilização dos estudantes	137
Figura 38 - Pablo é questionado pela professora de inglês se está treinando com uma metralhadora	138
Figura 39 - Pablo entrega panfleto da Juventude Guevarista	139
Figura 40 - Benítez e Alicia conversam parados em frente a uma manifestação no centro de Buenos Aires	141
Figura 41 - Estudantes assistem à aula de História de Alicia	143
Figura 42 - Durante a aula de literatura, alunos e professor simulam uma cena do livro de Gutiérrez	144
Figura 43 - Recortes expostos por alunos na lousa da sala de aula.	161
Figura 44 - Alicia analisa documentos sobre crianças desaparecidas	162
Figura 45 - Documento sobre assassinato de um bebê no ventre de sua mãe.	163
Figura 46 - Moni, mulher grávida, no centro clandestino de detenção	164
Figura 47 - Moni entra em trabalho de parto	165
Figura 48 - Fila de mulheres em busca de informações sobre desaparecidos em prédio militar.	169
Figura 49 - Mãe de Maria Claudia Falcone conversa com um capitão do exército sobre sua filha	170
Figura 50 - Mães de Claudia e Horacio dão as mãos	172
Figura 51 - Mãe de Horacio e de Claudia se encontram na Praça de Maio	172
Figura 52 - Mãe de Maria Claudia após ouvir o sino da igreja	174
Figura 53 - Manifestação das Avós da Praça de Maio	175
Figura 54 - Sara, suposta avó biológica de Gaby, usando um lenço sobre a cabeça, símbolo das Mães e Avós da Praça de Maio	176
Figura 55 - Militar passa as mãos pelo corpo de Maria Clara	184
Figura 56 - Militar acaricia o cabelo de Maria Clara.	185
Figura 57 - Militar assiste Maria Clara tomar banho	185
Figura 58 - Maria Clara chora após ser vítima de violência sexual.	186
Figura 59 - Pablo Díaz relata no julgamento o último encontro com Maria Claudia	189

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA E TECNOLOGIA DE GÊNERO: LA HISTORIA OFICIAL (1985) E LA NOCHE DE LOS LÁPICES (1986)	31
1.1 Momento de memória e a função do cinema argentino (1983-1989)	33
1.2. (Des)Montando o tempo e escrevendo história nas telas	39
1.3 A escrita fílmica da história e a dupla tecnologia de gênero	47
1.4. As fontes: entre a escrita fílmica da história e a tecnologia de gênero	55
1.4.1 La Historia Oficial (1985): “Nada mais comovente do que uma mulher burguesa com culpa”	56
1.4.2 La Noche de los Lápices (1986): “Não à ditadura nos colégios!”	67
2. O PESSOAL É POLÍTICO: O(S) FEMININO(S) NAS ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA	78
2.1 “Eu quero saber”: A trajetória de uma professora de História “ignorante” em La Historia Oficial (1985)	81
2.2 “Largo tudo e me inscrevo em um curso de corte e costura?": A política como primeiro amor de María Claudia Falcone em La Noche de los Lápices (1986)	99
3. PERPETRADORES, VÍTIMAS E ALTERIDADE: MASCULINIDADE(S) NAS ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA	114
3.1. “Sou um torturador agora?": O discurso “oficial” da ditadura no masculino	118
3.2. “Porque sou muito perigoso”: Masculinidade(s) alternativa(s) e as vítimas do sistema repressivo	135
4. VIOLÊNCIA SEXUAL E DE GÊNERO NAS ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA: DA MATERNIDADE ROUBADA AOS ABUSOS SEXUAIS NOS CENTROS CLANDESTINOS DE DETENÇÃO	147
4.1 “Chorar não resolve”: a maternidade roubada pelo terrorismo de Estado argentino	151
4.2 “Eu não posso te dar nada”: os significados do uso das violências sexuais pelas escritas fílmicas da história	178
CONCLUSÃO	196
BIBLIOGRAFIA	201

INTRODUÇÃO

Duas sequências marcam o ecrã dos cinemas argentinos da década de 1980. Na primeira delas, policiais montados em cima de cavalos avançam sobre ruas vazias. Seguido de um corte, um conglomerado de jovens reunido em frente ao prédio da “Universidade Nacional” é apresentado e um cartaz com o dizer “Pelo boleto estudantil secundário. Colégio Nacional presente” é aberto. Uma música tensa marca a passagem de um carro de polícia e, em outro prédio, a cena de reunião de jovens se reproduz novamente com um novo cartaz indicando “Belas Artes na luta pelo boleto”. Os manifestantes são jovens brancos e dão os braços à medida em que passam a tomar as ruas enquanto entoam gritos de ordem. Em montagem paralela, as forças policiais se mobilizam utilizando capacetes, escudos e cassetetes.

Na sequência, estes dois grandes personagens coletivos se encontram: militares uniformizados e armados se enfileiram ao pé de um prédio em frente a jovens vestindo jalecos e gravatas, empunhando cartazes. No plano que se fecha na linha de frente da manifestação, oito rapazes e uma jovem encaram a força armada.

A segunda sequência marca também uma manifestação popular. Sob gritos de ordem dos quais se destacam as palavras “verdade” e “desaparecidos”, homens e mulheres de diferentes idades empunham bandeiras e cartazes com fotos. Após um corte, uma mulher branca bem vestida corre para atravessar a rua em direção à mobilização. Depois de alcançar a calçada, a personagem se apoia na parede enquanto observa, escandalizada e assustada, a manifestação. Os policiais assistem à mobilização parados e de maneira pacífica, embora a postos, ao passo que a mulher, amedrontada, se afasta depressa da situação. Um novo corte posiciona a personagem no alto de um prédio, do qual observa, a partir de sua espécie de torre de marfim, mulheres com lenços na cabeça que caminham, lado a lado, empunhando cartazes e fotos de pessoas em preto e branco.

As sequências descritas compõem, respectivamente, os filmes *La Noche de los Lápices* (1986) de Héctor Olivera e *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo, duas das primeiras obras a abordarem de maneira direta a última ditadura militar argentina (1976-1983), logo após a abertura política. Esses dois momentos, que são centrais na composição dos dois filmes, nos permitem introduzir a perspectiva nuclear do presente trabalho: a de gênero.

Adotado aqui à guisa do proposto por Joan Scott na década de 1990, o conceito, compreendido como “elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças

percebidas entre os sexos e [...] uma forma primária de significar as relações de poder” (Scott, 1995, p. 86), nos instiga a questionar sobre as funções associadas à dimensão de gênero que os homens e mulheres apresentados nas telas desempenham nas manifestações e, por extensão, na reflexão sobre a última ditadura argentina. Isto é, por que são oito rapazes e apenas uma jovem na linha de frente da mobilização representada por Héctor Olivera? Por que é uma mulher a pessoa que aparece assustada e amedrontada na sequência de Luis Puenzo? Qual o significado daqueles corpos masculinos que assistem, armados, às manifestações representadas pelos dois filmes? Esses são alguns dos questionamentos que fazemos às duas obras filmicas, contudo, cabe ressaltar que nossa intenção não se encerra na investigação da diferença entre os gêneros no contexto de abertura política, mas antes consiste em examinar como ela foi empregada para atribuir sentido a um passado que se recusa a dar por encerrado.

O cenário político argentino da década de 1970, orientado pela Doutrina de Segurança Nacional, é marcado pela radicalização do diagnóstico e terapia dos males nacionais (Novaro; Palermo, 2007), fenômeno que se materializa pelo terrorismo de Estado vigente entre 1976 e 1983. No contexto que segue a saída da Junta Militar do poder, o cinema argentino, a partir da mobilização de histórias pessoais daqueles atingidos pelo sistema repressivo (Aprea, 2008), passa a refletir sobre esse passado recente e, como iremos sugerir, sobre sua latência no tempo presente, efeito que se alcança não apenas por meio da discussão dos eventos da última ditadura, mas ainda pelo próprio potencial da imagem filmica em mobilizar o Outrora e o Agora (Benjamin, 2002).

Conquanto a sequência descrita do filme de Héctor Olivera não buscasse representar o contexto do terrorismo de Estado argentino -uma vez que a manifestação que ocorre nos primeiros minutos do longa data de setembro de 1975-, ela prenunciava, nos primeiros minutos do longa, o caráter repressivo que havia orientado a ação militar durante a ditadura. Essa dimensão constitui o objeto central da obra, a qual representa, a partir da trajetória de sete estudantes secundaristas, o golpe da Junta, bem como os sequestros, torturas e detenções clandestinas instrumentalizadas pelo sistema concentracionário.

De outro lado, se a obra de Héctor Olivera parte do contexto prévio e imediatamente posterior ao golpe conferido pela Junta Militar argentina, Luis Puenzo situa sua narrativa em março de 1983, momento de perda de credibilidade da Junta a partir do enfraquecimento do discurso oficial, sobretudo mediante o fracasso na Guerra das Malvinas e a crescente onda de denúncias nacionais e internacionais sobre os casos de violação de direitos humanos. Esse último fenômeno é especialmente representado na manifestação vista por Alicia, protagonista

de *La Historia Oficial* (1985), a qual se defronta com os “Familiares de desaparecidos e presos por razões políticas” (*La Historia Oficial*, 1985, 46min.) -frase que se lê em um dos cartazes na sequência- os quais caminham empunhando fotos das vítimas da repressão do Estado.

Sob a promessa de atender às demandas por verdade e justiça mobilizadas sobretudo por amigos e familiares das vítimas, Raúl Alfonsín é eleito o primeiro presidente da era democrática. Seu governo inaugura na nação argentina um importante trabalho de memória sobre os crimes cometidos pelo terrorismo de Estado a partir de políticas de memória¹ como a Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas (CONADEP). Criada apenas cinco dias após Alfonsín ser eleito, a Comissão tem por resultado de trabalho o informe *Nunca Más* (CONADEP, 2021), documento publicado em 1984, que denunciou a existência de centenas de centros clandestinos, a prática ilegal de sequestro de crianças e o desaparecimento de pelo menos 12 mil cidadãos argentinos² (Calado, 2014). O informe abriu espaço ainda no cenário nacional para o *Juicio de las Juntas*, julgamento que levou ao banco de réus integrantes das três armas e inaugurou o processo de responsabilização dos dirigentes das ditaduras do Cone Sul (Calado, 2014).

O informe e o julgamento são, portanto, duas das principais políticas da memória lançadas no governo de Alfonsín e se apresentam como fundamentais na maneira a partir da qual a sociedade argentina passa a ler e narrar os acontecimentos da segunda metade da década de 1970. Entretanto, podemos elencar ainda um terceiro ator que ganha destaque no governo do primeiro presidente eleito na era democrática e que contribui de maneira determinante no trabalho de memória da sociedade argentina sobre a última ditadura. Este elemento consiste no próprio suporte que dá vida às representações com as quais iniciamos o presente trabalho, isto é, o cinema.

Em nossa análise, argumentamos que esses três agentes estão inseridos em um momento importante de “virada da sensibilidade do tempo”, a qual transforma em dogma a necessidade de confronto com os traumas do passado (Huyssen, 2000) e identifica a permanência e emaranhamento deste último com o presente, movimento que acaba por

¹ De acordo com Caroline Silveira Bauer: “Políticas de memória é o conjunto de ações dos Estados para garantir processos individuais e coletivos de reparação - entendidos para além de indenizações pecuniárias -, que estabeleçam quais são os parâmetros éticos e morais que sustentam os regimes democráticos e, desta forma, se combata todas as violações aos Direitos Humanos, cometidas no passado e as que ainda permanecem no presente” (Bauer, 2014, p. 154).

² A cifra, inicialmente apontada pela CONADEP no informe *Nunca Más*, é criticada e revisada pelos organismos de Direitos Humanos, os quais defendem que o número de argentinos desaparecidos no contexto estaria na ordem dos 30 mil, número mais comumente aceito e adotado ao longo do trabalho.

desafiar o regime moderno de temporalidade³ (Bevernage, 2018). Neste cenário, ao passo que a historiografia argentina, orientada ainda por esse regime, mostrava-se vigilante quanto ao distanciamento do historiador com as temáticas e eventos contemporâneos (Aguila, 2008; Alonso, 2018), as políticas de memória e o cinema do contexto de abertura política passam a evidenciar as latências de um passado que não se encerra à medida em que a Junta Militar sai do poder.

Tomemos a título de exemplo as sequências apresentadas no início deste texto. No caso do filme *La Noche de los Lápicos* (1986), os jovens enfileirados bravamente frente à força militar -com exceção de um deles- são posteriormente incorporados à condição espectral que habita a zona liminar entre a vida e a morte, instaurada pelo desaparecimento forçado. Tal prática, empregada de maneira sistemática pelas ditaduras do Cone Sul, configurou-se na Argentina como mecanismo recorrente de repressão, sendo estimado em cerca de 30 mil o número de desaparecidos. O congelamento do plano nessas figuras, portanto, faz referência ao símbolo de um passado que se recusa a passar, uma presente ausência das vítimas da violência e crueldade do terrorismo de Estado argentino.

La Historia Oficial (1985), por sua vez, recorre a um movimento que evidencia a latência do passado enquanto corporificada através daqueles que permanecem. Apela, para tanto, à representação de uma organização que passa a se constituir em símbolo da recusa, simultaneamente, do luto das vítimas e do ordenamento do tempo moderno da história (Bevernage, 2018): as Avós da Praça de Maio. A mobilização dessas mulheres no plano central da imagem, remete, assim, a uma forma de resistência diante do passado traumático ao rejeitarem que esse seja dado como encerrado sem o devido reconhecimento da verdade, temática que constitui o eixo central do filme.

Embora Tamara Falicov (2001) tenha observado que a indústria cinematográfica foi considerada por Raúl Alfonsín como um mecanismo de relação pública do Estado, tanto em nível nacional quanto internacional, ao buscar promover uma nova Argentina, apartada do terrorismo de Estado das décadas anteriores, a maior parte da bibliografia enfatiza o papel do cinema na função de produção e construção da memória da sociedade argentina acerca da ditadura.

Os trabalhos acadêmicos que se ocuparam da análise do cinema argentino no contexto de abertura política e/ou obras específicas são variados: Jaume Peris Blanes (2009), Hugo

³ A concepção de tempo histórico, intrinsecamente arraigado na prática historiográfica, funda-se na concepção linear, progressiva, universal, homogênea e irreversível do tempo, atrelada ao condicionamento da distância e ruptura entre passado, presente e futuro (Bevernage, 2018).

Vezzetti (2017) e Alexandre Maccari Ferreira (2021) se debruçam, por exemplo, sobre como o cinema argentino do período representou o irrepresentável, isto é, os atos de violência extrema empregados pelo terrorismo de Estado argentino contra as vítimas da repressão; Marcela Visconti (2014) e Gloria Zarco (2014), por sua vez, analisam a relação das narrativas filmicas com o debate do discurso mais amplo do passado, enfatizando sua estreita relação com as políticas de memória e as perspectivas⁴ veiculadas por elas; Gilberto Marcos Rodrigues (2015), por outro lado, ressalta a atualidade do debate contemporâneo suscitado pelo longa *La Historia Oficial* (1985). Esses trabalhos, embora pouco expressivos numericamente em relação à ampla quantidade de pesquisas que posicionam o cinema argentino como objeto de análise e apesar de divergirem em seus objetivos, partem da tendência geral que analisa a função e contribuição do cinema na produção e construção da memória pública argentina acerca do terrorismo de Estado da década de 1970.

Salatiel Ribeiro Gomes, em sua tese de doutorado que tem por objeto de análise o cinema argentino entre 1985 e 2011, sintetiza bem esta tendência ao considerar os filmes como:

lôcus de memórias e construtores de representações sociais que funcionam como um eficiente instrumento na disputa pelo privilégio de nominar as coisas, de fixar proposições acerca do mundo social e político e, sobretudo, como um modo de enquadramento de memórias (Gomes, 2014, p. 23).

A este respeito, o autor sinaliza que, no caso argentino, “desde a abertura democrática, os filmes talvez tenham sido o instrumento mais acionado na batalha por definir o que deveria ser lembrado [...] e o que deveria ser esquecido” (Gomes, 2014, p. 29). Essa orientação, que é compartilhada com outros autores que analisam o cinema argentino do período, parece estar enquadrada na compreensão bem delimitada do lugar do cinema e do audiovisual no plano da memória (Napolitano, 2022), a qual considera o dispositivo⁵ não apenas como documento e testemunha da história, como nos propunha Marc Ferro (2010) na segunda metade do século XX, mas ainda a partir de sua estreita relação com o armazenamento e produção de memória.

⁴ Como a Teoria das Vítimas Inocentes e a Teoria dos Dois Demônios, discutidas na seção 1.1.

⁵ A definição do conceito de dispositivo aparece aqui sob influência de Michel Foucault: “Segundo Michel Foucault, um dispositivo possui três diferentes níveis ou camadas. Em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar, está a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E, finalmente, em terceiro, está a formação discursiva, ou a episteme, resultante das conexões entre tais elementos. Sob essa perspectiva podemos dizer que o cinema institucionalizado -uma sala escura onde é projetado um filme que conta uma história e nos faz crer que estamos diante dos próprios fatos- faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica, tecnológica e discursiva” (Parente; Carvalho, 2009, p. 17). A dimensão tecnológica e discursiva do dispositivo será enfatizada, em nossa análise, na qualidade do cinema, de um lado, se posicionar como escrita filmica da história e, de outro, se constituir em importante meio a partir do qual as subjetividades, sobretudo de gênero, são produzidas e reproduzidas.

No geral, nesse tipo de análise, é atribuída ao cinema a função de espaço a partir do qual habitamos, atribuímos sentido e rememoramos -por que não dizer também esquecemos?- o passado.

Essa compreensão predomina, por exemplo, no já muito referenciado artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), no qual Michael Pollak reserva algumas linhas para ressaltar o potencial do cinema no trabalho de enquadramento da memória. Isto significa dizer, de acordo com o autor, que o cinema realiza, a partir de sua vinculação com o social e da seleção do que se lembrar e esquecer, o trabalho de dar forma e produzir discursos do passado. Pollak (1989) destaca esse novo ator de enquadramento da memória, a partir não somente de sua habilidade de se dirigir às capacidades cognitivas, mas também de captação de emoções, contribuindo assim na compreensão de determinados eventos e participando de maneira ativa na construção da memória coletiva.

É o caso ainda de Milton José de Almeida (2009), que resalta em seu livro *Cinema: Arte da Memória* o papel ativo do cinema no processo de estabelecer o que o espectador deve recordar ao cogitar o passado. Amparado na noção de que o cinema participa de maneira ativa da produção de conhecimento real, de modo a conduzir o espectador tanto na construção de si quanto na interpretação do mundo, Almeida considera que:

o cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens e agentes potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida. Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só o conheceram por imagens visuais e verbais (Almeida, 2009, p. 53).

Essa perspectiva é compartilhada também por Cristiane Freitas (1997) e Claudia Feld e Jessica Stites (2009), que buscam sinalizar o potencial de produção de sentido do passado, de socialização e memorização da memória social a partir do cinema. Segundo as autoras:

O cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos. É também um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de ideias e, por essa importância, impõe-se a necessidade de conservação de todos os filmes (Freitas, 1997, p. 2).

Através de fotos e vídeos, documentários e programas de televisão, o passado regressa em imagens. As imagens constroem significados para os acontecimentos, ajudam a lembrar e permitem que o ocorrido seja transmitido às novas gerações. Colaboram para evocar o vivido e conhecer o que não foi vivenciado. São, em suma, instrumentos valiosos de memória social (Feld; Stites, 2009, p. 25, tradução nossa)⁶.

⁶ A través de fotos y vídeos, de documentales y programas de televisión, el pasado retorna en imágenes. Las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social (Feld; Stites, 2009, p. 25).

Dois pontos principais nos chamam a atenção ao propormos este levantamento de autores. O primeiro deles está relacionado ao predomínio de uma compreensão que observa o cinema cada vez menos como fonte exclusiva de diversão e entretenimento em detrimento de uma análise que parte de sua função pedagógica em relação ao passado, isto é, de seu exercício como uma das principais fontes de conhecimento histórico na sociedade contemporânea. O segundo deles, intrinsecamente ligado ao primeiro, está associado à ruptura entre passado e presente que predomina nestas análises e a partir do qual se estabelece um rompimento entre o objeto aprendido que se vê nas telas (isto é, o passado), e o presente de sua produção e/ou reprodução.

De partida, centralizamos nossa atenção sobre o primeiro ponto. Acrescentamos que, na esteira da proposição da função pedagógica do cinema em relação ao passado, um grupo cada vez maior de autores tem buscado dar um passo a mais na relação entre Cinema e História ao analisar a semelhança entre a representação do passado produzida pelos filmes e o exercício da escrita da história.

Vale observar a este respeito que a estreita relação entre cinema e escrita da história tem as bases lançadas desde as contribuições de Marc Ferro (2010). A partir de sua proposta, o filme passa a ser considerado como indicativo do período em que é produzido, característica até então restrita aos documentos escritos e que lhe garante estatuto de fonte histórica. Desta forma, o historiador passa a dispor de novo caminho para refletir sobre a compreensão vigente do passado e sua relação com o presente de sua produção a partir da representação dos fenômenos históricos produzida pelos filmes históricos. Isto se daria, de acordo com Ferro, uma vez que, da interação com o discurso histórico, o filme se apresenta como transcrição e incorporação da concepção do passado que orienta a sociedade e o contexto de sua produção⁷. Para analisá-lo desta forma, pontua Ferro, é necessário partir das imagens de modo que os seus sentidos não sejam apenas restritos ao valor cinematográfico e nem tão apenas “por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza e pelas realidades que engendra” (Ferro, 2010, p. 87). Entretanto, ao questionar “será que existe uma escritura filmica da história?” (Ferro, 1980, p. 138-140, *apud* Napolitano, 2022, p. 24), o autor responde inicialmente⁸ de maneira negativa, dado seu vínculo com o discurso histórico

⁷ Excetua-se este caso, quando o filme se presta como forma de atender a uma demanda de contra-história geralmente associada às sociedades “onde o regime político não deixa à história sua liberdade e onde, para se exprimir ela [a contra história] toma uma forma cinematográfica” (Morettin, 2003, p. 16).

⁸ De acordo com Napolitano, “posteriormente ele [Marc Ferro] reconheceu que existem algumas exceções que conseguiram romper amarras historiográficas e ideológicas vigentes, e expandiramos [*sic*] limites da representação filmica do passado (ex. Visconti, Syberberg)” (Napolitano, 2022, p. 25).

vigente. Na opinião do autor, o cinema “permitia, quanto muito, uma contra-análise da sociedade” (Ferro, 1977 *apud* Napolitano, 2022, p. 25).

A negativa de Ferro, porém, não foi o suficiente para colocar um ponto final nesse debate. Ao contrário disso, a discussão sobre a relação entre cinema e a escrita da história tem dado passos largos nas últimas décadas a partir da contribuição de diversos teóricos, os quais defendem “que os audiovisuais são também formas discursivas capazes de representar o passado” (Nóvoa, 2009, p. 142). Neste caso, suas colaborações versam não apenas sobre a posição do cinema enquanto condutor de conhecimento histórico, mas ainda como produtor e participante ativo dele. Dentre algumas de suas sugestões, elencam-se: a valorização acadêmica dos discursos históricos audiovisuais; a avaliação do potencial diegético do cinema em sua relação com o discurso histórico; a análise das especificidades desses discursos e suas semelhanças e distinções com outros discursos históricos, como a própria historiografia; a estreita relação entre a historiografia escrita e as representações históricas audiovisuais; entre outros (Nóvoa, 2009).

Principalmente, essas últimas questões que versam sobre a relação entre o cinema e a historiografia são aqui fundamentais. A este respeito, consideramos ainda que o debate sobre a função do cinema perpassa algumas tensões já muito exploradas no campo da historiografia no que tange à distinção entre memória e história. Se, de um lado, um grupo de autores tem chamado atenção para esse dispositivo como vetor da memória e agente de construção da memória social coletiva, de outro lado, um segundo grupo, que ganha força em especial na década de 1990, passa a analisá-lo a partir da dimensão e importância da escritura histórica produzida pelos filmes (Lagny, 2000).

A fim de lançar luz ao nosso posicionamento acerca desse debate e à compreensão da escrita da história adotada no presente trabalho, recorreremos a Paul Ricoeur. Para o autor, uma separação radical entre memória e história não é possível, por outra via, ele então propõe uma relação dialética entre os dois conceitos. Em sua fundamental obra *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricoeur argumenta que tanto a memória quanto a história se apresentam como formas de representação do passado. Neste processo, porém, atribui especificidades a cada um dos conceitos. Se, de um lado, a memória se apresenta por seu potencial de pretensão de verossimilhança em relação ao passado, como principal fonte do passado no presente, de outro, a história se configura como prática epistemológica capaz de produzir uma compreensão qualificada, embora não absoluta e encerrada, do passado. O autor sinaliza ainda que a prática epistemológica da história não pode se dar a não ser a partir da mediação da

memória e tem por resultado um “discurso sequencial em que os acontecimentos se integram numa trama, em torno de uma sucessão temporal” (Nóvoa, 2009, p. 133).

Na produção dessa narrativa, o historiador lança mão de elementos retóricos e imaginativos, mas não o faz livremente como é o caso da narrativa ficcional, antes é balizado pela estrutura epistemológica da produção do conhecimento histórico (Ricoeur, 2007). Neste quadro, embora as narrativas historiográficas e ficcionais não sejam idênticas -sobretudo à medida em que a historiografia desponta por sua proposta como discurso comprometido com o real-, compartilham da mesma base a partir da construção do relato e como forma de conferir sentido e inteligibilidade aos acontecimentos (Nóvoa, 2009).

Boa parte dos teóricos que versam sobre a relação entre o cinema e a escrita da história, embora conscientes do potencial diegético do cinema, não deixam de argumentar que, tanto a partir da mediação da memória quanto da seleção dos fatos e de sua constituição em uma forma narrativa, marcada nos dois casos pela presença do estilo literário, é possível atribuir a função de escrita da história ao cinema. É o caso de Robert Rosenstone (2010), que busca evidenciar o potencial de escrita da história pelo cinema a partir do estabelecimento do conceito de “escrita filmica da história” e sua equiparação à história escrita. De acordo com o autor, o filme histórico, isto é, aquele que se ocupa da representação de eventos e/ou personagens do passado, tal como a história escrita, converge na centralidade da construção de uma narrativa e argumento histórico, assemelhando-se pela orientação de uma visão progressiva do passado, pela seleção de vestígios e por sua impossibilidade de se apresentar como reflexo da realidade passada (Rosenstone, 2010).

Nessa perspectiva, o autor da escrita filmica, tal como o historiador, se ocuparia com a seleção dos vestígios do passado e sua constituição em fatos (Rosenstone, 2010), de modo a constituir uma narrativa na qual interagem elementos ficcionais e não ficcionais, característica compartilhada com a história escrita, uma vez que

[tanto a história escrita quanto a história filmica] referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós seres humanos viemos (Rosenstone, 2010, p. 14).

De acordo com Marcos Napolitano, Robert Rosenstone, ao se atentar para as convenções empregadas pelo cinema na elaboração da narrativa filmica da história, radicaliza o potencial de escrita filmica da história “criando uma metalinguagem do próprio cinema como experiência do tempo e figuração da matéria histórica” (Napolitano, 2022, p. 23). Em

outras palavras, o autor coaduna na análise do filme histórico a dialética de elementos associados ao específico fílmico e sua matéria histórica.

Nesta mesma orientação, Michèle Lagny (2000) reforça a compreensão do cinema como uma nova forma de operação historiográfica capaz de, a partir de suas próprias convenções, reproduzir teses historiográficas ou ainda, produzir interpretações originais e/ou críticas às teses correntemente defendidas na historiografia tradicional (Lagny, 2000). Este processo se dá, de acordo com a autora, pela articulação dos elementos específicos do cinema como enquadramento, montagem, som e imagem (Lagny, 2000), uma vez que Lagny considera que “as possibilidades de conceituação no cinema se encontram nas malhas da representação; não na imagem, mas na forma como esta é construída; não naquilo que é narrado, mas na maneira de estruturar a narrativa” (Lagny, 2000, p. 25).

Podemos afirmar, desta forma, que tanto Rosenstone (2010) quanto Lagny (2000) buscam formalizar uma compreensão que analisa o filme histórico não somente como veículo de transmissão de uma visão da história escrita por outros, como propunha anteriormente Marc Ferro (2010), mas pelo seu potencial de significar, a partir de regras próprias de interação com os vestígios, o passado. Não se trata, entretanto, de conferir demasiada autonomia ao texto fílmico, isto é, de desconsiderar a relação entre o filme e o discurso histórico mais amplo, mas sobretudo apontar a contribuição do filme de não apenas reproduzir um discurso histórico, mas de participar e colaborar com ele de maneira ativa (Rosenstone, 2010).

A fim de tornar ainda mais clara a vinculação do filme com o discurso histórico mais amplo, analisar essa forma de escrita e ampliar o conceito de filme histórico, Marcos Napolitano define esse último como

“saber histórico de base” de natureza audiovisual no qual interagem a matéria histórica de uma sociedade (memórias, regimes de historicidade, história pública, disputas ideológicas sobre o passado), o conhecimento historiográfico especializado, as estéticas do cinema e os interesses comerciais da indústria (Napolitano, 2022, p. 12).

A partir desta proposta, podemos compreender que o filme se sustenta não apenas pela representação que faz do passado, mas pela escritura que propõe da história. Isto significa pensá-lo -e assim pretendemos fazê-lo-, tal como no caso da operação historiográfica escrita, a partir de suas próprias regras e formas de expressão, o que no cinema resulta em tomar em consideração os elementos e articulações que marcam o específico fílmico, tal como “som (trilha sonora, trilha musical, vozes), imagens em movimento (signos, alegorias, texturas,

enquadramentos), cenário, encenação (*mise-en-scène*), texto, (roteiro, diálogos)” (Napolitano, 2022, p. 14).

Vejamos, portanto, que tanto aqueles autores que tomaram o cinema enquanto vetor de memória, quanto aqueles que avançaram sobre sua dimensão de escrita -fílmica- da história, consideram o filme como forma de atingir a compreensão vigente do passado e sua relação com o presente de sua produção. Neste sentido, é possível observar que partem de uma compreensão do regime de temporalidade moderno, isto é, linear, progressivo, universal, homogêneo e irreversível, a qual está atrelada à diferenciação e ruptura entre passado, presente e futuro (Bevernage, 2018).

A perspectiva que acompanha nosso trabalho, por outro lado, recai em uma proposta de escrita fílmica da história que desafia a orientação do regime de temporalidade moderno. Partimos dessa proposta não somente em razão dos filmes selecionados estarem inseridos em um momento que é marcado pelo emaranhamento do passado com o presente, caso do período de abertura política argentina, mas ainda por esse movimento decorrer da própria condição inerente ao cinema. Para isso, recorreremos a Walter Benjamin (2002), filósofo que defende que a imagem se constitui como espaço de conjugação do Agora e do Outrora, permitindo o encontro de tempos não lineares e homogêneos e rompendo com um modelo temporal linear no qual o passado se apresenta como fixo e irreversível.

Argumentamos neste sentido que o cinema, ao se caracterizar pela função inerente de montagem de imagens, a partir da qual lhes confere sentido (Martin, 2005), pode ser inserido nesta esteira. Desta forma, é possível observar, como aponta Georges Didi-Huberman (2015) ao refletir sobre o processo de montagem e (des)montagem do tempo pela historiografia escrita e pela imagem, e como destaca Ethan Kleinberg (2021) ao afirmar que as mídias -entre elas as produções audiovisuais- evidenciam as limitações dos pressupostos epistemológicos reproduzidos pela historiografia escrita nas representações canônicas do passado, que esse tipo de documento se configura como fonte privilegiada para lidar com os diálogos e descompassos entre diferentes temporalidades, desafiando, portanto, o modelo temporal progressista no qual o passado se apresenta como fixo e irreversível.

Sugerimos, desta forma, que os filmes selecionados -*La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de Los Lápidos* (1986)- podem ser entendidos não apenas como meio a partir do qual a sociedade argentina habitou, atribuiu sentido, rememorou -e também esqueceu- o terrorismo de Estado da década de 1970, mas ainda pelo qual conjugou suas latências em seu tempo presente.

Partimos então para a introdução das duas escritas fílmicas lançadas imediatamente após a saída da Junta Militar do poder e que se constituem como forma paradigmática de narrar a última ditadura argentina -e, por extensão, suas latências em seu tempo presente: *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo e *La Noche de los Lápicos* (1986) de Héctor Olivera.

Amplamente premiado, inclusive tendo rendido o primeiro Oscar à nação argentina, o primeiro filme acompanha a trajetória de Alicia, uma professora de História. Parte da classe média argentina alheia e beneficiária da ditadura, Alicia passa a se questionar sobre a situação política e econômica de seu país ao ver os discursos autoritários emergirem em sua esfera privada à medida em que começa a desconfiar que sua filha adotiva, Gaby, cuja origem ela desconhece, seja filha de presos políticos. O filme então se ocupa do processo de tomada de consciência da protagonista conforme ela se depara, por diferentes meios, com as violências do terrorismo de Estado, sobretudo na forma da apropriação ilegal de crianças no contexto repressivo.

Em outra via, a obra de Héctor Olivera, inaugural na adoção da perspectiva das vítimas do terrorismo de Estado argentino e o primeiro a encenar a violência e tortura dos centros clandestinos, baseia seu enredo no relato de uma das vítimas sobreviventes de um dos eventos mais brutais da ditadura. A obra *La Noche de Los Lápicos* (1986) acompanha a trajetória de sete estudantes secundaristas os quais teriam desaparecido na cidade de La Plata meses após ter sido deferido o golpe em decorrência de uma mobilização, ocorrida no ano anterior, envolvendo a luta pelo passe de transporte estudantil (conhecido como boleto estudantil), sequência com a qual o presente trabalho se abre. Baseado no relato de Pablo Díaz, único sobrevivente do grupo representado, o filme narra o momento de mobilização dos jovens na luta pelo boleto estudantil até o ingresso no mundo concentracionário a partir do golpe deflagrado pela Junta Militar em 1976. Nesta esteira, a obra fílmica acompanha o sequestro, tortura e as consequências físicas e psíquicas nos adolescentes de 16 e 18 anos de idade nos centros clandestinos de detenção.

A despeito de sua pretensão de verossimilhança (Raggio, 2017), o filme de Héctor Olivera, tal como *La Historia Oficial* (1985), lança mão de elementos ficcionais e de caráter melodramático, afastando-se da aspiração de uma função do cinema documentário. Argumentamos, neste sentido, que os dois longas compartilham não apenas as convenções do cinema clássico e melodramático, mas ainda, de acordo com Salatiel Ribeiro Gomes (2014, p. 37), se aproximam na tentativa de “promover a identificação afetiva do espectador com a exposição do acervo de perdas e dos infortúnios das vítimas da repressão”.

Assumimos, neste sentido, que os dois filmes, ao interagirem com questões referentes à memória efervescente no período e selecionarem vestígios a serem destacados, constituindo-os em formas narrativas, se apresentam não apenas como forma de representação do passado -como os querem aqueles que o tomam como veículos de memória-, mas antes como narrativas capazes de conferir sentido e inteligibilidade a um passado que se recusava a dar por encerrado, ocupando-se, portanto, da função de escrever a história da última ditadura argentina por meio da linguagem fílmica. Nossa proposta, entretanto, não se esgota neste movimento. A este respeito, sugerimos ainda que a categoria de gênero pode se apresentar como fundamental para a compreensão e análise dessas escritas fílmicas da história, nos permitindo observar como os conceitos do “feminino” e do “masculino” foram empregados na elaboração da articulação do passado-presente no contexto dessas produções.

Entendemos então que ao tomar o cinema como forma de escrita da história, podemos examinar não apenas as relações entre homens e mulheres no contexto de abertura política, mas ainda como as tensões e acontecimentos que marcam o contexto e as próprias narrativas do período produziram o gênero e como a relação e diferenciação entre essas categorias foi empregada nas escritas fílmicas da história que conjugam o Outrora e o Agora. Desta forma, tomamos como fundamental o trabalho de versar sobre como essas escritas fílmicas da história se constituíram em produtoras de gênero, como representaram homens e mulheres e quais funções conferiram a eles em suas narrativas fílmicas da história.

Para tanto, partimos não somente da leitura de Joan Scott (1995), mas também de outras autoras do campo de estudos de gênero que versaram sobre o papel do cinema na função de produtor do que se espera e se compreende de homens e mulheres. É o caso de Teresa de Lauretis (1994), que integra a indústria cinematográfica no conceito de tecnologia de gênero, isto é, como meio a partir do qual não somente se representa, mas ainda se pensa e se produz homens e mulheres. Acrescentamos ainda o conceito de performatividade de gênero à guisa do sugerido por Judith Butler (2018b), observando como o cinema, à medida em que se constitui e é implicado pela linguagem, dado que se apropria e veicula certos discursos (Silva, 2017), se integra à estrutura simbólica, epistemológica, discursiva e às relações de poder a partir das quais o “masculino” e o “feminino” são performativamente constituídos e materializados nos corpos por meio dos modos de se comportar, se vestir, de falar estabelecidos pelas normas. Nossa proposta, desta forma, toma a escrita fílmica da história como espaço duplamente marcado pela dimensão de gênero, tanto a partir da qualidade discursiva inerente ao dispositivo quanto ao assumir a função de uma produção de narrativas fílmicas da história.

O presente trabalho justifica-se então por propor uma abordagem que coaduna diferentes desafios -que versam desde a discussão do regime moderno de temporalidade e a dimensão de escrita da história assumida pelo cinema até os debates de memória e gênero nas ditaduras do Cone Sul- com a finalidade de discutir como a categoria de gênero se apresentou como fundamental às escritas filmicas da história sobre a última ditadura argentina. É sob esta perspectiva, portanto, que pretendemos analisar os filmes *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986).

O texto então, possui a seguinte estrutura. No primeiro capítulo, apresentamos os diferentes aspectos e perspectivas que se coadunam no difícil desafio ao qual o presente trabalho se propõe. Neste sentido, ao mesmo tempo em que se busca articular os elementos externos e internos ao cinema argentino do período de abertura política, pretende-se lançar luz às diversas ferramentas teórico-metodológicas que são empregadas em nossa pesquisa de modo a introduzir uma perspectiva que se propõe inaugural no que diz respeito à análise dos papéis e significados atribuídos a homens e mulheres pelos filmes a partir da definição desses últimos como escritas filmicas da história *duplamente* atravessadas pelo conceito de gênero. Desta forma, ao final, realiza-se um exame introdutório dos filmes, com o objetivo de retomar os questionamentos levantados na fase inicial e ao longo da investigação, por meio da análise de seus elementos narrativos e filmicos à luz da bibliografia precedente.

O segundo e terceiro capítulos analisam como as noções de feminilidade e masculinidade foram não somente mobilizadas e performadas, mas empregadas de maneira deliberada nas escritas filmicas da história sobre a última ditadura militar argentina. Intitulado *O pessoal é político: o(s) feminino(s) nas escritas filmicas da história*, o segundo capítulo versa sobre as representações e as distintas vivências e trajetórias dos corpos femininos contidas nas obras *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986). Neste cenário, centralizamos nossa análise nas duas mulheres que aparecem apresentadas nas sequências com as quais abrimos o presente trabalho: a ingênua e assustada protagonista de Luis Puenzo em *La Historia Oficial* (1985) e a jovem chamada Maria Claudia Falcone, que aparece enfileirada frente ao exército argentino em *La Noche de los Lápidos* (1986) de Héctor Olivera. Ocupando-se de suas trajetórias e de suas relações com o que é tradicionalmente associado ao “ser mulher”, o trabalho busca observar o significado dessas personagens como fundamentais às respectivas escritas filmicas da história.

Nesta mesma esteira, no terceiro capítulo, intitulado *Perpetradores, vítimas e alteridade: masculinidade(s) nas escritas filmicas da história*, propomos uma análise da construção e significado do corpo masculino nas escritas filmicas da história da última

ditadura argentina. Novamente aqui as sequências inicialmente apresentadas nos auxiliam na introdução do que se pretende no interior do capítulo, isto porque os corpos masculinos que aparecem introduzidos ali despontam também como objetos centrais de nossa análise: o exército, símbolo do discurso oficial promovido pela Junta Militar, introduzido tanto em *La Historia Oficial* (1985) quanto em *La Noche de los Lápicos*, e os oito rapazes que o enfrentam nesse último. Por meio da seleção de alguns personagens que ocupam esses dois coletivos, os quais se dividem entre a personificação do terrorismo de Estado e as vítimas da repressão, chamamos a atenção a respeito de uma alteridade baseada na performatividade de gênero, movimento que, em nossa análise, não parece se dar ao acaso no contexto de abertura política.

No último capítulo, intitulado *Violência sexual e de gênero pelas escritas filmicas da história: da maternidade roubada aos abusos sexuais nos centros clandestinos de detenção*, observamos como as escritas filmicas da história sobre a última ditadura argentina mobilizaram as violências sexuais e de gênero sofridas, sobretudo por mulheres, no contexto repressivo. Partindo do caráter gendricado da repressão promovida pelo terrorismo de Estado argentino, bem como do momento inicial de imobilização da circulação dos testemunhos daquelas -e daqueles- que foram vítimas do amplo repertório de violências sexuais e de gênero nos centros clandestinos de detenção, buscamos analisar não somente como as escritas filmicas da história deram conta -ou não- da representação deste tipo de sevicia que aparece vinculado à condição de gênero, mas sobretudo os significados atribuídos a elas nas telas do cinema.

Acrescentamos ainda no interior deste movimento uma análise daquelas personagens que, transformadas em sentinelas da memória da última ditadura argentina, são referenciadas e empregadas pelos dois filmes em questão: as Mães e Avós da Praça de Maio. Dado o significado ocupado por essas organizações no trabalho de rememoração até os dias de hoje e no estímulo à presente pesquisa, o trabalho não poderia deixar de chamar a atenção para esses corpos femininos. A este respeito, propomos uma análise diferencial ao observar como a usurpação do exercício de maternidade pela ditadura militar não se restringiu apenas às mulheres detidas nos centros clandestinos, mas se estendeu também a estas mães e avós que passam a se mobilizar na busca por informações sobre seus filhos e netos, e como esse movimento é capturado pelo cinema.

No momento que antecede a conclusão da abertura do presente trabalho, gostaríamos de propor algumas reflexões. Isto porque afirmamos estar cientes de havermos partido de uma definição de gênero que foi submetida à novas avaliações⁹. Reconhecemos, assim, que o

⁹ Dentre as quais se destaca a obra *A história da fantasia feminista*, traduzida em 2024.

diálogo estabelecido por Joan Scott (2024) com a psicanálise certamente produziria grandes frutos na perspectiva que sugerimos, uma vez que a compreensão da diferença sexual como problema insolúvel e a radicalização do conceito de gênero permitiria avançar sobre novas considerações no interior da análise e, inclusive, enfatizar os paradoxos e instabilidades da compreensão de gênero que foram observadas em nossa investigação. Diante disso, este trabalho se abre às possibilidades de novas avaliações e abordagens.

Ainda assim, reafirmamos que a pesquisa mantém o compromisso com o desafio que a própria categoria de gênero impõe, tal como formulada por Scott, especialmente em relação aos critérios epistemológicos da escrita da história. Em nosso caso, esse movimento se dá acompanhado não tão somente pelo próprio conceito de gênero, mas ainda por uma abertura crítica e reflexiva que toma como menos certa a relação entre passado e presente, bem como da adoção da compreensão dos filmes como escritas fílmicas da história. Neste sentido, nossa intenção é provocar novas indagações que não se esgotam na análise dos filmes sobre as ditaduras do Cone Sul, mas que versam sobre a escrita da história e a possibilidade do cinema assumir essa dimensão, assim como sobre as discussões de regime de temporalidade, de modo a destacar, sobretudo, o potencial crítico do conceito de gênero no interior de suas compreensões.

1. ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA E TECNOLOGIA DE GÊNERO: *LA HISTORIA OFICIAL* (1985) E *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* (1986)

Na crista da discussão da relação entre Cinema e História que caracteriza a segunda metade do século XX, autores como Pierre Sorlin (1984) e Michele Lagny (1988) passam a acenar uma concepção na qual os filmes se constituem não apenas como documento histórico, mas antes como forma de escrita -fílmica- da história. A aproximação do denominado “filme histórico” e a historiografia se daria, de acordo com Sorlin, sob três frentes: a partir da relação entre passado e presente; da reprodução de saber histórico de base e da interação entre ficção e não-ficção (Sorlin, 1984, *apud* Ramos, 2001). Acerca dessas três proposições, a primeira delas nos chama especial atenção. Isto porque, embora o entendimento de que um filme histórico nos informa, simultaneamente, sobre o presente (momento de sua produção) e o passado (objeto de seu tema) esteja inscrito em uma tradição historiográfica consolidada e amplamente difundida (Sorlin, 1984, *apud* Ramos, 2001), a concepção de temporalidade que confere corpo a esta análise não se apresenta como único caminho possível para trilharmos em nossa investigação.

Essa tradição, marca da historiografia moderna e da proposição predominante de “filme histórico”, aparece atrelada a uma concepção de dimensões temporais -passado, presente e futuro- como entidades separadas, na qual o passado é considerado ausente, distante e irreversível. Beber Bevernage (2018), porém, analisa que a década de 1980, à medida em que é atravessada por uma virada que transforma em dogma a necessidade de confronto com os traumas do passado -o Holocausto na Europa e as ditaduras militares no caso da América Latina (Huyssen, 2000)-, acaba por colocar em xeque o regime de temporalidade moderno, o qual passa a ser substituído por uma concepção na qual o passado é considerado preso no presente.

A produção do distanciamento ou conjugação entre passado e presente, antes de ser resultado da própria passagem do tempo, é fruto da dimensão performativa da história (Bevernage, 2018). Este movimento, reconhecido por Walter Benjamin (2002) e, posteriormente, por Georges Didi-Huberman (2015), como processo de montagem e desmontagem do tempo, consiste em parte fundamental da operação historiográfica, atividade na qual “o historiador conjuga o agora ao tempo passado, sintomas a sobrevivências e crises a latências” (Campos, 2017, p. 271).

A imagem cumpre, na análise desses dois autores, papel fundamental, à medida em que, ao condensar e desjuntar os tempos, posiciona-se como ferramenta crítica de uma visão progressiva e linear das dimensões temporais. Em nossa análise, argumentamos que o cinema, ao ser caracterizado pela função inerente de montagem, a partir do qual confere sentido às imagens (Martin, 2005), e se posicionar como fonte privilegiada de saber histórico na sociedade midiática contemporânea (Freitas, 1997; Lagny, 2000; Almeida, 2009; Huyssen, 2009; Rosenstone, 2010; Napolitano, 2022), pode se apresentar como fonte privilegiada na discussão que envolve uma diferente compreensão de temporalidade.

Pensando nisso, tomaremos este dispositivo como objeto principal de nossa investigação. Nosso objetivo inicial a este respeito consiste em examinar como, no período de abertura política na Argentina (1983-1989), o cinema passa a assumir a dimensão de escrita -fílmica- da história da última ditadura (1976-1983). Verificaremos, nesta orientação, como, impulsionado pelo momento de memória e ocupando-se de um silêncio inicial deixado pela historiografia argentina do período, o cinema argentino do contexto de abertura política passa a empreender na difícil tarefa de discutir e representar um passado que se recusa a dar por encerrado.

Adentrando essa discussão, nosso trabalho buscará enfatizar que, no processo de produção da escrita -fílmica- da história, a dimensão de gênero assume uma função central. Valendo-se desse conceito como categoria analítica fundamental da história (Scott, 1995) e que implica e é produzido pelas produções cinematográficas (Scott, 1995; Lauretis, 1994), nossa intenção é discutir de que modo essa escrita fílmica da história problematiza o passado-presente e como, ao fazê-lo, produz homens e mulheres. Para tanto, centralizamos nossa análise em duas obras inaugurais sobre a última ditadura argentina que podem ser enquadradas na condição de escrita fílmica da história: *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo e *La Noche de los Lápicos* (1986) de Héctor Olivera.

Na seção que se segue, buscaremos contextualizar o momento de memória no qual os filmes são produzidos. Nosso objetivo com essa proposta consiste em examinar e destacar aquelas características vinculadas ao discurso histórico mais amplo e à compreensão de temporalidade que predomina tanto na discussão e disputa da memória da última ditadura argentina quanto no processo de escrita fílmica da história produzida pelo cinema argentino no contexto que segue a abertura política. Na sequência, apresentamos a compreensão e definição adotada no trabalho tanto do conceito de escrita da história quanto daquela produzida pelo cinema. Tomamos como relevante, posteriormente, o exame do papel da

indústria da qual o cinema invariavelmente faz parte, de maneira a levar em consideração as estéticas e convenções que estruturam este dispositivo e suas narrativas.

A partir do exposto, então, introduzimos a discussão sobre a relação entre as escritas fílmicas da história e a dimensão de gênero, de modo a lançar-nos à análise das narrativas fílmicas promovidas pelas longas e indagá-las acerca das políticas de gênero adotadas na representação de um passado que não passa.

1.1 Momento de memória e a função do cinema argentino (1983-1989)

Gloria Zarco (2014) estabelece o conceito de momento de memória como “o espaço, a definição da agenda, a visibilidade, os limites e o alcance que os diferentes governos deram à reconstrução do passado recente” (Zarco, 2014, p. 2, tradução nossa)¹⁰. De acordo com a autora, esses aspectos impactam de maneira direta, no caso argentino, as produções cinematográficas produzidas nos diferentes períodos após o processo de abertura política.

Nessa perspectiva, buscamos entender como esse movimento se deu nos primeiros anos (1983-1989) que seguem a abertura política. A partir dessa proposta, nos debruçamos em avaliar como as políticas de memória e o cinema argentino do período evidenciam uma tendência que não é orientada por uma tentativa de reconstrução de um passado dado por encerrado, mas antes, por uma relação de tempo na qual o passado aparece intimamente embrenhado com o presente.

A fim de compreendermos o momento de memória inaugurado pelo processo de abertura política e a relação estabelecida entre as políticas de memória e a produção cinematográfica do contexto, iniciaremos nossa exposição valendo-nos das políticas desenvolvidas durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989) e das teorias que conferem corpo à compreensão da última ditadura militar argentina no período.

Apenas alguns dias após ser eleito, Alfonsín cria a Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas (CONADEP), a qual estivera responsável por:

1. Receber denúncias e provas para entregar à Justiça;
2. Averiguar o destino ou paradeiro de pessoas desaparecidas;
3. Determinar a localização de filhxs retiradxs das guardas dos seus pais e mães;
4. Denunciar para a Justiça as tentativas de ocultamento de provas;
5. Redigir um informe final com uma explicação detalhada dos fatos (CONADEP, 2021, p. 24, tradução nossa)¹¹.

¹⁰ “al espacio, puesta en agenda, visibilidad, límites y alcances que los diferentes gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente” (Zarco, 2014, p. 2).

¹¹ 1. Recibir denuncias y pruebas para entregárselas a la Justicia;
2. Averiguar el destino o paradero de las personas desaparecidas;

Formada predominantemente por ativistas comprometidos com a defesa dos direitos humanos, a Comissão tornou-se um exemplo para as nações que se recompunham de traumas similares. Isto porque contribuiu de maneira determinante na exposição dos horrores vividos pelas vítimas da repressão e das táticas empregadas pela ditadura argentina, evidenciando a existência de centenas de centros clandestinos, a prática ilegal de sequestro de crianças e o desaparecimento de pelo menos 12 mil cidadãos argentinos¹² (Calado, 2014). O trabalho da Comissão é então organizado e publicado no ano seguinte na forma de um informe intitulado *Nunca Más* (CONADEP, 2021), documento que se torna uma espécie de relato canônico sobre as desapareições na Argentina (Crenzel, 2010), cujas principais fontes estiveram centradas nos testemunhos dos sobreviventes e nas denúncias dos familiares e amigos de desaparecidos.

Essa política de memória abre a possibilidade para o *Juicio de las Juntas*, julgamento histórico ocorrido dois anos após a eleição de Raúl Alfonsín. Os relatos de familiares das vítimas e de sobreviventes da repressão cumprem, aqui novamente, um papel fundamental no trabalho de memória, cujo resultado foi a implementação do processo que levou ao banco dos réus integrantes das três armas, entre eles os membros da primeira Junta Militar (1976-1981): Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti e Emilio Massera. Inaugural no percurso de responsabilização dos dirigentes das ditaduras do Cone Sul (Calado, 2014), o julgamento também resultou na derrocada dos discursos militares, como a justificativa para o golpe e a alegação da existência de uma guerra civil como forma de legitimar a sua permanência no poder (Huyssen, 2014).

As políticas de memória do período são orientadas essencialmente por duas teorias que dão corpo à compreensão dos últimos anos. A primeira delas, denominada “Teoria dos Dois Demônios”, consolida a ideia de uma dupla responsabilidade atribuída tanto aos militares quanto à guerrilha de esquerda sobre os acontecimentos da segunda metade da década de 70. Essa concepção é legitimada no prefácio do informe *Nunca Más*, no qual se lê: “Durante a década de 70, a Argentina foi convulsionada por um terror que provinha tanto da extrema direita quanto da extrema esquerda, fenômeno que ocorreu em muitos outros países”

3. Determinar la ubicación de niños sustraídos de la tutela de sus padres y madres;

4. Denunciar a la Justicia los intentos de ocultamiento de pruebas;

5. Redactar un informe final con una explicación detallada de los hechos (CONADEP, 2021, p. 24).

¹² A cifra, inicialmente apontada pela CONADEP no informe *Nunca Más*, é criticada e revisada pelos organismos de Direitos Humanos, os quais defendem que o número de argentinos desaparecidos no contexto estaria na ordem dos 30 mil, número mais comumente aceito e adotado ao longo do trabalho.

(CONADEP, 2021, p. 61, tradução nossa)¹³. De acordo com Zarco (2014), essa forma de compreender o período foi útil ao governo de Raúl Alfonsín no que tange à manutenção de relações saudáveis tanto com a esfera militar quanto com os organismos de direitos humanos.

Outra concepção passa a predominar sobretudo a partir de 1985 e marca, de acordo com Andreas Huyssen (2014), ao mesmo tempo, o sucesso do discurso dos direitos humanos e um sacrifício à precisão histórica. Essa abordagem é traduzida pela “Teoria das Vítimas Inocentes”, por meio da qual as vítimas da repressão passavam a ser compreendidas como figuras purificadas a partir da ausência e desconsideração de seus vínculos políticos. Segundo Huyssen, o emprego desse entendimento, às custas de um esquecimento das identidades políticas das vítimas, “foi necessário para permitir que toda a sociedade argentina, inclusive os não participantes e os beneficiários da própria ditadura se congregassem em torno de um novo consenso nacional: a separação clara entre criminosos e vítimas, culpados e inocentes” (Huyssen, 2014, p. 163).

Apesar dos consideráveis avanços no trabalho da memória e da busca por reparação no período, a camada militar exerce uma significativa pressão sobre o governo de Alfonsín, resultando no lançamento de duas medidas que são vistas pelos organismos de direitos humanos como espécie de retrocesso no trabalho da memória sobre a ditadura. São elas: a Lei de Ponto Final (1986) e a Lei de Obediência Devida (1987). Ao passo que a primeira buscou estabelecer um período máximo de sessenta dias, a contar de sua promulgação, para a denúncia de violações de direitos humanos cometidas por militares no contexto da ditadura, a segunda reconhecia e atribuía níveis de responsabilidade aos crimes de modo que “inocentava maciçamente os subordinados, sob a alegação de que os atos de terrorismo foram praticados no cumprimento de ordens superiores” (Capelato, 2006, p. 72). Essas duas leis abrem brechas para a inauguração de um novo momento de memória orientado pela defesa da necessidade de avançar rumo ao futuro a partir do esquecimento dos eventos que marcam a década de 70, perspectiva que ganha força a partir dos indultos conferidos aos militares por Carlos Menem quando eleito em 1989 e que predomina até a primeira metade da década de 90.

Podemos analisar, portanto, que nos primeiros anos de abertura política, sobretudo a partir da atuação de coletivos e organizações de vítimas e familiares de desaparecidos, o passado parece estar altamente emaranhado com o presente. Marcado por um importante trabalho de rememoração, o momento é caracterizado pela busca por justiça e verdade e pela

¹³ “Durante la década del 70, la Argentina fue convulsionada por un terror que provenia tanto desde la extrema derecha como de extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países” (CONADEP, 2021, p. 61).

tentativa de estabelecer vítimas e culpados. A experiência argentina dos primeiros anos de abertura política dá a ver então uma tendência de temporalidade que caracteriza a compreensão mais recente dos eventos traumáticos, a qual consiste na percepção do passado como preso e persistente no presente e no questionamento do passado como unitário e encerrado (Bevernage, 2018). A este respeito, analisaremos adiante como o cinema, inserido nesse recorte, se lança também à evocação e discussão dos acontecimentos do período da repressão.

Observamos inicialmente que a bibliografia atribui diferentes funções sociais ao cinema produzido no contexto. Partilhada por diferentes autores (Gomes, 2014; Aprea, 2008) a perspectiva comumente adotada aponta que o cinema do período participou, ao assumir a condição de representar a última ditadura, da produção e construção da memória social argentina e da promoção de tomada de consciência sobre o período repressivo.

Essa função parece se apresentar como marca do cinema internacional da década de 1980, quando diversas obras cinematográficas passam a se prestar como estratégias de rememoração pública e privada, associada na Europa ao discurso do Holocausto¹⁴ e na América Latina às ditaduras militares¹⁵. A função de configurar como agente de tomada de consciência acerca das situações de catástrofe social que marcaram as décadas anteriores, inaugura no cinema o debate da dificuldade de “representar o irrepresentável”. Compartilhada com outras formas narrativas do passado, essa condição recai na impossibilidade da linguagem -independente de sua natureza- exprimir, em sua totalidade, as experiências vividas em catástrofes sociais. De acordo com Biosca, isso se dá uma vez que o próprio testemunho é marcado pela inefabilidade, isto é, pela “consciência da insuficiência da linguagem, a dificuldade da palavra, o caráter traumático da pronúncia” (Biosca, 2012, p. 28), de modo que também a imagem cinematográfica, a despeito de sua pretensa proximidade com o real, deve ser tomada pela negativa, ou seja, pela condição da irrepresentabilidade.

Acerca dessa qualidade, Andreas Huyssen (2009) argumenta que, apesar das limitações no processo de se prestar como reflexo da experiência vivida nessas condições, a representação das catástrofes sociais através de imagens se apresenta como fundamental: “O

¹⁴ Para citar apenas alguns, podemos elencar: “Adeus, meninos” (1987) de Luis Malles, “Filhos da guerra” (1990) de Agnieszka Holland, “A vida é bela” (1997) de Roberto Benigni, além da paradigmática obra “Shoah” (1985) de Claude Lezzman. Este movimento se dá ainda no cinema norte-americano a partir de clássicas obras hollywoodianas como “A Escolha de Sofia” (1982) de Alan J. Pakula e “A Lista de Schindler” (1993) de Steven Spielberg.

¹⁵ A título de exemplo, nos restringimos aqui ao caso brasileiro e elencamos algumas obras cinematográficas nacionais que se propuseram, no contexto de enfraquecimento da ditadura militar e posterior abertura política, a trabalharem com a temática da última ditadura (1964-1985): “Pra frente, Brasil” (1982) de Roberto Farias, “Que bom te ver viva” (1989) de Lucia Murat, “Cabra marcado para morrer” (1984) de Glauber Rocha, “O que é isso, companheiro” (1997) de Bruno Barreto, “Ação entre amigos” (1998) de Beto Brant.

terror, a degradação, a dessubjetivação e a destruição do humano podem e devem ser imaginados, podem e devem ser ditos, podem e devem ser representados em imagens e palavras” (Huyssen, 2009, p. 20, tradução nossa)¹⁶. Nesta esteira, Huyssen aponta que, sobretudo no caso daqueles Estados terroristas que se ocuparam com o apagamento de seus rastros, devem ser criadas imagens do terror “imagens subsequentes que utilizem todos os meios, gêneros e técnicas disponíveis para combater a evasão e o esquecimento” (Huyssen, 2009, p. 21, tradução nossa)¹⁷.

É justamente na crista desse movimento que localizamos o cinema argentino dos primeiros anos após a saída da Junta Militar do poder. Dada a ausência de imagens da repressão -tanto fotográficas quanto cinematográficas-, fato que podemos atribuir ao “objetivo da Junta Militar de fazer desaparecer todo tipo de prova que pudesse comprometê-la” (Zarco, 2014, p. 11, tradução nossa)¹⁸, o cinema da década de 1980 se prestou como espaço de reflexão e oposição ao esquecimento dos eventos recentes, a partir da representação do cenário repressivo. Marcado no contexto anterior por uma intensa repressão materializada pela censura, perseguição e exílio de funcionários da indústria cinematográfica, além do controle exercido pelos militares nas produções, quando da abertura política, o cinema argentino ressurgiu com intenso vigor e se centraliza na análise e representação dos traumas recentes da história argentina.

Nessa mesma orientação, Tamara Falicov (2001) acrescenta ainda que a indústria cinematográfica foi considerada por Raúl Alfonsín como uma espécie de mecanismo de relação pública do Estado, tanto em nível nacional quanto internacional. Isto é, foi percebido como instrumento a partir do qual se propunha atender às demandas e às pressões internas e externas de busca por verdade e justiça e de tentar apresentar ao cenário internacional uma nova Argentina, apartada da imagem do terrorismo de Estado das décadas anteriores.

A este respeito, a autora argumenta que as medidas incluíram tanto o rompimento com as leis de censura fílmica quanto a reorganização e fortalecimento do Instituto Nacional de Cinema (Instituto Nacional de Cinematografía)¹⁹. A partir de 1983, composto por importantes

¹⁶ “El terror, la degradación, la desubjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y palabras” (Huyssen, 2009, p. 20)

¹⁷ “imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido” (Huyssen, 2009, p. 21).

¹⁸ “el objetivo de la Junta Militar era hacer desaparecer todo tipo de prueba que pudiese comprometerlos” (Zarco, 2014, p. 11).

¹⁹ Desde 1957, este órgão se configura como espécie de autarquia responsável pelo cinema industrial argentino. Deste modo, centralizava as funções de financiamento, produção, distribuição e exibição de filmes na Argentina (Aprea, 2008). A partir de 1994, o Instituto Nacional de Cinematografía é substituído pelo atual Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

nomes vinculados à indústria do audiovisual, esse órgão exerce papel fundamental no incentivo das produções cinematográficas, as quais passam, entre 1983-1989, por um *boom*²⁰.

Alinhado com as propostas governamentais de Alfonsín, o Instituto privilegiou sobretudo aquelas obras filmicas que se ocuparam do trabalho de representação e reflexão acerca da ditadura, temática que passa a predominar na indústria cinematográfica como se pode verificar a partir de alguns títulos como: *Camila* (1984) de María Luísa Bemberg, *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin, *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo, *La Noche de los Lápicos* (1986) de Héctor Olivera, *Sur* (1989) de Pino Solanas, para citar apenas alguns. Ademais, a fim de atender à demanda do governo de construção de uma nova imagem internacional da nação argentina, boa parte dessas obras é inserida no circuito de festivais internacionais, o que rende ao cinema argentino grande destaque no período. A este respeito, Gustavo Aprea (2008) afirma que

o cinema de maior impacto no início do período democrático parecia definir-se por uma posição de denúncia e testemunho sobre os problemas que afetavam a sociedade como um todo, através de um olhar centrado nas histórias pessoais afetadas pelo desenvolvimento dos acontecimentos políticos que funcionavam além da vontade dos personagens. Tanto os filmes que denunciaram a recente ditadura como os que analisaram criticamente o passado argentino construíram um ponto de vista em que os cineastas apresentavam as injustiças sofridas por uma pessoa ou grupo de pessoas que representava um grupo social mais amplo. As situações narradas foram sentidas como verdadeiras, apesar de sua natureza ficcional. Por meio deles, construiu-se um conhecimento sobre a vida social que foi além do fato dos acontecimentos relatados coincidirem com os acontecimentos ocorridos (Aprea, 2008, p. 53, tradução nossa)²¹.

Verificamos, a partir da citação de Gustavo Aprea (2008), portanto, que, para além de sua dimensão de tomada de consciência social através da representação do mundo concentracionário e mecanismo de relação pública do Estado, esses filmes passaram a se apresentar como importante fonte de produção de conhecimento histórico. Não somente isso, podemos considerar que os filmes, ao selecionarem fatos e os constituírem de maneira sequencial sob uma trama, conjugarem elementos ficcionais e não ficcionais e se apresentarem como narrativas e argumentos históricos, passam a assumir, no contexto, a

²⁰ De acordo com Falicov (2001), o número de produções cinematográficas na Argentina quase dobrou no contexto de abertura política até 1989 em comparação ao período da ditadura militar, passando de aproximadamente 15 filmes por ano no contexto de repressão para a faixa de 20 a 25 produções entre 1983 e 1989.

²¹ el cine de mayor repercusión en el inicio del período democrático parecía definirse por una posición de denuncia y testimonio sobre los problemas que afectaron al conjunto de la sociedad a través de una mirada centrada en historias personales afectadas por el desarrollo de unos acontecimientos políticos que funcionaban más allá de la voluntad de los personajes. Tanto las películas que denunciaban la dictadura reciente como las que analizaban criticamente el pasado argentino construyeron un punto de vista en el que los realizadores presentaban las injusticias sufridas por una persona o un conjunto de personas que representaban a un grupo social más extenso. Las situaciones narradas eran sentidas como verdaderas pese a su carácter ficcional. A través de ellas se construía un conocimiento sobre la vida social que iba más allá de que los hechos que se relataban coincidieran con sucesos acaecidos (Aprea, 2008, p. 53).

dimensão de escrita -fílmica- da história. É sob essa hipótese que pretendemos analisar duas obras inaugurais na representação direta do período de repressão e convertidas em modelo hegemônico para refletir sobre ele (Zarco, 2014): *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo e *La Noche de los Lápicos* (1986) de Héctor Olivera.

Nosso objetivo na seção que se segue é justamente tentar delinear os conceitos de escrita da história e escrita fílmica da história empregados. Além disso, pretende-se examinar a relação entre a escrita fílmica da história com o discurso histórico mais amplo e as convenções e estéticas empregadas por aquelas obras que pretenderam refletir sobre o passado-presente no contexto de abertura política argentina.

1.2. (Des)Montando o tempo e escrevendo história nas telas

Apesar das importantes mudanças nas condições de produção historiográfica no contexto de abertura política, tais como a recriação e defesa de um espaço de profissionalização e a adesão a um conjunto de critérios relacionados ao exercício do ofício (Remedi, 2010; Palacio, 2003), poucos foram os historiadores argentinos que, logo após a saída da Junta Militar do poder, se voltaram para a análise do período de repressão (Aguila, 2008). Conquanto a temática dominasse a esfera pública, como se pode verificar a partir das políticas de memória que marcam o contexto, no que diz respeito ao cenário acadêmico, de acordo com Gabriela Aguila (2008), o período é caracterizado por um contraste que consiste na predominância de cientistas sociais e na escassez de historiadores na produção de análises e interpretações sobre o recente trauma experienciado pela nação argentina.

Se é verdade que temas até então oclusos foram ativados e que os estudos sobre o século XX se expandiram consideravelmente, a historiografia como um todo permaneceu distante da documentação, análise e caracterização dos conflitos do período de mobilizações populares e violência estatal que acabava de chegar ao fim. Nesse contexto, as questões de como o massacre planejado foi possível, por que os projetos revolucionários fracassaram, que apoio foi dado à resistência ao poder ditatorial, ou simplesmente como se deu a deriva para o exercício do terror como disciplinador social, não apenas pareciam completamente alheias ao universo historiográfico, mas diretamente inadequadas a ele (Alonso, 2018, p. 75, tradução nossa)²².

²² Si bien es cierto que se activaron temáticas antes ocluidas y se ampliaron considerablemente los estudios sobre el siglo XX, la historiografía en su conjunto permaneció distanciada de la documentación, análisis y caracterización de los conflictos de la etapa de movilizaciones populares y violencias estatales que acababa de finalizar. En ese contexto, las preguntas respecto de cómo fue posible la masacre planificada, por qué fracasaron los proyectos revolucionarios, cuáles fueron los apoyos a resistencias al poder dictatorial, o simplemente cómo se fue dando la deriva hacia el ejercicio del terror como disciplinador social, no solo parecían completamente ajenas al universo historiográfico sino directamente improprias del (Alonso, 2018, p. 75).

De acordo com Aguila (2008) e Alonso (2018), o silêncio da comunidade historiográfica pode ser atribuído, dentre outras razões²³, ao predomínio de modelos que evitavam problemas/temáticas atuais. Neste caso, é somente a partir da emergência da História Presente, a qual acaba por sugerir uma concepção de temporalidade com intensa conotação política (Alonso, 2018), e do impulso conferido pelas políticas de memória do governo de Néstor Kirchner (2003-2007) -como a abertura de arquivos, a reabertura de julgamentos judiciais e a transformação de centros clandestinos em espaços memoriais-, que a historiografia argentina, entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, passa a se debruçar de maneira mais profunda sobre o recorte.

A despeito do predomínio na historiografia escrita argentina dos primeiros anos de abertura política da tendência da necessidade de distanciamento entre o tempo dos fatos e o contemporâneo do historiador, observamos que a concepção de um passado que não passa e a necessidade de sua discussão e representação imperam tanto nas políticas de memória quanto nas obras cinematográficas do contexto. Esse fenômeno decorre, no último caso, não apenas a partir da conjugação da indústria cinematográfica com o momento de memória, mas ainda como resultado de uma qualidade própria do dispositivo.

De acordo com Walter Benjamin (2002), a imagem se apresenta como espaço de conjugação do Agora e do Outrora, permitindo o encontro de tempos não lineares e homogêneos e rompendo com um modelo temporal progressista no qual o passado se apresenta como fixo e irreversível. Ethan Kleinberg (2021) posteriormente reforça esse potencial ao discutir como as mídias, dentre as quais produções audiovisuais, evidenciam as limitações dos pressupostos epistemológicos e as formas de representações canônicas do passado pela historiografia, de modo a se configurar como forma privilegiada de conhecimento histórico e de lidar com os diálogos e descompassos entre as diferentes temporalidades.

É o que nos dá a ver, portanto, o cinema argentino do contexto de abertura política, o qual se constitui em importante fonte de produção de conhecimento histórico a partir da interação com o discurso histórico mais amplo, que marca o contexto e o local de sua

²³ De acordo com Alonso: “Além de uma certa adaptação às tendências internacionais, na Argentina houve uma recusa em estudar historicamente o passado recente na década de 1980, uma vez que os principais expoentes da renovação universitária aderiram aos mitos da ‘república perdida’ e da ‘restauração da democracia’, para os quais qualquer questionamento da violência e das proscricções das etapas anteriores era inconveniente [...] Por outro lado, no processo de legitimação desses novos agentes acadêmicos, foi construída uma oposição em grande parte mítica entre uma universidade de excelência supostamente existente entre 1955 e 1966 e uma universidade ‘politizada’ em face do passado mais recente, que enfatizava a distinção entre história e política e substituiu a figura do intelectual pela do especialista” (Alonso, 2018, p. 76, tradução nossa).

produção, e se apresenta como ferramenta capaz de traduzir demandas da sociedade em relação a este passado persistente.

Neste caso, chamaremos a atenção para dois filmes -*La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986)- que, para além de veículos de representação do passado repressivo, adquiriram a dimensão de escrita fílmica da história da última ditadura argentina. Esse conceito, cunhado inicialmente por Robert Rosenstone (2010), busca ressaltar o potencial de escrita da história pelo cinema e sua equiparação à história escrita. De acordo com o autor, a escrita fílmica da história constitui-se na construção de uma narrativa e argumento histórico, assemelhando-se pela orientação de uma visão progressiva do passado, pela seleção de vestígios e por sua impossibilidade de se apresentar como reflexo da realidade passada (Rosenstone, 2010), qualidades presentes na definição da escrita da história de autores como Paul Ricoeur (2007), como sinaliza Cristiane Nóvoa (2009). Para o autor de *A memória, a história, o esquecimento*, conquanto a história desponte como discurso comprometido com o real, essa prática epistemológica não se apresenta como uma compreensão absoluta e encerrada do passado e tem por resultado final um “discurso sequencial em que os acontecimentos se integram numa trama, em torno de uma sucessão temporal” (Nóvoa, 2009, p. 133).

Acerca da produção da escrita fílmica da história e sua relação com a historiografia “de papel”, resta ainda por considerar um elemento que se apresenta fundamental: a presença e interação de elementos ficcionais. De acordo com Paul Ricoeur (2007), no processo de operação historiográfica, o historiador não deixa de se apoiar em elementos retóricos e imaginativos, mas não o faz livremente, como é o caso da narrativa ficcional, antes é balizado pela própria estrutura epistemológica do conhecimento histórico. Nessa mesma linha, Rosenstone (2010) assinala que o potencial diegético do cinema, longe de eximir o filme histórico de se lançar sobre a elaboração e estabelecimento de comentário sobre o passado, se apresenta como componente da escrita fílmica da história e deve ser considerado no processo de análise do discurso histórico por ele produzido como parte das convenções que constituem este tipo de escrita da história.

Apesar das aproximações promovidas por Rosenstone entre a escrita da história e aquela produzida pelo cinema, o autor reconhece os limites do filme histórico “que, a rigor, não pode satisfazer as exigências epistemológicas e metodológicas nos moldes historiográficos tradicionais, exigindo outros critérios de avaliação de sua potência como conhecimento histórico” (Napolitano, 2022, p. 22).

Nessa orientação, Marcos Napolitano (2022) observa que, embora a escrita da história e aquela produzida pelo cinema possam ser aproximadas a partir de sua qualidade “narrativa”, à medida em que também na exposição de seus resultados o historiador “de papel” organiza e constitui os fatos em uma narrativa interpretativa, Robert Rosenstone radicaliza o potencial de escrita fílmica da história “criando uma metalinguagem do próprio cinema como experiência do tempo e figuração da matéria histórica” (Napolitano, 2022, p. 23). Em outras palavras, de acordo com Napolitano, a análise do filme histórico deve partir da dialética de elementos associados ao específico fílmico e sua matéria histórica.

Podemos observar assim que, se de um lado o filme interage com o discurso histórico mais amplo -isto é, a historiografia, regime de historicidade, memória-, de outro, não se pode desconsiderar as estéticas e convenções que orientam os elementos fílmicos empregados e articulados na representação do passado, tais como: “som (trilha sonora, trilha musical, vozes), imagens em movimento (signos, alegorias, texturas, enquadramentos), cenário, encenação (*mise-en-scène*), texto, (roteiro, diálogos)” (Napolitano, 2022, p. 14).

A perspectiva adotada no presente trabalho, portanto, ancora-se na compreensão proposta por Rosenstone (2010), posteriormente, revisitada por Napolitano (2022), a partir da qual podemos compreender o “filme histórico” como

“saber histórico de base” de natureza audiovisual no qual interagem a matéria histórica de uma sociedade (memórias, regimes de historicidade, história pública, disputas ideológicas sobre o passado), o conhecimento historiográfico especializado, as estéticas do cinema e os interesses comerciais da indústria (Napolitano, 2022, p. 12).

Neste caso, propomos uma importante ressalva. Observamos que o conceito de escrita fílmica da história de Rosenstone (2010) aparece em primeiro momento associado a uma montagem do tempo linear e progressiva. Nesta mesma esteira, Pierre Sorlin (1984), pioneiro na reflexão que concerne a produção de saber histórico pelo cinema, define o filme histórico como “aquele que, olhando para o ‘passado’, procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’” (Ramos, 2001, p. 32). Rosenstone (2010) e Sorlin (1984), desta forma, deixam por considerar o potencial não apenas da própria escrita da história, mas neste caso também da imagem -e, portanto, do próprio cinema-, como sinalizam Walter Benjamin (2002) e Didi Huberman (2015), de apresentar o passado não como fixo e encerrado.

Na concepção adotada no presente trabalho, partiremos da adoção crítica da perspectiva comumente admitida nas noções de “filme histórico” e “escrita fílmica da história” no que diz respeito a esse potencial. Nessa esteira, buscaremos apresentar como a escrita fílmica da história conjuga diferentes temporalidades e nos permite analisar uma

produção de sentido histórico marcada pelo potencial dialético no qual o tema objeto do filme e o presente da elaboração de sua narrativa são configurados de modo significativamente relacional.

Tendo em conta esses elementos, propomos compreender as narrativas filmicas da história promovidas pelos longas *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986), tanto a partir das diferentes políticas de memória do período quanto do domínio da leitura da imagem cinematográfica.

Essa última discussão nos abre, portanto, a possibilidade de discorrermos sobre as estéticas e convenções que predominam no cinema argentino do contexto de abertura política. Isto porque, uma vez que nos interessa analisar sobretudo a produção de homens e mulheres pelas escritas filmicas da história, consideramos, como sugere Guilherme Muniz Safadi (2014, p. 29), que “a forma de conceber a construção narrativa e a função desempenhada pelas escolhas estéticas guardam uma estreita relação com as construções de visões da sociedade e da política, representações dos conflitos e valores sustentados”.

De acordo com Gustavo Aprea (2008) e Ismail Xavier (2003), o impacto dos filmes que se ocuparam da discussão e representação dos anos de repressão se deu sobretudo a partir da adesão de uma estética que acompanhava as regras do espetáculo cinematográfico. Neste sentido, apesar da centralidade do debate político no cinema do período, não predominou nele as estéticas e características do cinema militante da década de 60²⁴, de modo que “falou-se muito sobre a política, mas não a partir de uma perspectiva política” (Aprea, 2008, p. 53, tradução nossa)²⁵.

Aprea (2008) observa, no período de abertura política, uma adesão aos condicionamentos do cinema clássico, movimento que Ismail Xavier denomina de “naturalismo de abertura política”, tendência na qual os filmes de ficção se valem “de fórmulas de gêneros tradicionais como estratégia de mercado” (Xavier, 2003, p. 131). Ainda de acordo com Aprea, “isto foi necessário tanto para a sobrevivência de uma cinematografia muito fragilizada como para que ela chegasse a uma cidadania ávida por interpretações da tragédia vivida” (Aprea, 2008, p. 31, tradução nossa)²⁶.

²⁴ De acordo com Ismail Xavier (2003), o cinema político latino-americano da década de 1960 era marcado por uma recusa dos padrões do cinema industrial e pela tentativa de construir uma linguagem cinematográfica nova que estimulasse a consciência crítica do espectador. Aponta o autor que a principal dificuldade encontrada por esta tendência foi a comunicação com o público geral, de modo que muitos autores se viram forçados à retornarem às fórmulas tradicionais da produção fílmica: “passou-se a procurar a incorporação dos gêneros de sucesso em nome de uma continuidade de produção, de uma pedagogia menos ambiciosa no plano político, porque mais apressada e ‘segura’ em seus efeitos” (Xavier, 2003, p. 131).

²⁵ “Se habló mucho de la política, pero no desde la política” (Aprea, 2008, p. 53).

²⁶ “Esto era necesario tanto para la subsistencia de una cinematografía muy debilitada como para su llegada a una ciudadanía ávida de interpretaciones sobre la tragedia vivida” (Aprea, 2008, p. 31).

Safadi (2014) e Xavier (2003) destacam ainda o predomínio de uma tendência melodramática que marca aqueles filmes que se ocupam do período de repressão. Ao analisar este gênero, Safadi observa que:

O modo melodramático trabalha com oposições antagônicas em personagens fortemente caracterizados, nos quais as diferenças de valores coincidem com questões de índole. O gestual e o expressivo são construídos de forma a tornar os personagens facilmente palatáveis, com ambiguidades psicológicas reduzidas e com os quais se busca estabelecer fáceis relações de identificação e rejeição. Tratando-se de filmes que operam com referências a acontecimentos políticos de escala nacional, o melodrama mobiliza a personificação de posições políticas, presentes - ou perdidas - no cenário nacional, em seus principais personagens. Disso deriva uma asserção moral, que somada às personificações políticas, estabelece uma forma de se representar conflitos em pautas na sociedade e de se assumir posições em relação a eles (Safadi, 2014, p. 15).

De acordo com Marcos Napolitano (2022), embora o filme histórico possa se apresentar sob diversos gêneros narrativos ou como resultado de suas diferentes combinações e derivações, o melodrama *hollywoodiano* se apresenta como modelo paradigmático da escrita fílmica da história. Esse tipo de escrita é normalmente centralizada na trajetória de um indivíduo ou pequeno grupo de indivíduos que se veem envolvidos por grandes acontecimentos históricos e orienta-se por uma espécie de narrativa que propõe uma visão do passado como fechado, unitário e acabado (Rosenstone, 2010). O uso intenso do potencial diegético do cinema se apresenta como marca desse cinema e pode se manifestar sob a forma de algumas invenções que lhe são convencionais na representação do passado²⁷. Além disso, sua tendência de veiculação “visual” do passado através de elementos como cenário e figurino, isto é, de verossimilhança com o passado, busca incentivar que o espectador não somente o visualize, mas também o vivencie, de modo a enfatizar o caráter afetivo deste modelo de escrita (Rosenstone, 2010).

Essa tendência e qualidades são reiteradas em grande parte dos filmes que se ocupam da discussão sobre os acontecimentos e sequelas deixadas pela última ditadura argentina, sendo o caso de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Los Chicos de la Guerra* (Bebe Kamin, 1984), *Sur* (Pino Solanas, 1989), *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985) e *La Noche de los Lápicos* (Héctor Olivera, 1986). Observamos que isso se dá mesmo no caso da obra de

²⁷ A este respeito, o autor destaca algumas: “*Compressão ou condensação*, o processo por meio do qual vários personagens ou momentos históricos são concentrados em um só. *Deslocamentos*, ou a mudança de um acontecimento de um período para outro. *Alterações*, ou o processo no qual os personagens realizam ações ou expressam sentimentos que talvez fossem de uma figura histórica diferente ou de ninguém. *Diálogo*, que no filme falado é um elemento crucial que nos permite entender os personagens e seu desdobramento, desfecho e impacto. Até mesmo *personagens* baseados em figuras históricas reais se tornam uma invenção na tela, pois eles são criados pelas entonações, gestos e movimentos do ator convocado para interpretar uma figura histórica cujas entonações, gestos e movimentos são (exceto em obras históricas sobre tópicos muito contemporâneos) totalmente desconhecidos para nós” (Rosenstone, 2010, p. 64-65).

Héctor Olivera, uma vez que, apesar de baseado no testemunho de uma vítima da repressão e de sua pretensão de verossimilhança²⁸ (Raggio, 2017), o diretor lança mão de elementos ficcionais e de caráter melodramático, afastando-se, desta forma, do “cinema do real”²⁹.

A partir do exposto, podemos levantar alguns argumentos que permitem observar como o cinema argentino dos primeiros anos de abertura política aparece em consonância com o momento de memória marcado pelo governo de Raúl Alfonsín (1983-1989). O primeiro deles diz respeito a associação moral e a uma espécie de maniqueísmo, além de outras características -como intensa caracterização e oposição dos personagens; clareza das performances; intensificação do sentimento representado e que busca mobilizar; identificação e aproximação dos espectadores com os personagens (Safadi, 2014)-, que marcam a tendência melodramática e são empregadas no cinema de modo a opor posições políticas e estabelecer vítimas e culpados. Nesta esteira, observa-se que os filmes buscam promover uma identificação do espectador com a perspectiva das vítimas do período repressivo, tendência semelhante à reproduzida nas políticas de memória do contexto. A compreensão de como esse movimento se dá em *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicés* (1986) amparado nas noções e funções atreladas ao conceito de gênero, se apresenta como fundamental em nossa análise, especialmente nos capítulos 2 e 3.

O segundo elemento que nos permite aproximar o cinema do período com as políticas de memória promovidas durante o governo de Alfonsín concerne ao predomínio de uma tendência de temporalidade que caracteriza a compreensão mais recente acerca dos eventos traumáticos. Seja ambientado no século XIX (*Camila*, 1984), no contexto de repressão (*La Noche de los Lápicés*, 1986), na Guerra das Malvinas (*Los Chicos de la Guerra*, 1984) ou no período de abertura política (*La Historia Oficial*, 1985), o cinema argentino nos dá a ver um passado persistente. Seja valendo-se da semelhança e continuidade de um regime autoritário como no caso de Juan Manuel de Rosas em *Camila* (1984), discutindo a repressão e censura que marcam uma geração em *Los chicos de la guerra* (1986), adotando a perspectiva das vítimas como no caso de *La Noche de los Lápicés* (1986) ou ao transformar a classe média alta argentina em vítima dos acontecimentos em *La Historia Oficial* (1985), podemos sugerir

²⁸ Apontaremos esta tendência na seção 1.4.2.

²⁹ Este tipo de escrita filmica da história consiste, de acordo com Michele Lagny, em documentários e cinejornais e caracteriza-se pelo processo de montagem “de documentos, entrevistas, ou até mesmo fragmentos ficcionais considerados convincentes porque se tornaram ‘fontes da História’.” (Lagny, 2000, p. 20). A apresentação ou representação destas fontes é normalmente acompanhada pelo comentário em *off* “feito por uma voz dominante que é a do saber e da interpretação, sendo algumas vezes de justificação.” (Lagny, 2000, p. 20). Este modo de escrita filmica, de acordo com Lagny (2000), deve ser tomada com desconfiança, pois, ao passo que promove um efeito de verdade por sua proximidade com o arquivo, não escapa da estruturação de narrativa e da seleção, articulação e montagem destas imagens e sons, orientadas à favor de um determinado discurso histórico.

que, mais do que nos informar sobre uma visão do passado (a última ditadura) em um presente (abertura política), os filmes conjugam a permanência de um passado que não passa mesmo após a saída da Junta Militar do poder.

Embora o façam ainda na maior parte das vezes a partir da adoção de um modelo clássico do cinema, o qual não raramente acaba por sugerir uma visão progressiva da história (Rosenstone, 2010; Napolitano, 2022), os filmes introduzem os diálogos e descompasso entre diferentes temporalidades ao evidenciar não somente aquilo que *foi*, mas aquilo que *ainda é*, isto é, suas sobrevivências e latências. Esse fenômeno, argumentamos, se dá não tão somente pela proximidade temporal das obras com o tempo dos acontecimentos, mas ainda pela própria operação de escrita da história que passa a assumir e pelo seu potencial na elaboração e produção de montagem dos tempos.

Objetos de nossa análise, os filmes *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo e *La Noche de los Lápidos* (1986) de Héctor Olivera, por exemplo, dão a ver a presença de um passado que se recusa a dar como encerrado. Para tanto, recorrem a diferentes elementos, tais como: a presença da categoria fantasmagórica das vítimas desaparecidas (Bevernage, 2018) pela ação repressiva; as sequelas deixadas nas cidades a partir da representação dos centros clandestinos e das manifestações populares comuns no contexto de arrefecimento da ditadura; o impacto das violências sexuais às quais foram submetidas sobretudo mulheres no sistema concentracionário; a referência a coletivos como Mães e Avós da Praça de Maio constituídas em símbolos da recusa persistente do luto por seus filhos e netos desaparecidos; a alusão “anacrônica” à Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas; além de elementos que ultrapassam o visto nas telas, como a contribuição de sobreviventes e familiares das vítimas na elaboração dos roteiros, entre outros.

De acordo com Salatiel Ribeiro Gomes, os dois filmes fazem parte do que o autor denomina de “Cinema de Comoção”, conceito que caracteriza a primeira etapa do cinema argentino no período de abertura política voltado para a representação da ditadura militar e que buscava promover uma identificação afetiva do espectador com as vítimas da repressão de modo a interpelar “o espectador a sentir, a comover-se e a julgar conforme a lógica de sua narrativa” (Gomes, 2014, p. 36-37).

Neste ponto, é relevante o questionamento lançado por Gomes (2014) acerca de quais memórias e urgências seus diretores buscavam enquadrar e atender, respectivamente, a partir do estabelecimento destas narrativas fílmicas da história. Em outras palavras, ainda, ao servirem como forma de catarse para as audiências e como tentativa de deslegitimar e

descredibilizar o período anterior, quais elementos os filmes selecionam, quais esquecem e quais apagam no trabalho de memória deste passado que não passa?

Encaminhada por esses questionamentos, nossa análise busca destacar uma categoria que aparece como fundamental à análise e escrita da história: a dimensão de gênero. Partindo de sua concepção como forma primária de atribuição de poder e de organização social dos sexos (Scott, 1995), que é resultado de práticas discursivas que incluem não apenas o cinema, mas a escrita da história que ele produz, acrescentamos na discussão levantada por Gomes (2014) as seguintes questões: como o cinema representa e produz homens e mulheres no período? Quais funções e elementos lhe atribui na discussão do período repressivo e de abertura política? Como os homens, mulheres e suas relações são representados de modo a conjugar o passado e presente?

A fim de elucidar os conceitos e caminhos necessários para essa análise, valemo-nos inicialmente de uma discussão sobre como o conceito de gênero e o cinema se constituem mutuamente, para uma posterior proposição que compreende a produção de narrativas históricas filmicas como duplamente marcada pela dimensão de gênero.

1.3 A escrita filmica da história e a *dupla* tecnologia de gênero

De acordo com Gustavo Aprea, “o cinema parece ser um ambiente propício para refletir sobre o modo como a sociedade - ou pelo menos parte dela - reconstrói aspectos fundamentais dos seus acontecimentos” (Aprea, 2008, p. 47, tradução nossa)³⁰. Desta forma, podemos afirmar que não somente a representação e montagem que o cinema promove dos tempos, mas a análise do lugar que o filme reserva a determinados grupos -como mulheres, população negra, segmento *queer*-, pode se apresentar como fundamental à compreensão da relação entre a escrita filmica da história e a sociedade que a produz.

A partir do argumento de Aprea (2008), podemos acrescentar que o cinema tem se apresentado ainda como dispositivo chave na construção da sociedade, sujeito e identidades (Iadevito, 2014). Apesar de compartilhar esta função com outras tecnologias e discursos, como verificaremos adiante, este potencial é sinalizado por diversos autores (Iadevito, 2014; Fonseca, 2015) que passam a analisar o discurso filmico como espaço de produção das subjetividades e identidades.

³⁰ “El cine parece ser un ámbito propicio para considerar como la sociedad -o al menos parte de ella- reconstruye aspectos fundamentales de su acontecer” (Aprea, 2008, p. 47).

É em especial a teoria feminista que contribui de maneira determinante nessa discussão. Isto porque, desde a década de 1970, as teóricas feministas passaram a se atentar e se debruçar de maneira crítica sobre as representações das mulheres produzidas pelo cinema. Lançavam-se, então, as bases epistemológicas a partir das quais, posteriormente, novas identidades sociais -como a identidade *queer*- passariam a refletir sobre o papel exercido por esse novo dispositivo nas suas representações e construções. Essa discussão se apresenta como fundamental em nossa análise, a qual tem por objeto a representação e produção de homens e mulheres pelo cinema argentino dos primeiros anos de abertura política.

Tido inicialmente “como um objeto quase perfeito para analisar as formas como a ideologia funciona na construção da diferença sexual” (Amado, 2000, *apud* Iadevito, 2014, p. 221, tradução nossa)³¹, o cinema clássico passou a ser observado na década de 1970, sobretudo a partir da influência do paradigmático trabalho de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), como constituído a partir do olhar masculino no qual a representação da mulher estaria reduzida à qualidade de objeto de desejo. Neste sentido, o cinema, associado à formação da identidade e da constituição da diferença sexual, se apresentaria, de acordo com Mulvey (1975), como forma de legitimação do domínio e controle exercido pelo sujeito masculino “ao estabelecer a mulher, como imagem do seu ‘outro’ visível, como um objeto fantasmático de desejo e negação” (Colaizzi, 1995, p. 20, tradução nossa)³².

Entretanto, na década de 1980, o cinema passa por uma redefinição no campo feminista e nos estudos de gênero, acompanhando as próprias transformações das discussões nessas áreas. A partir sobretudo da influência foucaultiana, algumas autoras passam a compreendê-lo como “tecnologia social que tem o potencial de operar através de um olhar e de uma linguagem capazes de expressar as diferenças no plural, tornando visível a heterogeneidade e as dinâmicas sociais contraditórias” (Iadevito, 2014, p. 223, tradução nossa)³³. Desta forma, as teóricas feministas do período propõem, em especial, superar a lógica binária baseada na diferença sexual reproduzida pelas autoras precedentes (Iadevito, 2014).

³¹ “como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual” (Amado, 2000, *apud* Iadevito, 2014, p. 221).

³² “al establecer a la mujer, en tanto imagen de su ‘otro’ visible, objeto fantasmático de deseo y denegación” (Colaizzi, 1995, p. 20).

³³ “tecnologia social que cuenta con el potencial de operar a través de una mirada y un lenguaje propia capaces de expresar las diferencias en plural, visibilizando la heterogeneidade y la contradictoria dinámica social” (Iadevito, 2014, p. 223).

Neste cenário, chama nossa atenção o entendimento do conceito de gênero da filósofa italiana Teresa de Lauretis. Responsável por cunhar o termo *queer*, a autora compreende que os sujeitos são constituídos no gênero não através da propriedade corporal, nem tão somente “como um efeito de linguagem, ou como puro imaginário - não relacionado ao real” (Lauretis, 1994, p. 208), como sugerem as teorias feministas do período precedente a partir da influência da epistemologia estruturalista e psicanalista, respectivamente. Parte Lauretis, por outro lado, da concepção da subjetividade “*gendrificada*” como resultado da experiência na qual intervêm tanto as práticas concretas dos sujeitos e sua história pessoal quanto as representações produzidas pelas diferentes tecnologias sociais como o cinema, as epistemologias, as narrativas, as práticas institucionalizadas (Lauretis, 1994). Desta forma, a autora lança mão de uma nova forma de compreensão do sujeito em sua relação com o gênero:

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (Lauretis, 1994, p. 208).

As dimensões discursivas que orientam a constituição da dimensão de gênero são denominadas pela autora como “tecnologias de gênero”. Permeadas pela técnica e pela dimensão social em interação com o sujeito (Lauretis, 1993), as “tecnologias de gênero” se apresentam como aparato semiótico a partir do qual são produzidos e constantemente transformados os significados daquilo que se compreende e se estabelece como “homens” e “mulheres”. Segundo Lauretis, esse conceito marca ainda os cânones teóricos disponíveis e as produções culturais que não se ocupam da dimensão de gênero ou não são capazes de conceber um sujeito feminino, ou que, quando o fazem, o realizam a partir da noção generalista de Mulher³⁴ (Lauretis, 1994). Acerca dessas epistemologias e representações, a autora considera que normalmente “são construídas sobre narrativas masculinas de gênero, edipianas ou antiedipianas, que se encontram presas ao contrato heterossexual; narrativas que tendem a se reproduzir persistentemente nas teorias feministas” (Lauretis, 1994, p. 236).

³⁴ "Diferenças entre as mulheres podem ser melhor compreendidas como diferenças no interior das mulheres... Mas, uma vez compreendidas em seu poder constitutivo- isto é, uma vez que se compreende que essas diferenças não apenas constituem consciência e os limites subjetivos de cada mulher, mas que, juntas, definem o objeto feminino do feminismo em sua própria especificidade, em sua contradição inerente e pelo menos por ora inconciliável - essas diferenças não podem, então, ser outra vez desmanchadas através de uma falsa identidade, uma mesmice de todas as mulheres como a Mulher, ou como uma representação do Feminismo como uma imagem coerente e disponível" (Lauretis, 1986 *apud* Haraway, 2009, p. 26).

A autora propõe ainda que esses discursos buscam reter as mulheres imersas em uma noção de feminilidade vinculada à Mulher e a construção de sua subjetividade a partir do sujeito masculino (Lauretis, 1994). Desta forma, argumenta Lauretis (1994), negam a diferença sexual e de gênero na composição de subjetividade de mulheres reais, apagam seu histórico de opressão e de resistência política e a contribuição da teoria feminista na redefinição da subjetividade e sociabilidade. Essa perspectiva, aponta a autora, está presente tanto nas teorias do cinema, como em Gilles Deleuze (1990), quanto no próprio cinema, sobretudo em sua forma clássica (Lauretis, 1993). De acordo com a autora:

o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. Mas, como indivíduo histórico, a mulher espectadora também é posicionada nos clássicos do cinema como espectadora-sujeito; ela é, então, duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio “estado de mulher” (Lauretis, 1993, p. 99).

Tomemos, portanto, que a mulher é ausente, tanto em Lauretis (1993) quanto em Mulvey (1975), como sujeito teórico dos discursos produzidos pelo cinema clássico e representada como objeto de fetiche e espetáculo pelas produções cinematográficas. Contudo, a compreensão da filósofa italiana dá um passo importante, visto que enfatiza a qualidade de sujeito histórico da mulher. Nesta orientação, Lauretis (1993) defende que a contradição entre a representação da mulher e seu sujeito histórico demonstra a ausência de combinação da Mulher com as mulheres, contraste caro à crítica feminista e no qual reside seu potencial radical:

Isso porque a crítica feminista é uma crítica que se produz simultaneamente de dentro e de fora da cultura, assim como as mulheres estão a um só tempo no cinema como representação e fora dele como sujeitos de práticas. Portanto, não é uma simples evidência numérica -as mulheres sustentam a metade do firmamento- que obriga a reflexão teórica sobre a cultura a dar ouvidos às questões das mulheres; é sua influência crítica direta sobre as condições de possibilidade da cultura (Lauretis, 1993, p. 100).

Neste sentido, Lauretis sugere ainda que a crítica feminista pode se apresentar como espaço fundamental para a construção de novos espaços de discursos e uma nova orientação das narrativas culturais:

Pois, se esta visão não é encontrada em lugar algum, não é dada em um único texto, não é reconhecível como representação, não é que nós -feministas, mulheres- não tenhamos conseguido produzi-la. É, isto sim, que o que produzimos não é reconhecido, exatamente, como representação. Pois esse “outro lugar” não é um

distante e mítico passado, nem uma história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento. E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados [...] (Lauretis, 1994, p. 236-237).

Sugere Lauretis (1994), portanto, que a crítica feminista possui ao mesmo tempo como condição histórica de existência e condição teórica de possibilidade, a habitação nesses dois lugares, isto é, na tensão entre os discursos hegemônicos e aqueles elaborados às suas margens. Neste sentido, abre-se caminho para uma compreensão na qual o cinema se apresenta não apenas como espaço de determinação de uma subjetividade a ser reproduzida, mas ao mesmo tempo como lugar a partir do qual a subjetividade “gendrificada” pode ser questionada, de modo a desafiar o paradigma que a constitui (Colaizzi, 1995).

Tomemos ainda a influência de uma segunda autora do campo de estudos de gênero a fim de elucidar como o gênero é implicado pelo cinema. Judith Butler concebe o gênero como efeito “de práticas significantes, constituídas por formações discursivas e relações de poder. O gênero é designado na linguagem e é a linguagem que torna o gênero inteligível” (Butler, 2012 *apud* Silva, 2017, p. 14). Desta forma, a linguagem aparece em Butler como meio a partir do qual corpos e comportamentos são nomeados e tornados inteligíveis em um processo histórico e normativo que aparece atrelado à estrutura simbólica, epistemológica, discursiva e às relações de poder a partir das quais o “masculino” e o “feminino” são performativamente constituídos e materializados nos corpos³⁵.

Vejamos, portanto, que, embora partam de diálogos e perspectivas teóricas distintas, é possível identificar uma convergência entre as autoras italiana e estadunidense a partir da compreensão do gênero e do corpo como efeito e não como atributo essencial ou intrínseco. Conquanto o cinema não apareça como objeto de análise em Judith Butler, é possível afirmar que a sétima arte, enquanto produto cultural, se constitui e é implicada na linguagem, dado que se apropria e veicula certos discursos (Silva, 2017). Caio Ramos da Silva sinaliza a este propósito que “o cinema, ao mesmo tempo em que impõe a norma, determina as formas pelas quais se reconhece o que é da ordem do feminino e do masculino. Com isso, a masculinidade e feminilidade expressas no cinema são indissociáveis da própria constituição do gênero” (Silva, 2017, p. 14).

Neste caso, ao passo que Lauretis indica a possibilidade de tensões com o discurso hegemônico a partir daqueles que se dão às suas margens, Judith Butler sinaliza esse movimento por outro caminho. Através do próprio conceito de performatividade, implicada

³⁵ A noção de performatividade será aprofundada no capítulo 2.

pela produção e regulação da matriz heterossexual e materializada a partir da reiteração dos atos performativos de gênero, associados à estilização (modos de se comportar, se vestir, de falar, etc.), Butler sinaliza as condições de transgressão e resistência³⁶:

A necessidade de repetição de tais atos [performativos] permite também uma fissura para que tais atos resistam ou transgridam a norma. [...] o gênero é, assim, sempre um efeito de uma produção oculta e naturalizada a partir de um processo histórico e normativo, porém, imanente à estrutura reiterativa da heteronorma, ou seja, dentro dos seus próprios termos, se dá a possibilidade de transgressão e subversão dessas regras (Butler, 1997 *apud* Silva, 2017, p. 10).

Ao observarmos, portanto, as contribuições de Teresa de Lauretis e Judith Butler, podemos considerar o gênero como efeito de diferentes dispositivos e discursos inseridos nas relações de poder. Sob essa perspectiva, é possível compreender que o cinema, permeado pela técnica e pela dimensão social em interação com o sujeito, isto é, constituído em uma tecnologia de gênero e nos permitindo observar as performatividades de gênero, se apresenta como espaço profícuo da produção das subjetividades gendrificadas. Isto não significa, entretanto, compreendê-lo como espaço de determinação de uma subjetividade a ser reproduzida, mas antes como lugar que dá a ver tensões e transgressões que por vezes desafiam o paradigma constituinte. É, portanto, sob essa perspectiva que o presente trabalho buscará partir na análise de duas das principais obras cinematográficas argentinas lançadas nos primeiros anos de abertura política.

A este respeito, porém, valemo-nos do seguinte questionamento: como o cinema, enquanto tecnologia de gênero, relaciona-se com a sua dimensão de escrita fílmica da história?

Nossa sugestão é que, ao atender a função de escrita fílmica da história, o cinema pode ser apreendido como *duplamente* marcado pela função de tecnologia de gênero. Compreendê-lo dessa forma implica ressaltar que o cinema, além de poder ser apreendido como dispositivo que produz sentidos, signos e significados (que constituem os sujeitos em homens e mulheres), ao acrescer-se da função de escrita fílmica da história, lançando-se, portanto, à produção de narrativas históricas, tem sua função de “tecnologia de gênero” novamente reforçada.

Desenvolvemos essa compreensão, de um lado, ao tomarmos em conta a dimensão discursiva e tecnológica inerente a este dispositivo. Evidenciada tanto por Lauretis quanto por Butler, essa perspectiva permite-nos atentar a como o cinema nomeia e significa corpos e comportamentos a partir de recursos, estéticas e convenções próprias, e como elas são

³⁶ Aprofundaremos essa discussão no capítulo 2.

mobilizadas dentro desse aparato semiótico a fim de produzir os significados daquilo que se compreende e se estabelece como homens e mulheres. De outro lado, partimos do entendimento de que a epistemologia e as narrativas também são posicionadas como tecnologias de gênero (Lauretis, 1994), de modo que a escrita da história -produzida nas telas ou no papel-, ao selecionar acontecimentos e constituí-los em fatos, assumir dimensão narrativa e operar na montagem dos tempos, também se ocupa da função de conceber e produzir homens e mulheres. A este respeito, contamos ainda com a contribuição de Joan Scott (1995), a qual compreende o conceito de gênero como aparato conceitual crítico dos fundamentos epistemológicos da disciplina da História e da própria escrita da história (Oliveira, 2018).

Definido por Scott (1995) como elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e como forma primária de significar as relações de poder, o conceito de gênero implica, além da identidade subjetiva, os símbolos culturais disponíveis, os conceitos normativos que dão significado a esses símbolos e as instituições e organizações sociais (Scott, 1995). Prestando-se como categoria de análise útil à História, esse conceito nos permite analisar não somente as representações de homens e mulheres ou espaços ocupados por eles nos diferentes momentos da história, isto é, a organização social da diferença sexual, mas sobretudo “como, em diferentes momentos do passado, as tensões, os acontecimentos foram produtores do gênero” (Pedro, 2005, p. 88).

Neste sentido, acrescentamos que a orientação de Scott (1995) pode contribuir de maneira determinante para a compreensão de como a seleção de vestígios e sua constituição em fatos também é orientada por uma política de gênero, ao instituir homens e mulheres nas diferentes escritas da história. Desta forma, podemos tomar que o cinema, ao assumir a dimensão de escrita fílmica da história, não apenas representa homens e mulheres e os implica a partir dos símbolos culturais que estabelece e dos significados que os atribui, mas os produz de maneira duplamente ativa a partir de uma política de gênero que o perpassa tanto como tecnologia social, quanto por meio do próprio processo de escrita da história ao qual se presta.

Vale ressaltar que a ênfase na dimensão *dupla* da produção de homens e mulheres pela escrita fílmica da história não significa uma espécie de sobreposição desta função, mas antes uma espécie de conjugação. Isto porque, como visto anteriormente, tanto o cinema quanto a escrita da história produzem corpos e subjetividades através de recursos distintos. A partir da conjugação desses entendimentos, nossa proposta é abrir caminhos para a discussão das escritas fílmicas da história sob uma perspectiva de gênero, buscando apontá-las como espaço rico para analisar como homens e mulheres são produzidos nesse tipo de escrita da história

por meio de elementos narrativos, bem como de elementos discursivos e tecnológicos próprios a esse dispositivo.

Argumentamos, portanto, que a análise da escrita fílmica da história sob uma perspectiva de gênero não atende apenas a possibilidade de compreender a “relação entre mulheres e homens ao longo da história e identificar os mecanismos de reprodução e questionamento das representações culturais e simbólicas hegemônicas” (Iadevito, 2014, p. 214, tradução nossa)³⁷. Nossa hipótese aqui é que, ao nos lançarmos sobre a escrita fílmica da história como duplamente marcada pela função de produção de signos e significado que estabelecem homens e mulheres, é possível analisar e discutir tanto as representações que promovem quanto os mecanismos de construção, os recursos mobilizados e os objetivos da política de gênero que orientam essas representações e instituem os gêneros.

Nesta perspectiva, as obras cinematográficas argentinas *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidas* (1986), serão compreendidas duplamente pelo conceito de “tecnologia de gênero”.

Dos trabalhos acadêmicos voltados a esta orientação, apenas um se aproxima de nossa proposta: o artigo *Estudios sobre cine: (Pos) Memoria, cuerpo, género* de María Belén Ciano (2017), o qual compreende o cinema argentino do período de abertura política através dos conceitos de “tecnologia de gênero” e “tecnologia de memória”. Apesar de uma contribuição na discussão da dimensão de gênero e da memória no caso do cinema argentino, nossa crítica ao trabalho de Ciano (2017) reside justamente na adesão de conceitos que não somente são oriundos de teorias limitadas na perspectiva de gênero, mas por eles próprios serem orientados por uma compreensão do masculino como sinônimo de universal, como ocorre com a noção de corpo de Gilles Deleuze (Laurentis, 1994).

Para além de uma proposição teórica, como elabora Ciano (2017) em seu artigo, nosso objetivo é nos debruçarmos sobre uma análise detalhada das duas fontes fílmicas a partir da produção de homens e mulheres tanto no contexto do auge da repressão militar -sobretudo em *La Noche de los Lápidas* (1986)- quanto no momento já de disputa pela memória com o arrefecimento da ditadura -através do longa *La Historia Oficial* (1985). Valendo-se da justaposição temporal que marca as duas obras e considerando a reminiscência da ditadura no contexto de abertura política, nossa intenção é analisar como os dois filmes buscaram realizar a escrita fílmica da história a partir de uma dimensão de gênero. Nesta orientação, nossa proposta é observar as políticas de gênero que essas obras lançaram mão ao

³⁷ “relación entre mujeres y hombres a través de la historia e identificar los mecanismos de reproducción y cuestionamiento de las representaciones culturales y simbólicas hegemónicas” (Iadevito, 2014, p. 214).

se prestarem a função de escrita fílmica da história e ao conjugarem passado (a última ditadura) e presente (abertura política) de modo a analisar como os filmes produziram os gêneros e os lugares que reservaram a homens e mulheres em suas narrativas nos primeiros anos que seguem a saída da Junta Militar do poder.

Para tanto, partimos da compreensão de Lauretis de que “a produção de sentidos sempre envolve [...], diversos aparatos de representação, não apenas um aparato específico” (Lauretis, 1993, p. 117). Em se tratando de escritas fílmicas da história e de sua interação com o discurso histórico mais amplo, valemo-nos, portanto, da consideração de fatores como as políticas e disputas pela memória, e as estéticas do cinema e seus interesses comerciais (Napolitano, 2022). Essa análise se prestará fundamental visto que nos permitirá discutir as diferentes produções de sentido a partir desses distintos aparatos de representação, os quais, ao serem observados sob a categoria de gênero, nos permitirão questionar como o cinema mobilizou, significou e produziu homens e mulheres nas narrativas fílmicas da história.

Neste sentido, compreendendo o gênero e o corpo como efeito discursivo no qual o próprio cinema está implicado, buscamos analisar a produção de signos e significados associados à concepção de homens e mulheres das obras cinematográficas argentinas. Utilizaremos para isso uma perspectiva crítica que nos permite debater e questionar as subjetividades gendrificadas produzidas na escrita fílmica da história.

Para tanto, partiremos inicialmente de uma descrição detalhada dos filmes -tanto de seus elementos narrativos quanto daqueles que marcam o específico fílmico- e sua produção, recorrendo ainda às discussões já travadas acerca destas duas fontes e retomando conceitos vinculados à análise de gênero, perspectiva que buscamos posicionar como principal objetivo de estudo. Realizaremos essa atividade como forma de analisar as escritas fílmicas da história que os dois filmes propõem acerca do passado-presente bem como observar e interrogar as subjetividades “gendrificadas” que os longas, compreendidos como “tecnologias de gênero”, buscaram produzir no período.

1.4. As fontes: entre a escrita fílmica da história e a tecnologia de gênero

O caminho proposto até aqui buscou apresentar as características do cinema argentino do período de abertura política e lançar luz às ferramentas teórico-metodológicas que serão empregadas em nossa análise. Cabe então apresentar, de maneira detalhada, as fontes que utilizaremos do cinema argentino a fim de elucidar a condição de dupla tecnologia de gênero das escritas fílmicas da história produzidas pelo cinema no período.

Na sequência, descrevemos as fontes, perpassando tanto seus elementos narrativos quanto aqueles relacionados à sua produção. Ao realizarmos esse movimento, apontaremos ainda como os filmes foram apresentados em outros trabalhos e como apenas uma pequena porção desses lançou mão da perspectiva de gênero. Buscamos, assim, sinalizar alguns possíveis questionamentos a serem levantados, tanto narrativos quanto oriundos do específico filmico, que nos permitem avançar sob uma análise que considera como a escrita filmica da história desses dois casos buscou produzir homens e mulheres.

1.4.1 *La Historia Oficial* (1985): “Nada mais comovente do que uma mulher burguesa com culpa”

O longa dirigido por Luis Puenzo e roteirizado por Aída Bortnik tem sua produção iniciada ainda durante a ditadura militar. Sua primeira versão escrita data de 1982, após idealização de Puenzo e roteirização de Bortnik.

Inicialmente, a ideia era começar a filmar clandestinamente ou mesmo fazer uma coprodução com a Espanha, não só por questões orçamentárias, mas também pela proteção internacional que poderia ser obtida. Em 1982, os dois protagonistas tentavam regressar do exílio e havia ainda um certo receio de abordar questões como o plano sistemático de desaparecimento de pessoas e a apropriação de menores. Porém, Puenzo e Bortnik começaram a filmar o que mais tarde faria parte dos exteriores do filme, as marchas das organizações de Direitos Humanos, pensando na possibilidade de incluí-las no filme. Por fim, com o enfraquecimento do Processo de Reorganização Nacional, as filmagens foram possíveis durante o primeiro ano de governo democrático e a sua estreia no ano seguinte (Heffes; Bertone, 2012, p. 7, tradução nossa)³⁸.

Mesmo inseridas em um contexto de abertura política e cultural, as gravações foram ameaçadas por alguns incidentes (Heffes; Bertone, 2012), o que, todavia, não comprometeu sua finalização e seu lançamento apenas três semanas antes do início do julgamento que levou a Junta Militar ao banco de réus. Seu impacto nacional é considerável, tendo sido visto por aproximadamente 1.800.000 espectadores argentinos entre sua estreia e seu posterior triunfo no circuito de festivais internacionais (Heffes; Bertone, 2012). Nesse cenário, o filme ganhou os prêmios de Melhor Filme Estrangeiro no Globo de Ouro (1986) e Oscar (1986) nos

³⁸ En un principio, la idea era comenzar la rodaje en forma clandestina o incluso concretar una coproducción con España, no sólo por cuestiones presupuestarias, sino por al amparo internacional que podría obtenerse. Es que hacia 1982 ambos protagonistas intentaban regresar del exilio y aún persistía un manto de temor respecto a abordar temas como el plan sistemático de desaparición de personas y apropiación de menores. Sin embargo, Puenzo y Bortnik, comenzaron a filmar, lo que posteriormente sería parte de los exteriores del film, las marchas de las organizaciones de Derechos Humanos, pensando en la posibilidad de poder incluirlas en la película. Finalmente llegado el debilitamiento de Proceso de Reorganización Nacional la filmación fue posible durante el primer año de gobierno democrático y su estreno al año siguiente (Heffes; Bertone, 2012, p. 7).

Estados Unidos; o prêmio de Melhor Atriz por Norma Alejandro do Júri Ecumênico no Festival de Cannes (1985) na França; o Prêmio Interfilm no Festival de Berlim (1986) na Alemanha, além dos prêmios de Melhor Filme, Diretor, Atriz, Roteiro, Fotografia, Edição, Ator Coadjuvante e Atriz Revelação pelo Prêmio Condor (1986) na Argentina.

A narrativa do longa está situada em março de 1983, momento de perda de credibilidade da Junta Militar após a derrota na Guerra das Malvinas e do início “da ‘lenta retirada’ que culminou na convocação das eleições democráticas em outubro do mesmo ano” (Zarco, 2014, p. 35, tradução nossa)³⁹. É nesse contexto que acompanhamos a trajetória de Alicia Ibañez, protagonista do longa interpretada por Norma Alejandro, em um processo de descobrimento dos acontecimentos políticos e sociais dos últimos anos e seus efeitos na sua vida particular.

Rígida professora de História, parte de uma influente classe média argentina, além de esposa e mãe, Alicia se divide, nos primeiros 23 minutos do longa, entre o ambiente de trabalho, o espaço doméstico e encontros em sofisticados restaurantes com os colegas de trabalho de seu marido e suas amigas. A personagem é alheia e esquivada aos debates políticos do momento, argumento que pode ser verificado logo em uma das primeiras sequências do filme na qual a protagonista aparece se maquiando em frente a um espelho enquanto ao fundo se escuta um aparelho de televisão noticiar a cumplicidade dos meios de comunicação nos últimos anos com o Exército, ou ainda ao não compreender, “no encontro com suas amigas de escola, a referência direta à detenção do filho de uma delas” (Heffes; Bertone, 2012, p. 23, tradução nossa)⁴⁰.

Nessa última ocasião, Alicia intervém questionando: “Ah, mas do que é que estão falando?” (*La Historia Oficial*, 1985, 19 min.). Sua manifestação então é suficiente para que as mulheres mudem de assunto, no entanto, horas mais tarde, após um jantar entre a protagonista, Ana -sua melhor amiga que estivera exilada- e Roberto -seu marido-, o processo de tomada de consciência de Alicia acerca dos acontecimentos que assolaram a nação argentina no período de repressão tem início.

Ana, em um emotivo testemunho, relata à amiga o sequestro, prisão e tortura que sofreu antes do exílio. Nessa sequência, a trilha sonora tensa e o *close* fechado no rosto das personagens enfatizam o sofrimento de Ana e as transformações das reações de Alicia conferindo à sequência um alto nível de dramaticidade. É a partir da conversa travada entre as

³⁹ “de ‘lenta retirada’ que culminará con el llamado a elecciones democráticas en octubre de ese mismo año” (Zarco, 2014, p. 35).

⁴⁰ “en el encuentro con sus compañeras del liceo, la referencia directa a la detención de los hijos de una de ellas” (Heffes; Bertone, 2012, p. 23).

duas personagens e do testemunho feito por Ana acerca das mulheres grávidas no centro clandestino de detenção, as quais tinham os filhos tomados à força e vendidos para outras famílias, que Alicia passa a se apresentar desconfiada sobre a condição de sua filha adotiva Gaby, cuja origem ela supostamente desconhece. A partir da fala da amiga, a personagem se vê confrontada por um passado-presente para o qual fechou os olhos e, possivelmente, do qual se beneficiou.

A despeito de seu incômodo e inicial relutância, alguns elementos e acontecimentos passam a intensificar a inquietação da protagonista. Dentre eles, podemos citar a exposição de recortes de jornais feita na lousa de sala de aula por alguns estudantes com informes sobre os desaparecidos e a situação política argentina no contexto de repressão; a conversa com Benítez, professor de literatura da escola na qual Alicia dá aula e para quem a protagonista questiona a veracidade das informações apresentadas nos veículos de comunicação, e ainda o encontro com uma manifestação no centro de Buenos Aires. Nessa última sequência, Alicia assiste, de uma espécie de torre de marfim, mães, avós e familiares caminhando em uma praça segurando cartazes com imagens de desaparecidos políticos e entoando gritos de justiça e busca por verdade. Ademais, a resistência de Roberto em responder os questionamentos da protagonista sobre a adoção da filha, da qual apenas ele detinha o conhecimento, e sua proximidade com o setor militar, reforçam ainda mais a desconfiança de Alicia.

Após essa série de eventos, podemos marcar, ao final dos primeiros 55 minutos do longa, o fim da primeira unidade narrativa do filme, a qual estivera até então, de acordo com Patricia Macchione (2007), ocupada em posicionar as linhas políticas e ideológicas do que podemos chamar de diferentes atores sociais da memória:

Por um lado, há os personagens que precisam exprimir e trazer à tona toda a repressão sofrida durante a ditadura e, por outro, aquelas que se vangloriam do que aconteceu como a única forma de crescer e subir na escala econômica. Há também a protagonista que viveu o processo imersa no seu mundo particular e sem prestar muita atenção ao que se passava à sua volta, para depois se ver confrontada com esse passado (Macchione, 2007, p. 8, tradução nossa)⁴¹.

Insatisfeita com a ausência de respostas e após a sequência que marca o ponto de virada no filme, na qual olha as roupas antigas de Gaby e chora ao som de *El el país de nomeacuerdo* de Maria Elena Walsh (1966), trilha sonora do filme que denuncia um mundo

⁴¹ Por un lado están los personajes que necesitan expresar y sacar afuera toda la represión sufrida durante la dictadura y por otro, los que presumen de lo ocurrido como la única forma de crecer y escalar económicamente. También está la protagonista que vivió el proceso inmerso en su mundo particular y sin prestar demasiada atención a lo que sucedida a su alrededor, para encontrarse luego con ese pasado (Macchione, 2007, p. 8).

onde o esquecimento é a norma, Alicia passa a procurar informações sobre a origem de sua filha.

A protagonista, então, busca pelo médico que fez o parto de Gaby e vai até à Igreja para conversar com o padre que estivera com Roberto na noite em que sua filha é levada à sua casa, situações nas quais se depara apenas com portas fechadas, importante recurso visual empregado no longa para simbolizar a supressão da verdade do que acontece na Argentina para a personagem de Alicia⁴². Apesar disso, a personagem se dirige até um hospital onde conhece uma mulher que, ao assumir que Alicia também busca um bebê desaparecido, propõe ajuda. Embora o longa não elabore verbalmente, fica implícita a participação da mulher no coletivo de Avós da Praça de Maio, a qual inclusive leva Alicia até uma espécie de sede da organização onde estão reunidos dados de crianças desaparecidas durante a repressão.

Nesse contexto, há uma mudança bastante significativa no comportamento da professora que passa a questionar pessoas próximas, como seu cunhado, sobre a apropriação ilegal de crianças; a conversar com Benítez sobre os anos anteriores e a tolerar, em sala de aula -e por que não dizer em sua própria vida?-, uma visão divergente da “história oficial” proposta pelo discurso autoritário. A transformação da personagem nessa segunda unidade narrativa é ainda perceptível a partir do figurino e maquiagem, uma vez que nesse momento Alicia passa a utilizar seus cabelos soltos e vestir roupas mais claras (Macchione, 2007), como se sugere nas figuras 1 e 2:

Figura 1 - Alicia na primeira unidade narrativa



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

⁴² “[...] a porta da sala de parto no hospital, onde ela tenta coletar informações sobre o nascimento de Gabi, a porta do confessionário, onde ela implora ao padre que lhe conte o que aconteceu na noite em que a criança foi entregue a ele, a porta de um dos escritórios da empresa onde Roberto trabalha, quando um de seus colegas desmaia em pânico com a perspectiva de ir para a prisão quando negócios relacionados ao governo vêm à tona” (Taylor, 1989, *apud* Navarro-Daniels, 2020, p. 17, tradução nossa).

Figura 2 - Alicia na segunda unidade narrativa



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

É também nesse momento que a mulher que inicialmente ajudara Alicia descobre a existência de Gaby, o que leva a protagonista a tomar contato, embora a contragosto, com Sara, outra mulher em busca de uma criança desaparecida. Sara, ao identificar uma semelhança de Gaby com o casal que apresenta em fotos para Alicia, passa a suspeitar que a filha adotiva da professora de História possa ser a neta que procura. Após um emocionante encontro entre as duas personagens e apesar dos constantes conflitos entre Alicia e Roberto acerca da suspeita da protagonista sobre a origem de Gaby, Alicia leva Sara à sua casa e a apresenta ao empresário como possível avó biológica da filha do casal. Roberto reage de maneira agressiva e intensa e questiona a esposa sobre as razões que a levaram ao encontro com a suposta avó, questionamento que é respondido pelo desejo de conhecimento e verdade da mulher.

O clímax final do longa se dá então após o diálogo conflituoso travado entre o casal, a partir do qual Roberto parece dar indícios de confirmação da desconfiança de Alicia:

Roberto: *E se for verdade? Se os pais dela forem como você diz, que diferença faz? Que diferença faz? Se ela já perdeu uma mãe, o que quer? Que perca outra? É isso que quer? Escute... Eu sei o quanto você a ama. Nós estamos criando como Deus manda, sim ou não? Não é melhor que seja nossa filha?*

Alicia: Então, é verdade.

Roberto: Quem trouxe a velha aqui?! Quem a trouxe?!

Alicia: Você nem se importa se é verdade, eu me importo. Não quero fazer isso com a Gaby. Eu a trouxe para cá, porque quero saber se a Gaby é neta dela ou neta de outra avó, ou de outra que sequer tenha força para andar por aí com uma foto (*La Historia Oficial*, 1985, 104 min, destaques da autora).

Na sequência, o homem, ao ver o quarto vazio da filha, começa a agredir Alicia, violência que só é interrompida por um telefonema de Gaby que estava passando a noite na casa dos avós paternos e que pede para cantar para os pais *En el país de nomeacuerdo* (1966):

*En el país de no me acuerdo
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* (Maria Elena Walsh, 1966)⁴³.

É então, escutando a voz da garota cuja origem a protagonista ainda não tem por certo e os tristes versos sobre um país imaginário marcado pelo esquecimento e pelo silêncio, que Alicia, após abraçar pela última vez o marido, parece romper com a orientação que caracteriza a nação argentina e abandona sua casa e sua família, sequência com a qual o filme se encerra.

O longa, portanto, se centra na trajetória de busca por verdade e tomada de consciência que a sociedade argentina é convidada a realizar acerca de um passado em aberto, movimento evidenciado sobretudo ao final do longa. De acordo com Ramsey,

Quando o filme termina com a sua [de Alicia] saída de casa para o exterior, o espectador fica com um sentimento ambivalente em relação ao seu potencial de transformação radical. Irá ela tomar uma posição contra a opressão, ou voltará para o marido e/ou para o conforto da sua classe? (Ramsey, 1992, n.p., tradução nossa)⁴⁴.

É justamente esse questionamento que Puenzo parece estender à sociedade argentina do período acerca dos testemunhos de vítimas da repressão que passavam a inundar a esfera pública.

É interessante neste ponto observar que Puenzo recorre para isso não ao ponto de vista da vítima direta da repressão, como é predominante na filmografia do período (Gomes, 2014), mas daqueles que poderiam não sentir responsabilidade sobre o que ocorreu e que, ainda assim, agiram de maneira condescendente com o sistema repressivo através do silêncio ou da negação (Visconti, 2014). De acordo com Marcela Visconti, “Na realidade, não é que Alice ‘nunca tenha sabido de nada’. A personagem de Alicia é a personificação perfeita da

⁴³ “No país do “não me lembro”/Dou três pequenos passos e me perco/Um passinho para ali, não me lembro se dei/Um passinho para lá, ai que medo que dá//No país do “não me lembro” /Dou três passinhos e me perco/Um passinho para trás e não dou mais nenhum/Porque já esqueci onde coloquei o outro pé” (Walsh, 1966).

⁴⁴ When the film ends on her exit from her home to the outside, the viewer is left with an ambivalent feeling toward her potencial for radical transformation. Will she take a stand against oppression, or will she return to her husband and/or the comforts of her class? (Ramsey, 1992, n.p.).

cumplicidade social como negação: finge não saber, prefere não pensar, ignora as pistas, minimiza-as, faz vista grossa, em suma, ignora-as” (Visconti, 2014, p. 6, tradução nossa)⁴⁵.

Podemos sugerir nesta orientação que a proposta da adoção deste ponto de vista se dá por uma proximidade e identificação do diretor Luis Puenzo com a condição de Alicia, uma vez que o diretor,

durante os anos de repressão não tomou partido algum; permaneceu na Argentina sem ter sido obrigado a retirar-se ao exílio, e sem o haver feito voluntariamente; não sofreu perseguição, nem foi molestado, tampouco feito prisioneiro, torturado ou impedido de continuar a fazer cinema (Gomes, 2014, p. 52).

Essa condição é consideravelmente distinta da experiência de Aída Bortnik na década de 70. Dramaturga, jornalista e roteirista, Bortnik sofreu com a censura e autocensura característica da ditadura e buscou o exílio logo no início da ascensão da Junta Militar em 1976 (Carballo, 2019).

Resultado da contribuição desses dois autores, a obra abordou grande parte dos temas relacionados à última ditadura argentina, tal como o exílio, a apropriação ilegal de crianças, as Avós da Praça Maio e o reconhecimento da contribuição de outros atores sociais e institucionais, tanto na forma da classe média e empresarial quanto do papel da Igreja, na constituição e manutenção do terrorismo de Estado (Zarco, 2014).

A este respeito, o filme se congrega em torno da ideia de estabelecer vítimas e culpados, ideal que é marca do momento de memória no qual o longa está inserido e da tendência melodramática que orienta o cinema do contexto voltado para a discussão do passado-presente. No caso da obra de Puenzo, ao passo que responsabiliza aqueles abertamente simpatizantes à repressão -como é o caso de Roberto-, expia a culpa não somente das suas vítimas diretas -tal como Ana, Sara e Gaby-, mas também da classe média argentina mobilizada e representada por Alicia (Gomes, 2014).

Essa orientação, aponta Xavier, se beneficia ainda de uma espécie de regra do jogo que marca o melodrama e a sua tendência de “permanecer no plano moral, trabalhar sempre a mesma dicotomia em que o positivo e o negativo expressam-se a partir de disposições de amor e ódio, coragem e covardia” (Xavier, 2003, p. 141). Essa condição se materializa em *La Historia Oficial* (1985) sobretudo a partir da oposição entre Alicia e Roberto, e toma forma, não somente narrativa, mas também a partir do jogo de iluminação e da dicotomia claro-escuro entre os dois personagens, além de ser favorecido pelo predomínio de uma

⁴⁵ “En realidad no es que Alicia ‘nunca supo nada’, El personaje de Alicia es una encarnación perfecta de la complicidad social como negación: hace como que no sabe, prefiere no pensar, pasa por alto los indicios, les resta importancia, hace la vista gorda, en resumen, se desentendiende” (Visconti, 2014, p.6).

espécie de enquadramento que torna os sentimentos dos personagens claros e transparentes (Xavier, 2003).

Ao observarmos a escrita fílmica da história por Puenzo sob uma dimensão de gênero, nos chama a atenção o fato de que a estratégia moral empregada pelo discurso se dê por meio da distinção entre corpo masculino (Roberto) e corpo feminino (Alicia). Neste caso, podemos sugerir que há uma clara compreensão desses corpos como vinculados a determinadas qualidades distintas -ou melhor dizendo, à performatividade de gênero- que foi utilizada no processo de escrita da narrativa fílmica da história. Nossa busca, ao propor essa identificação, sugere, portanto, analisar a qual compreensão de homem e de mulher a escrita fílmica da história argentina por Luis Puenzo se propôs e quais os seus significados no momento de memória no qual está inserido, isto é: quais os usos são feitos destes corpos e sua contribuição no posicionamento de homens e mulheres no processo de elaboração do passado-presente⁴⁶?

Outro ponto que nos chama a atenção na obra de Puenzo é o meio a partir do qual o longa busca promover a discussão do terrorismo de Estado. Falamos aqui especialmente do seu caráter alegórico e sua tendência de representação indireta da repressão. Neste sentido, o sequestro e a tortura promovidos pela Junta Militar são travestidos em descrições verbais e alegorias sutis (Gomes, 2014). Essa orientação é evidenciada tanto através do relato verbal de Ana quanto pela sequência em que os primos de Gaby invadem o quarto da menina empunhando armas e destruindo sua casa de brinquedo enquanto ela coloca sua boneca “para dormir”, sequência que alude à ação militar do contexto repressivo. Em outra cena, enquanto Alicia e Sara conversam vendo as fotos dos possíveis pais de Gaby, se escutam sons de tiros e gritos de um fliperama ao fundo (Macchione, 2007). Neste sentido, podemos afirmar que:

A estética deste filme é caracterizada pelo uso sutil de signos e recursos simbólicos, que levam o espectador a ficar atento a todos os detalhes de aparente superficialidade, mas que, sob um olhar um pouco mais aprofundado, são elementos de importância para o conjunto da trama. Embora a narrativa seja clara e aberta, o uso de numerosos *travellings* lineares e circulares que descrevem as situações e locais é também uma forma de se tornar íntimo da personalidade dos personagens, dos diálogos e do seu desenvolvimento na intriga (Macchione, 2007, p. 10, tradução nossa)⁴⁷.

Um dos recursos empregados nessa mesma orientação consiste na discussão da dimensão pública e privada dos acontecimentos do contexto de repressão e suas

⁴⁶ Buscaremos centralizar esta análise nos capítulos 2 e 3.

⁴⁷ La estética de esta película se caracteriza por la sutil utilización de signos y recursos simbólicos, que llevan al espectador a mantenerse atento a todos los detalles de aparente superficialidad, pero que bajo una mirada un poco más profunda son elementos de importancia para el conjunto de la trama. Si bien la narración es clara y abierta, el manejo de numerosos *travellings* lineales y circulares que describen las situaciones y locaciones, son también una forma de intimar con la personalidad de los actantes, los diálogos y su desenvolvimiento en la intriga (Macchione, 2007, p. 10).

reminiscências no período de abertura política. Neste caso, a adoção e centralidade conferida ao núcleo familiar e o espelhamento constituído entre nação e família na obra se apresenta como fundamental para sua compreensão (Xavier, 2003; Vezzetti, 2017):

A família é trabalhada de diversas formas: nas relações entre Alicia e Roberto; nos filhos sequestrados impossibilitados de conhecer suas famílias biológicas como Gaby; na luta política das Avós da Praça de Maio que buscam os netos desaparecidos [...] A família, portanto, opera como um palco conhecido que se estende ao universo da experiência ditatorial (Tavares, 2022, p. 14).

Neste sentido, é interessante demarcar como Bortnik e Puenzo se utilizam de um dos principais núcleos de defesa da ditadura militar para denunciá-la, isto é, ao adotar a família como epicentro dos eventos narrados, se “desconstrói a ideia de família exemplar, de base cristã e tradicional, proposta pelo Estado, expondo uma família e, por extensão, um país em crise” (Carballo, 2019, p. 65, tradução nossa)⁴⁸.

A centralidade conferida ao núcleo familiar (como se sugere na capa do filme, na figura 3) se apresenta ainda como recurso argumentativo fundamental a partir do qual é possível compreender de maneira crítica os discursos e práticas de gênero. Isto porque a família é um elemento fundamental na organização social dos sexos promovida pelos militares e a trajetória de Alicia, a medida em que passa a tensionar as normas de gênero e romper com a tutela do marido ao final do filme⁴⁹, perturba a ordem promovida pelo discurso autoritário.

⁴⁸ “deconstruye la idea de familia ejemplar de base cristiana y tradicional propuesta por el estado, exponiendo una familia y en su extensión a un pas en estado de crisis” (Carballo, 2019, p. 65).

⁴⁹ Buscaremos centralizar esta análise no capítulo 2.

Figura 3 - Capa do filme *La Historia Oficial* (1985)



Fonte: AdoroCinema (2007)

Ao refletir sobre a adoção de uma tendência alegórica, sobretudo a partir do espelhamento entre nação e família, Zarco (2014) examina as razões que levam Puenzo a adotar essa forma de narrar e abordar o passado-presente. A autora se indaga se esse movimento se dá em razão de uma ausência de preparo da sociedade argentina, em 1985, para ver representada a violência extrema vivida nos anos de repressão ou ainda se a identificação do espectador com a protagonista e seu processo de tomada de consciência se constituíam em um ponto de partida para a apropriação desta história individual em uma dimensão coletiva (Zarco, 2014).

Embora seja difícil apresentar uma resposta para esse questionamento, nos parece interessante demarcar que, de acordo com a última sugestão de Zarco (2014), a história individual que passa a atuar como modelo a ser seguido pela nação Argentina, se dá a partir do acompanhamento da trajetória de uma mulher. Embora associada a um determinado arquétipo de mulher -branca e de classe média-, poderíamos nos questionar se há em *La Historia Oficial* (1985) uma tendência que Lauretis sinaliza no cinema dominante e que a constitui e a representa apenas “como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena” (Lauretis, 1993, p. 99), ou se Alicia é, então, uma outra forma de representação da mulher, mais próxima do sujeito histórico. Acrescentamos ainda a essa discussão uma dimensão que busca tomar em conta o

fato de Alicia se apresentar como uma professora de História e sugerimos analisar os possíveis significados que atravessam a sua profissão, de um lado, como uma espécie de crítica ao que foi feito da historiografia argentina no contexto repressivo e de abertura política e, de outro, pela associação com a sua condição de gênero.

Neste sentido, propomos as seguintes reflexões: a que noção de feminino a professora de História aparece vinculada e qual compreensão de mulher ela produz e reproduz? Por que é Alicia, uma mulher, o símbolo perfeito da cumplicidade moral da sociedade civil argentina com a ditadura? Como a profissão da protagonista relaciona-se com a materialização do silêncio, isto é, a escolha da personagem está amparada apenas em uma concepção de gênero ou também de uma análise que envolve a própria historiografia do período? Como se pode compreender o movimento de transgressão da ordem social realizado por Alicia à medida em que passa a se apresentar como corpo que investiga (Acuña, 2017)? Acrescentamos ainda uma análise sobre as razões que levam Roberto, seu marido, a ser introduzido no longa como principal termo de oposição da personagem, visto que ele representa o discurso autoritário, e discutimos a performatividade de gênero do empresário argentino como fundamental na adesão dessa função.

A fim de atender essa profusão de questões, valemo-nos das contribuições de autores que investigaram o filme por diferentes perspectivas: a partir de sua relação com os discursos sobre a compreensão do período concentracionário (Vezzetti, 2017; Visconti, 2014) ou ainda de sua relevância na orientação da atuação de setores da sociedade civil (Almeida, 2011). À essa discussão, que toma o longa como fonte de conhecimento histórico e instrumento privilegiado no debate argentino sobre o período de repressão, acrescentamos a dimensão da escrita fílmica da história, movimento que nos permitirá observar com maior riqueza de detalhes a relação de elementos narrativos e oriundos do específico fílmico, bem como suas articulações e tensões com o discurso histórico mais amplo, de modo a integrá-los à discussão de gênero.

A este respeito, observamos que, embora a perspectiva de gênero tenha sido adotada completa ou parcialmente por autores como Cynthia Ramsey (1992), Ana Forcinito (2000), María Donapetry (2006) e Maurício Acuña (2017), nossa perspectiva, ancorada na compreensão do filme como duplamente marcado pela tecnologia de gênero, nos permitirá conjugar e avaliar os elementos e discursos empregados para a criação do argumento histórico que contribuiu na compreensão e produção de homens e mulheres em relação ao seu passado-presente.

1.4.2 *La Noche de los Lápidos* (1986): “Não à ditadura nos colégios!”

A obra de Héctor Olivera inaugura no cinema argentino do período de abertura política a representação das vítimas da repressão nos centros clandestinos de detenção e da tortura a que foram submetidos. De acordo com Salatiel Ribeiro Gomes, “a temática do filme advém, segundo o próprio cineasta, de uma tomada de consciência provocada pela divulgação no contexto da abertura democrática, dos horrores da repressão” (Gomes, 2014, p. 38). Esse trabalho aparece associado, portanto, às políticas que marcam este momento de memória, como o informe *Nunca Más* (CONADEP, 2021) e o *Juicio de las Juntas*. Impulsionada por essas ferramentas, a obra recorre àquilo que passou a adquirir caráter de prova e uma dimensão de verdade indubitável: o testemunho das vítimas (Raggio, 2017).

O roteiro do longa de Héctor Olivera é baseado no relato conferido ao julgamento da Junta Militar por um sobrevivente de um dos episódios mais marcantes da última ditadura argentina. Conhecido como *La Noche de los Lápidos*, o evento se constitui em uma importante trama narrativa “composta por uma série de episódios selecionados e interligados para construir uma interpretação do passado da qual se pretendia dar conta” (Raggio, 2017, p. 22, tradução nossa)⁵⁰.

A narrativa, que se tornou símbolo nacional e internacional da brutalidade da ação do Estado argentino durante a ditadura, está centralizada no sequestro de sete estudantes secundaristas da cidade de La Plata na noite de 16 de setembro de 1976, os quais teriam sido presos, torturados e assassinados em decorrência da ação de uma campanha coordenada pelos jovens na luta pelo boleto estudantil⁵¹. São eles: Francisco López Muntaner (16 anos), María Claudia Falcone (16 anos), Claudia de Acha (17 de anos), Horacio Ángel Úngaro (17 anos), Daniel Alberto Racero (18 anos), María Clara Ciocchini (18 anos) e Pablo Alejandro Díaz (18 anos).

Apesar da narrativa que constitui o evento e que dá origem ao longa estar centralizada nesses sete nomes, a Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas considera que os jovens faziam parte de um grupo total de 16 adolescentes da cidade de La Plata dos quais apenas três saíram com vida⁵² após o sequestro e a experiência nos centros clandestinos (CONADEP,

⁵⁰ “conformada por una serie de episodios seleccionados y enlazados entre sí para construir una interpretación sobre el pasado del que se pretendía dar cuenta” (Raggio, 2017, p. 22).

⁵¹ O boleto estudantil é uma espécie de passe de transporte para estudantes.

⁵² De acordo com Tolentino (2014b), as vítimas do evento incluíam, além dos sete estudantes representados no longa, ao menos três sobreviventes além de Pablo Díaz, são estes: Emilce Moler, Patricia Miranda e Gustavo Calotti. Os relatos destes três personagens são comumente ofuscados na elaboração e nos veículos da memória acerca do acontecido -tanto no longa quanto no livro homólogo- tendo seus relatos encontrado espaço nas políticas de memória apenas alguns anos depois -exceto por Miranda, sobre a qual não se sabe nada. Para mais

2021). No que diz respeito ao plano geral, a Comissão assinala que cerca de 250 adolescentes argentinos, entre 13 e 18 anos de idade, foram sequestrados durante o período concentracionário (CONADEP, 2021).

A ênfase conferida pela Comissão bem como seu posterior uso nas disputas pela memória e sua representação por diferentes veículos, dentre os quais as próprias produções audiovisuais, têm, de acordo com Marcos Tolentino (2014a), uma razão clara. Isto porque os jovens, assim como outros grupos que foram alvo da repressão -mulheres grávidas, crianças e idosos- estão inseridos em uma categoria de hipervítimas que materializa e orienta a Teoria das Vítimas Inocentes, concepção a partir da qual se pretendia opor a pureza das vítimas da repressão à brutalidade do terrorismo de Estado.

O caso dos adolescentes secundaristas é empregado de maneira emblemática uma vez que os jovens

eram dotados de inocência devido ao atributo natural de estarem na adolescência quando atingidos pela repressão. Consequentemente, excluíram-se do seu universo de possibilidades e escolhas as possíveis adesões à projetos políticos de cunho revolucionário, alguns que inclusive legitimavam o uso da violência (Tolentino, 2014a, p. 391).

A narrativa denominada *La Noche de los Lápices* passa a constituir, portanto, um instrumento chave de denúncia das violações de direitos humanos promovidas pelo Estado argentino no período de repressão.

Dos sete nomes comumente vinculados a essa narrativa, somente Pablo Díaz sobrevive e é de sua autoria o relato que dá origem ao livro *La Noche de los Lápices*, redigido por Héctor Ruiz Nunes e Maria Seoane (1986), e ao roteiro da obra homônima de Héctor Olivera. O filme, assim, é baseado na memória corporal do jovem Díaz, característica reforçada pela própria capa do longa (Figura 4) na qual o ator que o interpreta aparece em destaque e é o único que traz em seu corpo marcas da tortura -a venda sob seus olhos e o machucado em seus lábios.

informações a este respeito, recomendamos: TOLENTINO, Marcos Oliveira Amorim. Os outros rostos de La Noche de los Lápices. **História Oral**, v. 17, n. 1, p. 89-117, jan/jun. 2014b.

Figura 4 - Capa do filme *La Noche de los Lápices* (1986)



Fonte:Filmaffinity (s.d)

Segundo Sandra Raggio,

A sua história foi escolhida entre muitas porque funcionava como metonímia para uma forma de narrar o passado enquadrada num “discurso humanitário” que apagava a política como explicação chave da violência estatal. Dessa escolha surgiram os dois vetores de circulação da história: o livro e o filme. [...] Pensado estrategicamente como exemplo de discurso humanitário, *La Noche de los Lápices* tem tido grande eficácia. Em princípio, porque destacou, a partir da casuística, as falácias do argumento da “guerra” formulado pelos militares, tanto durante os anos de repressão como na defesa dos julgamentos abertos contra os repressores na democracia. “Os jovens da Noche de los Lápices” provaram que as vítimas do terrorismo de Estado não eram “criminosos subversivos”, mas “inocentes”, que “só lutaram por um bilhete para o ensino secundário” (Raggio, 2017, p. 74, tradução nossa)⁵³.

Desta forma, Pablo Díaz oferece a Héctor Olivera, ainda que metaforicamente, não somente um relato de denúncia do horror vivido nos centros clandestinos, mas uma forma de organização dos eventos e fatos que dá origem a uma narrativa histórica fílmica que passa a

⁵³ Su historia fue elegida entre tantas porque funcionaba como metonimia de un modo de narrar el pasado, enmarcada en un “discurso humanitario” que ocluía la política como clave explicativa de la violencia estatal. De esa elección surgieron los dos vectores de circulación de la historia: el libro y la película. [...] Pensado en sentido estratégico, la Noche de los Lápices, como ejemplo del discurso humanitario, ha tenido una enorme eficacia. En principio, porque resaltaba, desde la casuística, las falacias del argumento de la ‘guerra’ formulado por militares, tanto durante los años de la represión como en la defensa frente a las juicios penales contra los represores abertos en democracia. “Los chicos de la Noche de los Lápices” probaban que las víctimas del terrorismo de Estado no eran ‘delincuentes subversivos’, sino “inocentes”, que “solo luchaban por el boleto escolar secundario” (Raggio, 2017, p. 74).

ser chave para a compreensão de como a sociedade argentina dos primeiros anos de abertura política passa a significar e rememorar o período de repressão.

Nesta análise, podemos sinalizar uma importante diferença entre os filmes de Luis Puenzo e de Héctor Olivera. No caso do primeiro, verificamos uma tendência à produção de uma inocência estendida não apenas às vítimas diretas da repressão -Gaby (a filha de presos políticos apropriada por um casal de classe média), Sara (a avó em busca da neta desaparecida) e Ana (sequestrada e torturada por sua relação com o ex-companheiro)-, mas também à classe civil “alheia” e beneficiária da ditadura, representada pela protagonista Alicia. De outro lado, a obra de Héctor Olivera interage com um aspecto distinto associado à produção da memória social que envolveu, no período de abertura política, as “produções de sentido sobre *quem* eram os desaparecidos e os *usos* da sua memória para condenar os militares” (Tolentino, 2020, p. 108, destaques da autora).

Raggio (2017) considera ainda que o fato do filme ser oriundo de um relato judicial fez com que sua representação adquirisse uma dimensão de verdade e o transformou em espécie de “documento da realidade”, isto porque:

Enquanto relato, [*La Noche de los Lápices*] trabalha para ratificar em outro cenário a dimensão verídica da versão do passado encenada no julgamento, mas que havia sido vedada ao público, uma vez que não foi permitida a reprodução das imagens audiovisuais gravadas em sua transmissão (Raggio, 2017, p. 129, tradução nossa)⁵⁴.

Embora Héctor Olivera não pretendesse ocultar os rastros de ficção ao narrar o mundo concentracionário, tendo em vista que adota o gênero dramático e faz uso de elementos próprios do cinema clássico -como luzes, maquiagem, figurino- (Raggio, 2017), o longa lançou mão ainda de outros elementos que acabaram reforçando sua dimensão verossímil. Dentre eles, podemos destacar, além da assessoria de Díaz, a participação por trás das câmeras de Jorge Falcone⁵⁵, irmão de María Claudia Falcone, uma das vítimas do evento, e ainda as locações na cidade de La Plata que permitiram mostrar tanto as escolas dos jovens desaparecidos -como o Colégio Nacional e de Belas Artes-, quanto suas casas, uma vez que as cenas foram rodadas nas casas das famílias das vítimas. Além disso, a frase de abertura do filme de Héctor Olivera estabelece e reforça esse pacto de verdade com seu público: “Este

⁵⁴ Como relato, trabaja para ratificar en otro escenario la dimensión veritativa de la versión del pasado puesta en escena en el juicio y que había sido vedada al público, pues no se permitió la reproducción de las imágenes audiovisuales grabadas en su transcurso (Raggio, 2017, p. 129).

⁵⁵ Apesar de sua participação no longa, Jorge Falcone observa posteriormente que Héctor Olivera se apresentou como “um cineasta intimidado pelo rigor dos eventos que decidiu reconstruir” (Falcone, 2000, p.48, tradução nossa) e que sua contribuição e de Pablo Díaz, as quais, por vezes, divergiam, foram limitadas por Olivera e “tiveram mais impacto durante as filmagens em La Plata. Nos estúdios da capital, Olivera só fazia o que queria” (Falcone, 2000, p. 48, tradução nossa). O autor tece duras críticas ao filme de Olivera por sua abordagem melodramática e por sua tendência de simplificação da compreensão dos eventos.

filme é baseado em personagens e eventos reais. Por questões de enredo, foram introduzidas algumas mudanças que não alteram o espírito ou a veracidade do que aconteceu” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 1 min.).

Localizada inicialmente na cidade de La Plata em setembro de 1975, a narrativa apresenta, no primeiro momento, a mobilização dos estudantes secundaristas em torno da defesa pelo boleto estudantil secundário. Após uma manifestação em frente ao prédio do Ministério das Obras Públicas, e a despeito da dura violência policial com a qual os jovens são recebidos, os estudantes permanecem resignados e em pouco tempo recebem a notícia de que o boleto estudantil foi aprovado na cidade.

Durante a primeira unidade narrativa, o longa se centraliza na mobilização dos estudantes em torno do passe de transporte, bem como no cotidiano dos adolescentes, buscando retratar o ambiente escolar, as relações entre os jovens e suas famílias e destacando sua ingenuidade e participação em atividades de engajamento político pontual, as quais aparecem vinculadas a questões escolares e a trabalhos comunitários.

A obra de Héctor Olivera se centraliza, ainda no primeiro momento, no surgimento da relação amorosa entre os jovens. Isto se dá a medida em que o diretor lança mão da história de romance entre María Clara Ciocchini e Horácio Úngaro e, principalmente, pelo interesse amoroso de Pablo Díaz por María Claudia Falcone. Este último par romântico cumpre papel fundamental no longa, desde sua primeira unidade narrativa⁵⁶ até o seu clímax final, e se apresenta como recurso que “permite ao diretor sustentar o melodrama do início ao fim, e em paralelo desenvolver dois enredos: a história de amor entre dois adolescentes e o drama político em que esta história se desenrola” (Raggio, 2017, p. 135, tradução nossa)⁵⁷.

Um salto temporal marca a primeira unidade narrativa e leva o espectador à fatídica noite de 24 de março de 1976, a partir da representação da invasão dos militares nos prédios governamentais e do informe noticiado por um rádio do qual se ouve: “Comunicado número um da Junta Militar: informa-se à população que a partir de hoje o país se encontra sob o controle operacional da Junta Militar” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 19 min.).

A partir de então, já sob o fardo da ditadura, os estudantes passam a estar inseridos em um mundo concentracionário que invade o ambiente escolar e busca desmobilizar o

⁵⁶ De acordo com Sandra Raggio, o romance entre Pablo e Claudia é a maior “licença” poética do filme, uma vez que, segundo o testemunho de Díaz no *Juicio de las Juntas*, a relação com Claudia surge no centro clandestino, mas como isso poderia parecer inverossímil, se adiciona no longa uma relação prévia, isto é, desde o encontro entre os jovens no processo de mobilização pelo boleto estudantil. Posteriormente, Pablo Díaz assume em uma entrevista que a história de amor com Claudia foi uma das licenças de seu relato, admitindo de certo modo que ela não havia ocorrido (Raggio, 2017).

⁵⁷ “Le permite al director sostener el melodrama de principio al fin, y, en paralelo, desarrollar dos tramas: la love story entre dos adolescentes y el drama político en el que esta historia se desarrolla” (Raggio, 2017, p. 135).

movimento estudantil, o qual passa a ser considerado como “espaço propício para a propagação de ideias ateias e antinacionais” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 20 min.). Nesse momento, uma série de eventos e elementos localizam os estudantes na nova ordem do medo e da violência promovida pelo terrorismo de Estado. Dentre eles, podemos citar: a primeira apreensão dos adolescentes pela polícia durante uma festa promovida pelos jovens; a perseguição que María Claudia e María Clara sofrem por uma espécie de policial a paisana; as notícias de estudantes desaparecidos e as constantes tentativas de apaziguar os ânimos dos jovens, orientação evidenciada sobretudo a partir do diálogo que María Claudia tece com os pais e o irmão. Os estudantes, entretanto, seguem resilientes e, a despeito da sensação de medo, chegam a invadir o colégio durante a noite, onde penduram cartazes solicitando a reintegração dos professores demitidos, a anulação da suspensão do boleto estudantil e propagando palavras de ordem como: “Não à ditadura nos colégios!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 25 min.).

O ponto de ignição do filme se dá próximo ao minuto 30 a partir da sequência da fatídica noite do sequestro dos jovens, com exceção de Díaz. Marcada por uma montagem paralela na qual se apresentam os seis estudantes se preparando para dormir, os jovens são surpreendidos no meio da noite pela invasão de suas casas por homens encapuzados empunhando armas, que os levam, vendados, à força. A sequência que dura apenas 2 minutos é estimulada por uma trilha sonora tensa, pelos gritos de desespero de suas famílias, pela destruição de suas casas e pelo predomínio de uma iluminação escura que torna a montagem ainda mais angustiante.

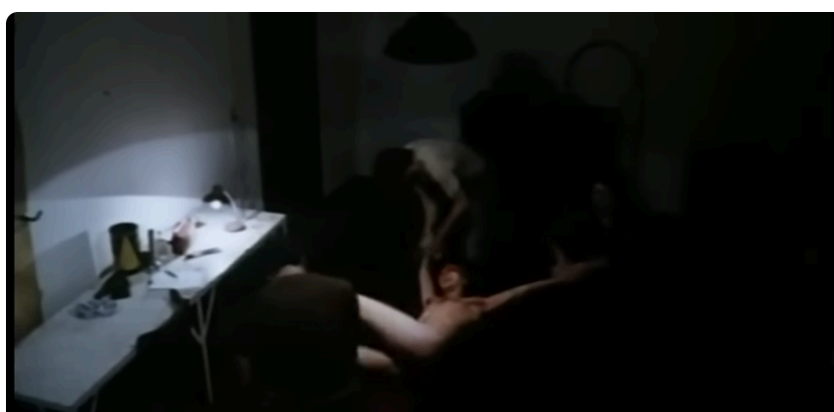
A segunda unidade narrativa tem então início a partir do descobrimento de Díaz do sequestro de seus companheiros e de sua tentativa inicial de se esconder. Apesar disso, após retornar à sua casa, o rapaz é vítima do mesmo padrão de sequestro dos demais estudantes. Nesse caso, contudo, o espectador é levado a acompanhar a jornada do jovem no centro clandestino e a tomar contato com a truculência dos militares e o processo de tortura ao qual Díaz é submetido. O apego ao ponto de vista de Pablo Díaz na recriação da tortura se dá “respeitando a voz da testemunha que só pode dar conta do que aconteceu com o seu próprio corpo” (Raggio, 2017, p. 139, tradução nossa)⁵⁸, noção reforçada na própria capa do longa (Figura 4).

Nesse ponto, Héctor Olivera não recorre a elementos alegóricos atenuantes, como o faz Luis Puenzo em *La Historia Oficial* (1985), mas busca representar de maneira direta tanto

⁵⁸ “respeitando la voz del testigo que solo puede dar cuenta de lo sucedido con su propio cuerpo” (Raggio, 2017, p. 139).

a estrutura operacional da ditadura e seu exército de repressores, quanto os métodos empregados no processo de tortura. Um dos planos mais marcantes, nesse sentido, está inserido no primeiro momento de tortura de Díaz e é compreendido por Raggio como uma espécie de analogia à crucificação de Jesus Cristo (Figura 5): “Um plano geral visto de cima mostra Pablo Díaz deitado nu, com o corpo em cruz. A venda sobre os olhos, que remete simbolicamente à coroa de espinhos de Jesus, acaba de compor aquele novo Cristo que está sendo crucificado” (Raggio, 2017, p. 140, tradução nossa)⁵⁹.

Figura 5 - Pablo Díaz na tortura



Fonte: *La Noche de los Lápidas* (1986)

Do Campo de Arana, onde estivera detido inicialmente e sofrera os primeiros ciclos de tortura, Pablo é encaminhado ao Pozo de Banfield, onde encontra seus demais companheiros. Apesar de não apresentarem em seus corpos sinais de tortura, a maquiagem e a iluminação buscam evidenciar o impacto da condição dos jovens nos centros clandestinos através de sua palidez e olheiras, e de seu vestuário, caracterizado por roupas sujas e rasgadas.

Os jovens, mantidos em celas individuais, estabelecem comunicação entre si e chegam a entoar canções e a realizar orações, em um esforço mínimo de retomada à normalidade. Não obstante, são reiteradamente confrontados com a sua condição por meio das violências a que se encontram submetidos. É no interior desse contexto que, de acordo com Sandra Raggio (2017), a inocência transportada pelos corpos adolescentes, a qual é apresentada na primeira unidade narrativa por meio das interações e brincadeiras entre os jovens, é transgredida pela ditadura, movimento que é simbolizado sobremaneira através da violência sexual⁶⁰ da qual María Clara Ciocchini é vítima.

⁵⁹ “Un plano general desde arriba muestra a Pablo Díaz que yace desnudo, con su cuerpo en cruz. La venda sobre sus ojos, que remite simbólicamente a la corona de espinas de Jesús, termina de componer a ese nuevo Cristo que está siendo crucificado” (Raggio, 2017, p. 140).

⁶⁰ Nos debruçaremos mais sobre este tipo de violência no capítulo 4.

A partir do recurso da montagem paralela, Héctor Olivera explora, na segunda unidade narrativa do longa, não apenas a experiência dos jovens no sistema concentracionário, mas ainda a trajetória das famílias em busca dos adolescentes desaparecidos, movimento que é mobilizado sobretudo pelas mães de María Claudia Falcone e Horacio Úngaro, que passam a se unir na empreitada por respostas acerca do paradeiro de seus filhos.

Em seu clímax final, Díaz descobre que será solto e ficará sob o comando do Poder Executivo Nacional, ao que os companheiros comemoram emocionados. Na sequência em que é levado por um militar, Díaz consegue convencê-lo a permitir que converse pela última vez com María Claudia Falcone, a quem o jovem tenta animar e convencer de que todos irão ser soltos. Pablo insiste que ao serem libertos, os dois poderão enfim ter um relacionamento, ao que Claudia responde:

María Claudia: Pablito... Em Arana me estupraram. Na tortura me estupraram pela frente e por trás. Eu não posso te dar nada.

Pablo: Claudia.

María Claudia: Pablo, com quem vou falar agora?

Pablo: Claudita, você também vai sair.

María Claudia: Nós já estamos mortos. Todos os finais de ano, faça um brinde a nós (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 90 min.).

Pablo então é levado à força pelo militar sob os gritos de apoio dos companheiros, sequência com a qual o filme se encerra e se lê na tela o informe:

Em 28 de dezembro de 1976, Pablo Díaz foi colocado sob custódia do PEN sob a acusação de ter sido descoberto nesse dia distribuindo panfletos subversivos. Esteve detido quase quatro anos sem processo judicial, até que em 19 de novembro de 1980 foi posto em liberdade. María Claudia Falcone, Horacio Ungaro, Claudio de Acha, Panchito López Muntaner, Daniel Racero e María Clara Ciocchini, igualmente a outros 232 estudantes argentinos, continuam desaparecidos. Em La Plata, segue vigente o boleto estudantil secundário (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 92 min.).

A obra, lançada menos de um ano após o final do julgamento da Junta Militar no qual Pablo dá o seu relato, adquire especial destaque nacional, tendo sido exibida para cerca de 600 mil espectadores argentinos nas salas de cinema em seu período de estreia (Gomes, 2014). Além disso, foi transmitida em 26 de setembro de 1988 na TV aberta nacional, momento em que “foi vista por aproximadamente três milhões de argentinos, um dos maiores índices de audiência da televisão argentina, superado apenas pelas imagens da chegada do homem à Lua e da Copa do Mundo de Futebol” (Lorenz, 2004, p. 111, tradução nossa)⁶¹.

O longa de Héctor Olivera se apresenta, portanto, como uma das principais e mais paradigmáticas formas de representação do período concentracionário produzida no primeiro

⁶¹ “Fue vista por unos tres millones de argentinos, uno de los más altos ratings en la televisión argentina, sólo superado por las imágenes de la llegada del hombre a la Luna y el mundial de fútbol” (Lorenz, 2004, p. 111).

momento de memória que sucede a saída da Junta Militar do poder. Desta forma, nossa compreensão é que o longa, inserido em um momento de memória que é impulsionado pela busca de justiça pelas vítimas da repressão e pela tentativa de delimitação de culpados e inocentes, ao lançar mão de seu efeito pictórico e compartilhar com o espectador o horror sofrido pelos desaparecidos (Gomes, 2014), incentiva a sociedade argentina a julgar de acordo com a narrativa da vítima. Para tanto, faz uso do testemunho de Díaz, o que nos indica não um compromisso com a verdade, mas com a possibilidade de visualizar e sentir, em certa medida, o trabalho e enquadramento de memória promovido pelas políticas do contexto.

Neste sentido, Raggio analisa três teses nas quais o discurso fílmico se baseia:

1. A história como conspiração: pressupõe que houve uma operação repressiva denominada “Noite dos Lápis”, assim designada pelos próprios repressores, cujo objetivo era o sequestro de estudantes do ensino médio [...]
2. A história explicada em termos de causa e efeito: explica a operação repressiva associando-a diretamente às lutas pelo boleto secundário que os estudantes haviam realizado antes do golpe de Estado, e com a decisão do governo militar para eliminar esse benefício.
3. O maniqueísmo como dialética da história: caracteriza as vítimas como “inocentes”, tanto no sentido de sem culpa quanto no de puras, e as narra a partir de seus traços e qualidades pessoais – neste caso, são acima de tudo “adolescentes” –, ao mesmo tempo que atenua aqueles traços que os conotam politicamente. Em contraste, ele destaca a extrema crueldade de seus perpetradores. Eles são os anjos e demônios que se confrontam na história (Raggio, 2017, p. 132, tradução nossa)⁶².

Estas interpretações se alteram significativamente quando, na década de 1990, a militância dos desaparecidos passa a ser recuperada e a “Teoria das Vítimas Inocentes”, na qual até então a compreensão do período repressivo estivera amparada, passa a ser revista. Esse movimento se estende à narrativa do evento que dá corpo ao filme, contexto no qual passou-se a debater, a partir de diferentes meios⁶³, o vínculo dos movimentos estudantis aos quais os estudantes eram associados com a luta armada⁶⁴. Na obra de Héctor Olivera, embora

⁶² 1. La historia como conspiración: supone que hubo un operativo represivo denominado “la Noche de los Lápidos”, designado de esta manera por los mismos represores, cuyo objetivo era el secuestro de estudiantes secundarios [...]

2. La historia explicada en términos de causa y efecto: explica el operativo represivo asociándolo directamente con las luchas por una franquicia en el precio del boleto secundario, que habían protagonizado los estudiantes antes del golpe de Estado, y con la decisión del gobierno militar de eliminar ese beneficio.

3. El maniqueísmo como dialéctica de la historia: caracteriza a las víctimas como “inocentes”, tanto en el sentido de no-culpables como en el de puros, y las narra desde sus rasgos y cualidades personales -en este caso, son ante todo “adolescentes”-, al mismo tiempo que atenúa aquellos rasgos que los connotan politicamente. Por oposición, remarca la extrema crueldad de sus victimarios. Son los ángeles y los demonios que se enfrentan en la historia (Raggio, 2017, p. 132).

⁶³ Como os curtas “*Los irrecuperables*” (2006) e “*El boleto fue secundario*” (2009) e o livro de Jorge Falcone, irmão de Maria Claudia Falcone, “*Memoria de Guerralarga*” (2001). Para mais, recomendamos ver TOLENTINO, Marcos. La noche de los lápices e os usos públicos das memórias e das representações dos desaparecidos na Argentina (1976-1988). **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, nº 29, p. 86-126, Ago./Dez., 2020.

⁶⁴ A União de Estudantes Secundaristas (UES), da qual fazia parte Maria Claudia Falcone e a maior parte dos jovens sequestrados por ação da ditadura, consistia em uma das frentes de massa dos *Montoneros*, ao passo que a

essas entidades sejam mencionadas em discussões pelos estudantes, sua associação com a tendência violenta da luta armada é rechaçada pelo diretor. Essa marca, como visto, é sugerida pelo próprio discurso de Díaz no julgamento, ocasião na qual, a fim de assegurar a inclusão dos adolescentes na condição de inocentes, oculta seus vínculos políticos e concentra na luta pelo boleto estudantil secundário a justificativa para os desaparecimentos (Lorenz, 2007, *apud* Tolentino, 2014a).

Marcos Tolentino aponta nesta esteira que há, no contexto de abertura política e até hoje, uma tendência na produção da representação dos desaparecidos argentinos que se centraliza na ênfase de elementos positivos das vítimas como forma de estabelecer uma espécie de dicotomia em relação à crueldade e à violência da ação militar, de modo a reforçar “a injustiça vivida por eles e por seus familiares” (Tolentino, 2014a, p. 416).

Direcionando-nos, portanto, aos trabalhos que buscaram analisar a obra de Héctor Olivera, verificamos que eles estão concentrados na análise do uso (Tolentino, 2020; Lorenz, 2004) e da construção e significação da memória (Raggio, 2017) que a narrativa veiculada pelo filme produz sobre a ditadura. Observamos, nesta orientação, que a maior parte deles não se atenta à produção de homens e mulheres e à discussão de suas funções no processo de elaboração da memória no qual o longa está inserido. Somente um trabalho nesta esteira perpassa essa dimensão. É o caso do artigo *Cine, represión y género en la transición democrática: un analisis de La Noche de los Lápices* de Victoria Alvarez (2018), o qual se centraliza em “analisar a forma como o cinema da transição democrática deu conta (ou não) das formas de violência sexual a que estiveram sujeitas as mulheres detidas nos centros clandestinos de detenção” (Alvarez, 2018, p. 52, tradução nossa)⁶⁵.

Apesar de considerarmos esse último caso como uma importante contribuição para a historiografia que emprega o cinema argentino como fonte e o analisa a partir de sua dimensão de gênero, verificamos que ele se insere na tendência dos demais trabalhos. Isto porque toma como posto o predomínio da voz masculina -sobretudo a partir do relato de Pablo-, o fato da trama narrativa estar constituída em torno do romance entre Pablo Díaz e Claudia Falcone, a busca pelos adolescentes ser mobilizada por suas mães e a representação da violência sexual como experiência vinculada predominantemente ao feminino⁶⁶. Nossa sugestão, por outro lado, ao tomar a obra como duplamente marcada pela tecnologia de

Juventude Guevarista, da qual Pablo Díaz fazia parte, estava associada ao *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) (Tolentino, 2014a).

⁶⁵ “analizar la forma en la que el cine de la transición democrática dio cuenta (o no) de las formas de violencia sexual de las que fueron víctimas las mujeres que se estuvieron detenidas en centros clandestinos de detención” (Alvarez, 2018, p. 52).

⁶⁶ Esta última tendência, reforçada no trabalho de Alvarez, será analisada de maneira crítica no capítulo 4.

gênero, considera que esses elementos são fundamentais para a compreensão do que, no processo de elaboração da memória, aparecem como qualidades vinculadas ao “masculino” e ao “feminino” e contribuem, portanto, na compreensão do que se espera de homens e mulheres na escrita da história da última ditadura argentina.

Neste sentido, alguns questionamentos orientam nossa análise, tais como: considerando a produção da representação dos estudantes secundaristas associada à valorização de elementos positivos, como se pode considerar, sobretudo a partir de María Claudia e Pablo Diaz, as políticas de gênero atreladas à construção das vítimas da repressão? Qual é o significado da personagem de María Claudia e de seu romance com Pablo no processo de escrita fílmica? Quais corpos representam o aparato do sistema repressivo e a qual arquétipo de performatividade de gênero eles aparecem vinculados? Por que é a violência sexual sofrida por María Clara o símbolo da transgressão da inocência carregada pelos corpos dos adolescentes?

A partir do exposto, buscaremos analisar como um dos principais filmes sobre a última ditadura argentina contribui com a discussão da escrita fílmica da história, sob uma dimensão de gênero, acerca dos eventos que marcam a nação argentina na segunda metade da década de 1970. Para isso, recorreremos tanto à análise da organização social dos sexos e seus significados, quanto às representações e significados que são produzidos sobre elementos presentes no filme. Propomos questionar a este respeito como o passado-presente se articulou a partir das performatividades de gênero e das discussões que envolviam a mobilização das mães dos desaparecidos bem como as violências sexuais e de gênero das quais homens e mulheres foram vítimas no contexto de repressão.

Para isso, recorreremos nos próximos dois capítulos à noção de performatividade de gênero proposta por Judith Butler a fim de discutir, a partir da seleção de corpos femininos e masculino representados nos dois filmes, como a escrita da história pelo cinema esteve não apenas ocupada em produzir, mas ainda, recorreu à noções de masculinidade e feminilidade ao buscar estabelecer “vítimas” e “culpados”, característica que é marca do momento de memória no qual *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986) são produzidos.

2. O PESSOAL É POLÍTICO: O(S) FEMININO(S) NAS ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA

Ao longo do presente capítulo, abordaremos a noção de corpo feminino e as performatividades e tensões relativas às feminilidades na escrita fílmica da história da última ditadura argentina. Para tanto, recorreremos à discussão realizada por Judith Butler acerca do conceito de corpo e de sua relação com a dimensão de gênero.

Segundo a filósofa estadunidense, o corpo se configura como espécie de superfície na qual os atos performativos de gênero -isto é, a maneira de falar, de agir, de se vestir, de se comportar- são reiterados de acordo com as normas culturais e sociais produzidas ao longo do tempo (Friederichs; Souza, 2016). Resultado da ação da estrutura simbólica, linguística, epistemológica e discursiva e das relações de poder, as normas conferem inteligibilidade e legalidade aos corpos e ao sexo. O conceito de gênero aparece, assim, “definido como a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2018b, p. 54). No caso da modernidade ocidental, Butler denomina essa estrutura de matriz heteronormativa e sinaliza que ela fez surgir e se opor duas identidades e modelos considerados socialmente ideais: Homem/masculinidade e Mulher/femilidade (Botton, 2022).

Temos, portanto, que Butler:

[...] sublinha a dimensão discursiva do corpo e, conseqüentemente, do próprio gênero e do sexo. Essa dimensão permite pensar não apenas os modos como a masculinidade e a feminilidade se instituem como signos unívocos na relação com os corpos que marcam, mas também dá a ver seu funcionamento sempre oculto à medida que as expressões de gênero se naturalizam. A dimensão discursiva do corpo, importante ressaltar, não desmaterializa o corpo, ao contrário, é a própria condição de materialização dele. [...] Na perspectiva da performatividade, o masculino e o feminino são inscritos nos corpos a partir de atos corporais (Butler, 2012) ou práticas significantes. Tais práticas significantes são tornadas possíveis dentro de uma matriz regulatória. Essa matriz, que Butler (2012) chama de heteronormatividade, prescreve regras sobre as quais a performatividade forma o gênero (Silva, 2017, p. 7).

Desta forma, a noção de corpo se apresenta intrinsecamente associada às normas regulatórias que definem o que pertence ao masculino e ao feminino a partir dos atos performativos e da qualidade de reiteração constitutiva no tempo. Neste caso, uma das principais influências de Butler merece aqui espaço a fim de nos permitir compreender melhor um de seus principais conceitos. A autora toma emprestado de Jacques Derrida a noção de

“iterabilidade” para a constituição e compreensão do conceito de performatividade de gênero. O conceito do pós-estruturalista está vinculado à possibilidade de repetição e detém um princípio de diferenciação à medida em que nenhuma repetição é idêntica e podem “ser reconhecidas independentemente de um evento original que as instituiu como convenções [...]” (Silva, 2017, p. 13).

Entretanto, ao passo que o caráter disciplinar e normativo da matriz se materializa a partir da apropriação e reiteração das normas materializadas através dos atos performativos,

é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma (Butler, 2018a, p. 209).

Desta forma, podemos afirmar que: “se a noção de performatividade inscreve os corpos de uma matriz que produz e regula os modos de atribuição de masculinidade e feminilidade impostas a esses corpos, ela dá a ver, igualmente, as condições de resistências desses corpos” (Silva, 2017, p. 10). A partir da análise de Judith Butler, na qual o gênero aparece como efeito de práticas significantes, formações discursivas e relações de poder, é possível incluir o cinema como forma de discurso implicada pela matriz constitutiva da performatividade de gênero. Nesse âmbito, uma vez que se apresenta como tecnologia que produz o gênero e corpo, como nos sugere Lauretis (1994), “o cinema, ao mesmo tempo em que impõe a norma, determina as formas pelas quais se reconhece o que é da ordem do feminino e do masculino” (Silva, 2017, p. 14).

Nossa intenção a partir dessa discussão é analisar, inicialmente através das representações dos corpos femininos contidas nas obras *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986), a performatividade de gênero como resultado da atuação dos discursos, práticas e relações de poder que envolvem a escrita fílmica da história. Para tanto, nossa discussão é permeada pelas disputas acerca dos efeitos de verdade dos discursos responsáveis pela produção das noções de feminilidade e masculinidade no contexto. Consideramos como relevante, nesse caso, não somente a ordem social de gênero promovida pelo terrorismo de Estado, mas ainda sua significativa transformação, vinculada também aos discursos da memória, na segunda metade da década de 80, contexto no qual as obras são produzidas.

Inserido em um período de efervescência da discussão feminista (Trebisacce, 2008; Vassallo, 2005) e transformações políticas no campo do gênero e da sexualidade, o governo autoritário argentino da década de 1970 -assim como os demais que marcam o Cone Sul na

segunda metade do século XX- buscou mobilizar e instaurar uma perspectiva conservadora no que concerne à organização social dos papéis de gênero, ao centralizar-se na família como célula básica da sociedade e apoiar-se no caráter biológico como argumento principal do modelo de gênero promovido. De acordo com Joffily, “dentro desse modelo, cabiam à mulher -ao mesmo tempo santificada por sua capacidade de procriar e submetida ao pátrio do marido- todas as tarefas relacionadas ao cuidado da casa, à educação moral dos filhos e ao provimento de conforto e bem-estar ao esposo” (Joffily, 2009, p. 78).

Diana Taylor avança nessa discussão ao analisar a dimensão de gênero no discurso autoritário de justificativa e legitimação apregoado pelos militares. Segundo a autora:

De uma perspectiva de narratividade, o autoritarismo político foi representado como um drama edípico de individuação masculina que oferecia cenários de heroísmo individual, de perigo secreto e auto-sacrifício para elucidar o que promovia como a necessidade estrutural da Argentina de se livrar da poluição [...]. O inimigo ou o obstáculo era implicitamente feminino - o outro, o local do sangue e do conflito interno - que na ilustração do soldado está associado a tudo o que é sombrio e ameaçador, não formulado e incognoscível. [...] Na narrativa/espetáculo mítico da Junta, as mulheres eram simultaneamente o obstáculo e a imagem da harmonia, tanto a causa (putas, loucas) como a justificação (Pátria) da política violenta (Taylor, 1994, p. 281, tradução nossa)⁶⁷.

Depreendemos assim que, orientado por valores tradicionais de gênero associados à produção do corpo feminino como restrito ao seu potencial reprodutivo, o discurso militar, construído em torno de valores atribuídos ao masculino, ao mesmo tempo em que lança mão da noção de nação e pátria como símbolo de feminilidade enquanto argumento de justificativa de sua ação, identifica nos corpos femininos a origem do imaginário inimigo subversivo. Essa identificação não era aplicada somente às mulheres que atuaram em oposição à ditadura, mas sobretudo àquelas que “falharam” na produção dos “verdadeiros argentinos”, dado que cabia à elas a educação moral de seus filhos.

Por outro lado, a segunda metade da década de 80 é ocupada pela retomada da discussão da emancipação das mulheres, tanto no campo da militância (Oliveira, 2019), quanto no âmbito acadêmico (Barrancos, 2005), cujo avanço fora interrompido pelo terrorismo de Estado argentino e seu conservadorismo. De acordo com Ana Forcinito (2000), ao passo que o período repressivo fora marcado pela domesticação dos corpos subversivos, o

⁶⁷ From a perspective of narrativity, political authoritarianism was represented as an oedipal drama of male individuation which offered scenarios of individual heroism, of secret danger and self-sacrifice to elucidate what it promoted as Argentina's structural need to rid itself of pollution, [...] The enemy or obstacle was implicitly feminine -the other, the site of blood and internal conflict- which in the illustration of the soldier is associated with all that is dark and threatening, unformulated and unknowable. [...] In the Junta's mythic narrative/spectacle, females were both the obstacle to and the image of harmony, both the cause (putas, locas) and the justification (Patria) of violent politics (Taylor, 1994, p. 281).

quadro de redemocratização abre espaço para a liberação dos corpos e esses passam a se constituir também em espaço da luta pela cidadania.

Centralizados sobretudo na obra de Luis Puenzo, alguns autores como Maurício Acuña (2017) e Stephanie Orozco (2024) destacam o uso do corpo feminino como instrumento poderoso para contar os horrores cometidos no contexto da repressão e produzir uma tomada de consciência da sociedade argentina. María Donapetry (2006) e Ana Forcinito (2000), nessa mesma toada, enfatizam que a obra do diretor argentino é marcada pela associação das mulheres com a elaboração da memória do passado-presente no contexto de abertura política. María Donapetry (2006) destaca que esse movimento se dá sobretudo a partir da relação com a maternidade e transmissão do conhecimento, ao passo que Ana Forcinito (2000) argumenta a partir do potencial desestruturante do corpo feminino em relação ao discurso autoritário.

Em diálogo, então, com essa bibliografia, nosso objetivo é apontar as possibilidades de distintas vivências pelos corpos femininos na escrita fílmica da história da última ditadura argentina. Para tanto, partimos da noção de feminilidade constituída pelos discursos e normas sociais e culturais característicos da década de 1970 na Argentina bem como de sua instabilidade e seu limite de eficácia quando das transformações que despontam no contexto de abertura política e de reflexão sobre o passado-presente. Em outras palavras, ainda, buscaremos apontar como os corpos femininos produzidos nos filmes de Puenzo e de Olivera reiteram ou escapam às normas de gênero vigentes no contexto da ditadura e discutir os seus possíveis significados na escrita fílmica da história.

Neste sentido, nas seções seguintes buscaremos analisar por que é Alicia em *La Historia Oficial* (1985) a protagonista do longa? À que tipo de feminilidade a produção de seu corpo aparece vinculado? Quais suas características principais e como podemos observar seu significado na escrita fílmica da história? De outro lado, em *La Noche de los Lápicos* (1986), buscaremos enfatizar, na seção 2.2, a atuação da personagem de María Claudia Falcone na luta pelo boleto estudantil. Nosso objetivo ao nos centralisarmos nessa personagem consiste em analisar as razões da centralidade da primeira unidade narrativa na jovem estudante, para então acompanhar a transformação de sua performatividade de gênero ao longo de sua trajetória e o significado desta mudança na escrita fílmica da história do passado-presente.

2.1 “Eu quero saber”: A trajetória de uma professora de História “ignorante” em *La Historia Oficial* (1985)

A maior parte dos trabalhos que versam sobre o filme de Luis Puenzo, ao analisarem sua protagonista, considera que Alicia condensa a experiência de boa parte da sociedade argentina no período de abertura política (Hart, 2010; Gomes, 2014). Isso se dá porque a personagem dialoga diretamente com aqueles que optaram pelo silêncio e que poderiam não sentir responsabilidade sobre o que ocorreu no contexto repressivo⁶⁸, mas que são convidados a tomar uma posição no período que sucede a abertura política (Gomes, 2014).

Ao considerarmos o filme de Luis Puenzo como uma escrita filmica da história e atentando-nos à sua dimensão dupla de tecnologia de gênero, nos chama a atenção o fato de ser uma mulher a responsável por simbolizar a experiência de parcela expressiva da sociedade argentina durante a ditadura. Neste sentido, nos interessa analisar se os motivos pelos quais o corpo feminino se configura como símbolo ideal da cumplicidade inicial da sociedade e, posteriormente, de sua “reserva moral”⁶⁹ estão associados a uma questão de gênero.

Aprofundando-nos ainda mais, nos importa observar como a profissão da protagonista se relaciona com a materialização do silêncio da historiografia argentina do período sobre os eventos políticos da década de 1970. A este respeito, concluiremos ainda chamando a atenção para a tomada de consciência da protagonista, investigando como Alicia passa a adotar uma espécie de movimento de transgressão da ordem social que se estende, ao mesmo tempo, ao discurso autoritário e à política de gênero vigente.

Uma das concepções predominantes no que diz respeito à análise da personagem de Alicia ampara-se na compreensão do paralelo promovido entre esfera doméstica e política. Essa tendência está associada ao que Ismail Xavier (1997; 2003) e Hugo Vezzetti (2017) consideram como espelhamento entre nação e família promovido ao longo do filme de Puenzo e na qual, de acordo com Xavier, Alicia se constitui como principal alegoria da pátria argentina.

No que tange à representação de uma mulher como símbolo da nação no cinema latino-americano, Xavier argumenta que, pelo menos até os anos 80, predominava no cinema

⁶⁸ De acordo com Pilar Calveiro, “Se havia uma coisa que não podia ser alegada na altura, era o desconhecimento. Os carros sem matrícula, com sirenes e homens a brandir armas percorriam todas as cidades; pessoas desapareciam em procedimentos espetaculares, muitas vezes na via pública. Quase todos os sobreviventes relatam terem sido raptados na presença de testemunhas. Dezenas de cadáveres mutilados de pessoas não identificadas foram largados nas ruas e praças. Os jornais, de grande circulação na Argentina não falavam dos campos de concentração, mas de pessoas desaparecidas, cadáveres não identificados, confrontos que resultaram em muitas mortes de “guerrilheiros” e nenhuma baixa militar, corpos desfeitos por cargas explosivas, queimados, afogados, e muitos tiroteios [...] Com este ambiente nas ruas e esta informação nos jornais, ninguém podia alegar desconhecimento (Calveiro, 2001, p. 149-150, *apud* Carballo, 2019, p. 61, tradução nossa).

⁶⁹ De acordo com Ismail Xavier, a noção de reserva moral incorporada por Alicia corresponde à qualidade de uma parcela da elite argentina “de assumir a culpa, reparar suas omissões e ser radical na prática de um civismo que quer levar-se a sério” (Xavier, 2003, p. 140).

político uma tendência a projetar a nação “no corpo e na ação de uma personagem (agente que leva à frente um programa dentro da narrativa)” (Xavier, 1997, p. 87). Para o autor, a tendência relacionada à representação da nação por uma mulher aparece vinculada ao princípio que associa união coletiva às forças telúricas (Mãe Terra) ou que compreende a Nação como espécie de entidade feminina “carente de tutela”. A este respeito, Xavier (1997) acrescenta ainda que, não raramente, o drama envolve uma crise ou invasão relacionada a um segundo personagem explorador e predatório que aparece no sexo masculino.

Ao analisar o longa de Luis Puenzo, o autor observa que, baseado na experiência de uma mulher burguesa que “encarna a sobrevivência, a dignidade e a relevância de um humanismo burguês no processo de superação do trauma nacional” (Xavier, 1997, p. 140), o filme se centraliza na reconciliação de Alicia/Argentina consigo mesma e na sua libertação da apropriação material e simbólica promovida por um regime espúrio, representado por Roberto (Xavier, 1997).

Considerando essas contribuições, nosso objetivo inicial concerne em analisar como a interpretação, compartilhada por Ismail Xavier e por outros autores que analisaram a obra de Luis Puenzo, se baseia em uma clara perspectiva de gênero. Deste modo, nos interessa observar as características do arquétipo feminino que a bibliografia anterior vincula à protagonista de *La Historia Oficial* (1985) ao compreendê-la como alegoria da nação argentina.

Vale ressaltar a princípio que essa tendência não se trata apenas de uma marca do cinema. Nira Yuval-Davis (1997), ao analisar como os discursos de gênero e de nação/nacionalismo se constroem de maneira recíproca, reforça que “a figura de uma mulher, com frequência uma mãe, simboliza em várias culturas o espírito de coletividade [...]” (Yuval-Davis, 1997, p. 58, tradução nossa)⁷⁰. Essa tendência de representação, que data pelo menos da Revolução Francesa, veicula e corrobora a compreensão de que as mulheres exercem um papel fundamental na produção e reprodução tanto biológica quanto cultural e simbólica das nações (Yuval-Davis, 1997). A autora assinala, porém, que a despeito dessa função central e de serem constituídas em símbolos de representação das nações, as mulheres têm sido excluídas da esfera da política pública na qual os projetos nacionais são efetivamente discutidos.

María Donapetry, na obra *Imagi/nación: la feminilización en el cine español y latinoamericano* (2006), avança na mesma orientação da autora israelense e qualifica a

⁷⁰ “A figure of a woman, often a mother, symbolizes in many cultures the spirit of the collectivity [...]” (Yuval-Davis, 1997, p. 58).

tendência como paradoxal na medida em que considera o conceito de cidadania como configurado em torno de qualidades abstratas normalmente vinculadas ao masculino. Ao centralizar sua análise em como esse modelo de representação da nação foi empregado pelo cinema espanhol e latino-americano, Donapetry (2006) discorre sobre as principais qualidades femininas abstratas associadas à alegorização da nação por mulheres. A autora assinala que essa tendência, embora possa variar, se dá sobretudo a partir de três arquétipos⁷¹, dentre os quais se destaca o de “Boa Mãe”, figura que aparece associada ao nascimento, cuidado e zelo.

Ao observarmos a personagem de Alicia sob essa perspectiva, podemos sugerir que ela aparece em consonância com o arquétipo assinalado por Donapetry (2006). Retratada por uma mulher branca e de classe média, elementos que certamente se constituem como condições fundamentais à configuração da representação da nação argentina, o caráter maternal é apresentado de maneira positiva e central na trajetória de Alicia.

Esse fenômeno pode ser evidenciado no longa através de algumas sequências: no preparo do banho e do jantar de Gaby logo em uma das primeiras sequências do filme; durante a festa de aniversário da criança, quando Gaby tem seu quarto invadido e seus brinquedos destruídos pelos primos mais velhos e Alicia busca acalmá-la (Figura 6); ao arrumar sua filha e levá-la à escola ou ainda ao final do filme, quando, após conversar com Sarah, que identifica em Gaby sua possível neta biológica, deita-se na cama da filha e a abraça emocionada.

Figura 6 - Alicia acalma Gaby após brincadeira de seus primos durante sua festa de aniversário



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

⁷¹ “a) A Boa Mãe: associada ao princípio da vida, nascimento, calor, nutrição, proteção, fertilidade, crescimento, abundância, etc. b) A Mãe Terrível: a bruxa, a feiticeira, a sereia, a prostituta, a *femme fatale*, associada à sensualidade, orgias sexuais, medo, perigo, escuridão, desmembramento, castração, morte; o inconsciente em seus aspectos mais horríveis. c) A companheira da alma: a figura de Sophia, a Santa Mãe, a princesa ou a mais bela dama, a encarnação da inspiração e da realização espiritual” (Donapetry, 2006, p. 34, tradução nossa).

A este respeito, podemos assinalar ainda que não é tão somente no papel de mãe que Alicia parece vincular-se à produção e reprodução do conhecimento cultural da nação argentina. Mauricio Acuña (2017) identifica uma espécie de extensão dessa função à medida em que Alicia é identificada como professora de História.

Em uma das primeiras sequências do longa, Alicia, ao se apresentar para os estudantes, observa que “compreender a história é se preparar para compreender o mundo. Nenhum povo poderia sobreviver sem memória e a história é a memória dos povos” (*La Historia Oficial*, 1985, 4 min.). Nos interessa assinalar, a partir da fala de Alicia, como a profissão da personagem se constitui em espécie de continuidade entre o espaço doméstico e o público no que concerne à reprodução cultural da nação. Argumentamos que esse movimento se dá à medida em que a protagonista se configura, no cenário de sala de aula, como detentora e reprodutora do conhecimento no qual a memória argentina se baseia. Além disso, o fato de todos os estudantes serem homens não somente “torna mais contrastante ainda a presença de uma professora” (Acuña, 2017, p. 59), mas posiciona professora e estudantes dentro de um sistema de gênero⁷² que reserva, em especial aos homens, o espaço da cidadania.

Vejamos, portanto, que a análise que compreende Alicia como símbolo da nação argentina é baseada em uma clara política de gênero que reserva às mulheres, sobretudo, a esfera privada e a função de formação de cidadãos. Em nossa análise, utilizamos essa compreensão proposta por Xavier (1997; 2003) como ponto de partida, mas não ficaremos presos a ela. Isso porque nossa intenção consiste em compreender ainda quais outros elementos, atrelados a esta política de gênero, se configuram como fundamentais para materializar em Alicia uma suposta inocência e ingenuidade em relação aos acontecimentos políticos dos quais é contemporânea, de modo que a personagem se apresente como metáfora ideal de uma sociedade argentina passiva e dócil frente ao terrorismo de Estado argentino.

Dentre alguns trechos filmicos que nos encaminham a essa análise inicial e que nos permitem associar a qualidade do desconhecimento e silêncio sobre os eventos político à protagonista, elencamos: a cena em que Alicia se maquia em frente ao espelho e despreza as informações que emanam de uma televisão acerca da cumplicidade dos meios de

⁷² “De forma muito esquemática, um sistema de gênero envolve: a) uma forma predominante de divisão sexual do trabalho (produção/reprodução); b) a diferenciação de espaços e esferas sociais ancorados no gênero (uma esfera pública visível/esfera privada invisível); c) relações de poder e distinções hierárquicas, o que implica cotas diferenciais de reconhecimento, prestígio e legitimidade; d) relações de poder dentro de cada gênero (com base em classe, etnia etc.); e) a construção de identidades de gênero que coincidem com outras dimensões diferenciadoras, produzindo uma identidade masculina ancorada no trabalho, na provisão e na administração do poder, enquanto a identidade feminina está ancorada no trabalho doméstico, na maternidade e em seu papel no casal; a construção de identidades “dominantes” associadas às relações de poder na sociedade (hetero/homossexual, branco/negro-indígena-pobre)” (Jelin, 2002, p. 100, tradução nossa).

comunicação durante os últimos anos de ditadura; o diálogo interrompido pela professora de História na ocasião em que as amigas conversam sobre a prisão do filho de uma de suas companheiras; o silêncio e o espanto da protagonista ao se deparar com as manifestações no centro de Buenos Aires ou ao escutar o relato de Ana, sua amiga que retorna do exílio e narra sua experiência no centro clandestino de detenção.

De acordo com Alejandra Carballo (2019), existem dois tipos de silêncio significativos característicos do teatro ou do cinema e que são amplamente empregados, sobretudo pela personagem de Alicia, no filme roteirizado por Aída Bortnik. Um deles se dá na ocasião em que um dos participantes do diálogo se nega a escutar e muda de assunto, o outro corresponde à transformação do diálogo em monólogo, o que indica que um dos interlocutores domina intelectualmente o outro (Carballo, 2019). Curiosamente, como sugerimos a partir das sequências elencadas acima, os dois tipos de recurso do silêncio que a autora destaca são utilizados por Alicia na primeira unidade narrativa do longa particularmente nas ocasiões em que a personagem entra em contato com discussões envolvendo os eventos políticos vividos pela nação argentina. Ao analisá-lo sob uma perspectiva butleriana, para além de um recurso filmico, o silêncio da personagem nessas situações pode ser compreendido como espécie de ato performativo a partir do qual Alicia reitera e materializa as normas de gênero que orientam o discurso, bem como as práticas e as relações de poder associadas à produção e reprodução de um corpo feminino desprovido de habilidades necessárias para a discussão da vida política.

Stephanie Orozco observa a esse respeito que o papel de Alicia na sociedade e na esfera doméstica é secundário: “Espera-se que ela obedeça em silêncio. Principalmente quando ela começa a questionar a origem de sua filha” (Orozco, 2024, p. 7, tradução nossa)⁷³. Essa característica fica evidente no longa de Puenzo, sobretudo a partir de duas sequências. Na primeira delas, na noite que segue o aniversário de sua filha, Alicia questiona Roberto sobre a adoção de Gaby. A esposa o interroga sobre quem era a mulher que o acompanhava na noite em que chegou em casa com o bebê, qual era o nome do médico, se Roberto o havia pago e se havia visto a mãe biológica de Gaby. Roberto se irrita e se esquia em fornecer respostas, chegando até mesmo a bater no rosto da esposa com uma bexiga de ar (Figura 7) em uma clara tentativa de silenciá-la.

⁷³ “She is expected to comply in silence. Particularly when she begins to question her daughter’s origin” (Orozco, 2024, p. 7).

Figura 7 - Roberto bate no rosto de Alicia com uma bexiga de ar ao ser confrontado sobre a origem de Gaby



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Em outra sequência, quando Alicia deixa Roberto no aeroporto, a professora de História faz novamente referência ao desconhecimento da família sobre a mãe biológica de Gaby, ao que o marido a adverte (Figura 8): “Pare de pensar nisso, é inútil. *Pare de pensar*” (*La Historia Oficial*, 1985, 51 min., destaque da autora). A advertência assim parece não se restringir apenas à possibilidade da protagonista descobrir a verdade sobre a adoção da filha do casal, mas recai em um temor pelo desenvolvimento da subjetividade crítica de Alicia no geral.

Figura 8 - Irritado ao ser confrontado por Alicia sobre a mãe biológica de Gaby, Roberto repreende Alicia enquanto é apressado pelo companheiro de trabalho para embarcarem no avião.



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Mesmo a profissão de Alicia parece se apresentar, ainda que de maneira aparentemente contraditória, inserida dentro dessa lógica. Fernando Reati sinaliza essa ironia ao observar que Alicia “pode ensinar tudo sobre os acontecimentos do passado nacional remoto, mas não sabe nada sobre o que aconteceu durante a repressão militar dos últimos

anos” (Reati, 1989, p. 27, tradução nossa)⁷⁴, nem mesmo no que diz respeito à origem de sua própria filha.

Ao avaliarmos como a profissão da protagonista se insere nessa tendência, vale considerar a concepção de história adotada por Alicia em sala de aula e como ela também se estende à sua trajetória particular. Alejandra Heffes e Agustina Bertone (2012) analisam que Alicia parece, inicialmente, acreditar exclusivamente em uma história tradicional e canônica contida nos velhos livros escolares. Assumindo um papel passivo e de mera reprodutora, Alicia reverbera ano após ano uma espécie de roteiro, ou melhor dizendo, um discurso historiográfico que, no jogo com o título do filme, é apresentado como “oficial” (Navarro-Daniels, 2020).

A este respeito, Navarro-Daniels acrescenta que a história reproduzida por Alicia em sala de aula consiste em uma espécie de torre de marfim da personagem:

A história oficial é - como um de seus alunos repreende Alicia - a única coisa em que ela acredita. Ela representa o espaço simbólico de um discurso que não admite questionamentos; é a Argentina construída a partir de uma narrativa sobre a nação que ganhou legitimidade às custas da eliminação de qualquer outra narrativa possível. Essa é a torre de marfim que substituiu o mundo e na qual Alice se isolou cercada por todos os tipos de defesas. O discurso que povoa esse espaço deve ser aceito sem objeções. Esse é o preço que ela pagou por uma vida cheia de confortos, incluindo a possibilidade de ter uma filha sem fazer grandes perguntas (Navarro-Daniels, 2020, p. 19, tradução nossa)⁷⁵.

Segundo Heffes e Bertone (2012), o fato da personagem ser uma professora de História indica a extensão do poder a partir do qual a Junta Militar escondia as ações violentas do sistema repressivo. Sugerimos, entretanto, que essa associação pode se apresentar como simplista. Em nossa análise, por outro lado, o fato da protagonista ser uma professora de História nos parece mais associado à crítica, produzida pela roteirista e pelo diretor do longa, ao que foi feito da historiografia escrita argentina no contexto repressivo. Nesse caso, a adesão à abordagens estruturalistas e a uma espécie de positivismo obsoleto que caracterizam essa historiografia, bem como seu afastamento, no contexto de abertura política, das discussões dos temas do presente (Palacio, 2003), parece se materializar, de maneira crítica, na protagonista de Luis Puenzo.

⁷⁴ “Alicia can teach everything about the events of the remote national past but knows nothing about what happened during the military repression of recent years” (Reati, 1989, p. 27).

⁷⁵ La historia oficial es –como uno de sus estudiantes le enrostra a Alicia— lo único que ella cree. Representa el espacio simbólico de un discurso que no admite cuestionamiento; es la Argentina construida a partir de una narración sobre la nación que ha ganado su legitimidad a expensas de eliminar cualquier otro relato posible. Ésta es la torre de marfil que ha reemplazado el mundo y en donde Alicia se ha recluido rodeada por toda suerte de defensas. El discurso que puebla ese espacio debe ser aceptado sin objeción. Éste es el precio que ella ha pagado por una vida llena de comodidades, entre las que se incluye la posibilidad de obtener una hija sin hacerse mayores preguntas (Navarro-Daniels, 2020, p. 19).

A escrita filmica da história produzida por Puenzo parece tocar justamente nesse ponto central, ao dialogar, ao mesmo tempo, com a necessidade de abandono de um modelo que, em alguma medida, imobilizou a própria historiografia argentina no contexto da ditadura, no que tange à discussão sobre as décadas de 1970 e 1980, e ao direcionar o diálogo para as latências do passado no presente. Nessa esteira, os diferentes elementos e personagens que passam a confrontar a protagonista não somente abalam e questionam a concepção de história tradicional e canônica que beira o positivismo, mas também colocam a professora de História frente a frente com os acontecimentos de seu tempo presente.

Acrescentamos ainda, e este ponto nos é fundamental, que o fato de se tratar de uma mulher possui grande significado na elaboração da escrita filmica da História produzida por Luis Puenzo. Isso porque, a fim de estabelecer uma crítica ao modelo adotado pela escrita da história argentina durante o contexto repressivo e o início do período da abertura política, o diretor recorre a elementos associados à própria condição de gênero de Alicia.

A partir dessa análise, podemos sugerir que, se de um lado Luis Puenzo chama a atenção para a relação do corpo feminino e a reprodução cultural da nação e formação de cidadãos, de outro, destaca sua condição de “naturalmente” apropriado e sujeitado pelo discurso. É o que dá a ver a fala de Benítez quando se encontra com Alicia em uma cafeteria: “Vocês mulheres estão dispostas a abrir a boca e morder a isca, certo?” (*La Historia Oficial*, 1985, 82 min.).

Essa análise é apresentada ainda na avaliação de Ana Forcinito, a qual observa que:

Se, por um lado, Alicia representa a burguesia cúmplice do sistema ditatorial (sua filha adotiva é filha de desaparecidos e seu marido faz parte do regime genocida), ela também representa, por outro lado, um corpo capturado simbólica e materialmente pela ditadura: materialmente, até pela violência com que seu marido, com golpes, lhe nega a outra versão da história; simbolicamente, porque, como mãe e professora, ela deve reproduzir os sujeitos ditatoriais (Forcinito, 2000, p. 124, tradução nossa)⁷⁶.

É então sob essa espécie de contrassenso associada à representação da trajetória de uma professora de História “ingênua” que simboliza um corpo material e simbolicamente apropriado pelo discurso autoritário, que Puenzo busca evidenciar, o silêncio de uma sociedade argentina passiva e dócil frente à ditadura.

Na obra de Puenzo, questionar o discurso oficial promovido durante a ditadura e sugerir outra versão do passado se apresenta, no jogo com o próprio título do longa e a partir

⁷⁶ Si por una parte, Alicia representa a la burguesia cómplice del sistema dictatorial (su hija adoptiva es hija de desaparecidos y su marido forma parte del régimen genocida) representa también, por otra parte, a un cuerpo capturado simbólica y materialmente por la dictadura: materialmente, incluso a través de la violencia con la cual su marido, a golpes, le niega la otra versión de la historia; simbolicamente porque, como madre y maestra, debe reproducir sujetos dictatoriales (Forcinito, 2000, p. 124).

da trajetória de Alicia como mãe e professora de História, como principal objetivo do filme. Apresentamos na sequência os principais confrontos aos quais Alicia é submetida em seu processo de tomada de consciência acerca do terrorismo de Estado argentino, de modo a analisar de maneira mais detalhada a personagem e sua trajetória. A este respeito, sugerimos ao final, como a abertura de Alicia a outras narrativas do passado e, portanto, seu afastamento de um discurso histórico produzido e impulsionado pela ditadura, é acompanhada por uma transgressão da ordem de gênero.

Uma das sequências mais elementares, dado seu conteúdo e seu caráter dramático, no processo de tomada de consciência de Alicia é o relato de Ana (Figura 9). O plano fechado e a trilha sonora tensa contribuem para evidenciar o gestual expressivo e o intenso sentimento promovido pelas performances das atrizes, de modo a promover uma maior identificação e aproximação dos espectadores com as personagens.

Figura 9 - Alicia abraça Ana durante o relato da amiga acerca das experiências vividas no centro clandestino de detenção



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Ana: Você não conheceu meu apartamento em Laprida.

Alicia: Em Laprida, não.

Ana: Na porta tinha um pôster do Gardel... Eles ferraram com tudo... Eles arrombaram a porta, colocaram um casaco na minha cabeça e quebraram tudo... Colocaram-me em um carro com os pés em cima de mim. Eu levei uma coronhada. Quando acordei, estava nua sobre uma mesa, eles começaram a me picar. Em algum momento, alguém entrou, pôs um estetoscópio em mim e mandou que parassem... Não sei se foi no mesmo dia. Perdi a noção de tempo. É como se algo tivesse quebrado dentro de mim e não sei se tem conserto... Ainda acordo afogada de manhã e estou pendurada lá e eles põem minha cabeça num balde de água... Ainda me afogo, sete anos depois... Quando saí de lá, disseram que tinham-se passado 36 dias, eu tinha perdido 12 quilos. Fizeram todo o tratamento. Primeiro, eu fui liberada dos estupros. Sabe por quê? O homem que foi à minha casa, o único que eu olhei no rosto, sorriu para mim e disse: “Vou te guardar para mim”. E depois, eu ouvia a voz dele quando ele vinha perguntar se tinham cuidado de mim... Tenho medo de ouvir a voz dele na rua ou no metrô.

Alicia: Mas por quê? Por que fizeram isso com você? Por quê?

Ana: No começo, perguntavam sobre o Pedro e eu dizia a verdade: não o tinha visto há dois anos. Eles perguntavam de novo e eu dizia, novamente, “Não o vejo há dois

anos”. E perguntavam de novo, e eu respondia de novo... E socos, e picadas, e afogamento...

Alicia: O que o Pedro havia feito?

Ana: Pedro estava envolvido... Talvez já estivesse morto quando me interrogaram.

Alicia: *Você denunciou?*

Ana: Que ótima ideia! Eu não pensei nisso. Para quem você denunciaria?

Alicia: Bem, mas se não tinha feito nada... Como para quem?

Ana: Aquele lugar estava lotado. Às vezes era difícil saber se eram meus gritos ou dos outros. Havia mulheres grávidas que perderam os filhos, e outras que foram levadas, mas voltavam sozinhas porque a criança foi entregue às famílias que as compram sem perguntar de onde vêm.

Alicia: *Por que está me contando isso?* (*La Historia Oficial*, 1985, 25 min., destaques da autora).

Stephanie Orozco (2024) chama a atenção nessa sequência para o contraste entre o nível de entendimento das circunstâncias políticas entre Ana e Alicia quando a última questiona a amiga se ela havia denunciado às autoridades o período que viveu na prisão. Nesse cenário, de um lado, o espectador observa aquela que evidencia a brutalidade da tortura e, de outro, aquela que continua a se blindar a partir de sua ignorância e privilégio (Orozco, 2024). Há ainda a este respeito um segundo elemento que intensifica a disparidade entre as duas mulheres: a reação de Alicia diante da fala de Ana sobre a apropriação ilegal de crianças nascidas nos centros clandestinos de detenção.

Chamamos atenção a este respeito uma vez que Alicia parece se ofender com a fala de Ana e questiona a amiga, de maneira grosseira, sobre a razão pela qual está lhe contando aquilo. A personagem levanta abruptamente e pega um cinzeiro, o qual empunha por alguns instantes como se fosse uma espécie de arma. De acordo com Low Taylor (1989), o movimento de Alicia parece ser um indicativo da tentativa da mulher de se defender de um possível despertar para o qual não parece pronta.

A reação de Alicia, portanto, dá a ver que, mais do que marcada por um desconhecimento absoluto sobre os acontecimentos políticos que assolam a nação argentina nos últimos anos e, inclusive, sobre a origem de sua própria filha, a personagem parece antes se organizar em torno de um pacto de ignorância e silêncio que orienta sua própria classe. Essa condição fica evidente ao longo do filme de Puenzo a partir ainda de outros elementos fílmicos e narrativos.

Argumentamos a este respeito que a trilha sonora principal do filme, definida pela canção *En el país de nomeacuerdo* de Maria Elena Walsh (1966), pode ser enquadrada no interior dessa sugestão. Isto porque a canção que é mobilizada em diferentes momentos do longa, denuncia não uma suposta ignorância ou desconhecimento, mas o predomínio do esquecimento. Mobilizada na sequência que marca o ponto de virada do filme, na qual Alicia chora ao olhar as roupas de bebê de Gaby, poderíamos argumentar, por meio da canção, que

não é que Alicia nunca conheceu ou desconfiou da origem de Gaby, mas que optou pelos privilégios do esquecimento.

Esse movimento fica novamente evidente a partir do diálogo da professora com Benítez.

Na sequência que sucede a cena em que os alunos expõem recortes de jornais que reúnem denúncias de práticas do terrorismo de Estado argentino -desaparecimentos sistemáticos, apropriação ilegal de crianças e a existência de covas coletivas- (Figura 10), Benítez pede uma carona à Alicia. Na ocasião, o professor mostra à Alicia que pegou o arquivo no qual a professora reunira documentos para encaminhar à diretoria a fim de advertir, sobretudo Horacio Costa, pelo ocorrido em sala de aula.

Figura 10 - Alunos expõem recortes de jornais em lousa



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Ao ser questionado sobre a razão pela qual fez isso, Benítez responde: “Peguei o arquivo porque sei perfeitamente onde vivo, porque a paixão desse idiota pode custá-lo muito mais do que uma advertência, e porque *até você merece uma segunda chance*” (*La Historia Oficial*, 1985, 44 min, destaque da autora). A fala do professor parece marcar não apenas uma importante diferenciação entre os dois personagens acerca do conhecimento dos eventos que marcam o período, mas, ao mesmo tempo, evidenciar a colaboração passiva da protagonista e lhe oferecer uma espécie de nova oportunidade. Vemos esse movimento ainda na mesma sequência quando Alicia questiona se Benítez acredita que os acontecimentos apresentados nos recortes são verdadeiros, ao que o professor retruca:

Benítez: Que te importa se for verdade? Que problema tem com isso? ... É sempre mais fácil acreditar que isto é impossível, certo? Especialmente porque, para possibilitar isso, seria necessária muita cumplicidade, muitas pessoas que não acreditam mesmo se estivesse na sua frente, certo? (*La Historia Oficial*, 1985, 46 min.).

Como espécie de resposta à fala do professor, a sequência que até então estivera marcada por um enquadramento fechado no rosto dos dois personagens se abre, enquanto ao fundo se escuta o som de buzinas e gritos de ordem. Após colocar seu casaco e devolver o arquivo para Alicia, Benitez sai do carro e um novo corte apresenta uma manifestação na qual homens empunham um cartaz onde se lê “Familiares de desaparecidos e presos por razões políticas” e fotografias de pessoas (Figura 11).

Figura 11 - Manifestação com a qual Alicia se depara no centro de Buenos Aires



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

A sequência que se segue é elementar. Alicia se aproxima da manifestação e observa, espantada e escandalizada, o movimento. Um novo corte a posiciona no alto de um prédio no qual está localizado o escritório de seu marido e a professora observa de sua torre de marfim mulheres com fraldas na cabeça e imagens de desaparecidos: trata-se da primeira referência direta do filme às Avós da Praça de Maio (Figura 12).

Figura 12 - Avós da Praça de Maio durante manifestação vista pelo alto por Alicia



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

A professora de História e o discurso “oficial” no qual acredita não passam ilesos então aos sintomas e latências do passado em seu presente, evidenciados pelas sequências

descritas anteriormente. Diante desse cenário, a protagonista, disposta a sacrificar sua família e o único discurso que até então conhecia, rompe com o pacto de silêncio, para de reproduzir uma espécie de roteiro apreendido e tenta avançar sobre os espaços -materiais e simbólicos- do “saber”.

Nessa esteira, Alicia passa a se constituir, ao longo da segunda unidade narrativa, em um corpo que investiga: vai até o hospital de nascimento de Gaby; tenta conversar com o padre que estivera com Roberto na noite de adoção de sua filha; encontra Benitez e busca por informações sobre os possíveis pais de Gaby na sede das Avós da Praça de Maio. Apesar de se deparar com portas fechadas, importante recurso visual empregado no longa para evidenciar a supressão da verdade à protagonista⁷⁷ (Taylor, 1989), a personagem passa, neste processo, por uma significativa transformação. É interessante marcar nesse caso como, à medida em que começa a buscar informações sobre a origem de Gaby, sua transformação avança não apenas pela tolerância, dentro e fora de sala de aula, de uma história distinta daquela acreditada como “oficial”, mas também em um desvio dos trajetos tradicionais de gênero o qual até então representava.

Sua mudança materializa-se ainda na caracterização (figurino e cabelo) da personagem, a qual se distingue de maneira significativa da primeira para a segunda unidade narrativa. Ao passo que na primeira caracterização a protagonista é marcada pela utilização de roupas mais escuras e cabelos presos, elementos que lhe conferem um certo tom de sobriedade e ordenação (Figura 1), no segundo momento, a personagem passa a utilizar roupas mais claras e o seu cabelo solto (Figura 2). Esse último elemento parece assinalar o caráter mais rebelde e transgressor assumido por seu corpo à medida em que investiga a origem de sua filha e passa a tomar contato com a face violenta e repressiva dos anos anteriores. É interessante neste ponto demarcar ainda como a transcrição da transformação de consciência de Alicia através de sua caracterização, ao se apresentar como elemento de transgressão da ordem, gera, ao menos em duas sequências, incômodo em Roberto.

Marcado pela ascensão financeira no período da ditadura, pela proximidade com líderes militares e o único a saber a verdade sobre a origem de Gaby, Roberto se constitui como importante contraponto à trajetória de Alicia⁷⁸. De acordo com Stephanie Orozco:

⁷⁷ “[...] a porta da sala de parto no hospital, onde ela tenta coletar informações sobre o nascimento de Gabi, a porta do confessionário, onde ela implora ao padre que lhe conte o que aconteceu na noite em que a criança foi entregue a ele, a porta de um dos escritórios da empresa onde Roberto trabalha, quando um de seus colegas desmaia em pânico com a perspectiva de ir para a prisão quando negócios relacionados ao governo vêm à tona” (Taylor, 1989, *apud* Navarro-Daniels, 2020, p. 17, tradução nossa).

⁷⁸ Aprofundamos esta discussão no capítulo 3.

Ele é um homem de negócios poderoso, ávido por dinheiro e manipulador. Em sua casa, ele está à frente de seu lar, exibindo comportamentos rígidos e totalitários em nome da ordem nacional - seguindo o modelo que Diana Taylor sugere serem os protagonistas nacionais. A traição por trás de seu comportamento transmite terror e, ainda assim, para a mãe estéril, que é vista como histérica e fora de controle, Roberto tem poder sobre o quanto a mulher pode saber (Orozco, 2024, p. 9, tradução nossa)⁷⁹.

Nesta orientação, suas constantes advertências e tentativas de fazer com que Alicia permaneça alheia sobre o que ocorre dentro e fora do lar da família e seu incômodo pela transformação da protagonista nos permitem posicionar o empresário como principal símbolo do discurso que domina, simbólica e materialmente, a professora de História. De acordo com Ana Forcinito, a materialização dessa dominação se dá de maneira paradigmática na sequência final do longa, a partir da violência física de Roberto contra sua esposa (Figura 13), a qual é impulsionada pelo rompimento do silêncio da professora e seu confronto direto com o marido acerca da origem de Gaby. Na ocasião, o marido bate a cabeça da protagonista repetidas vezes contra a parede e fecha sua mão no batente da porta.

Figura 13 - Roberto violenta Alicia



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

É interessante nesse caso analisar como Luis Puenzo, inserido na tendência melodramática a qual é marcada por empenhar “oposições antagônicas em personagens fortemente caracterizados” (Safadi, 2014, p. 15), busca contrastar Alicia, como símbolo da inocência, da verdade e virtude, em relação ao caráter autoritário e quase sinistro (Hart, 2010) de Roberto.

Vale observar como o filme de Luis Puenzo recorre, para tanto, não apenas a elementos narrativos, mas também àqueles oriundos do específico filmico. Nessa ordem, elementos como iluminação, posicionamento e enquadramento são amplamente utilizados no

⁷⁹ He is a powerful, money-hungry, and manipulative businessperson. In his home, he stands at the head of his household, displaying ridged and totalitarian behaviors in the name of national order - modeling after what Diana Taylor suggests were national protagonists. The treachery behind his behavior transmits terror, and yet for the barren mother, who is seen as hysterical and out of control, Roberto has power over how much the woman is allowed to know (Orozco, 2024, p. 9).

filme. Ao passo que Alicia aparece no longa enquadrada de maneira central e bem iluminada, Roberto não raramente tem seu rosto coberto por uma sombra ou fora do enquadramento da câmera e, por vezes, é posicionado de maneira superior em relação à sua esposa⁸⁰.

Em nossa análise, se apresenta como elementar o fato de Luis Puenzo empregar o corpo de uma mulher e de um homem a fim de representar, respectivamente, a sociedade argentina e o discurso autoritário que a tutela na segunda metade da década de 1970. Neste sentido, a utilização de recursos narrativos e oriundos do específico filmico se constitui como fundamental para apresentar como uma relação e caracterização associada ao gênero foi empregada pela escrita filmica da história a fim de representar a dominação do Estado autoritário sobre a sociedade argentina no contexto repressivo.

Tomemos como exemplo a sequência em que Alicia questiona pela primeira vez Roberto sobre como se deu a adoção de Gaby (Figura 14 e 15). Iluminados por uma espécie de abajur, Roberto está sentado em uma cadeira enquanto Alicia está ajoelhada aos seus pés. Ademais, uma sombra cobre metade do rosto do marido da professora de História, ao passo que a mulher aparece iluminada durante toda a sequência.

Figuras 14 e 15 - Plano e Contraplano de Alicia ajoelhada enquanto conversa com Roberto sobre o processo de adoção de Gaby



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

⁸⁰ Destacamos essa análise sobretudo no capítulo 3.

Argumentamos que organização de gênero trabalhada pelo filme nessa sequência se traduz através de diferentes elementos: pela posição dos personagens -Roberto em uma posição superior-; pelo zelo e cuidado pela família como uma das principais características da professora de História, uma vez que a mulher serve ao empresário um prato de comida e um copo de bebida na ocasião ou pelo seu pedido para que o homem não se zangue quando questionado sobre o processo de adoção da filha; e ainda pela posição viril e a disposição violenta que Roberto parece demonstrar quando bate no rosto da esposa com uma bexiga para tentar silenciá-la.

A partir da análise dessa sequência bem como das demais introduzidas ao longo da presente seção, é possível argumentar que as performatividades de gênero que associam o feminino à submissão, passividade, cuidado e zelo e o masculino à virilidade, força e participação na vida pública, não apenas são reiteradas ao longo do filme bem como, e este é o ponto central de nossa argumentação, foram empregadas de maneira fundamental na atribuição de sentido do terrorismo de Estado argentino na escrita fílmica da história. Nesse caso, entretanto, a transformação da personagem de Alicia não nos passa despercebida, pelo contrário, nos chama a atenção ao evidenciar um importante tensionamento que não se restringe apenas ao discurso oficial, mas também à condição inicial da performatividade de gênero ao qual aparece vinculada.

Vejamos como esse movimento foi analisado pela bibliografia precedente. Partimos então de quatro principais referenciais que sugeriram que o corpo feminino, representado por meio de Alicia em *La Historia Oficial* (1985), se apresentou como forma primordial de narrar o passado, ou melhor dizendo, ao que adotamos aqui como passado-presente.

Acuña observa em seu trabalho como, por meio dos questionamentos com os quais Alicia se depara -a confissão de Ana, o encontro com as manifestações no centro de Buenos Aires e os apontamentos feitos por seus alunos-, a mulher passa a se desviar da tendência de reprodução da “ordem social argentina, em seu papel central de mãe e professora” (Acuña, 2017, p. 62).

Ana Forcinito (2000), por outro lado, sugere que *La Historia Oficial* (1985) apresenta uma mudança do papel exercido por mulheres em relação à constituição da memória do passado-presente no período de abertura política. Esse movimento representado no filme de Puenzo consiste, para a autora, em uma tendência de “feminilização” do espaço cultural a qual está associada à “desestruturação que essa presença feminina gera ‘com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade, etc.) para desregular a tese do

discurso majoritário” (Forcinito, 2000, p. 123, tradução nossa)⁸¹. A autora observa que, conquanto no período de ditadura, os corpos -sobretudo femininos- estivessem marcados por um processo de domesticação, a abertura política, através da representação de corpos femininos, é orientada pela reabertura de significados desaparecidos e possibilidades negadas. É esse o sentido, então, que a autora atribui à trajetória da protagonista de Luis Puenzo.

De acordo com María Donapetry, a espécie de “feminilização” da atribuição de sentido ao passado autoritário, evidenciada no longa de Luis Puenzo, “propõe uma maneira de ver a história que é radicalmente oposta ao machismo secular que a moldou, especialmente o caso das ditaduras” (Donapetry, 2006, p. 105, tradução nossa)⁸². De maneira semelhante, Xavier argumenta que “a opção pela alegoria centrada na figura feminina significa, para Puenzo, que a construção do futuro passa por uma interrogação que recuse a tutela patriarcal como um dado natural da experiência argentina” (Xavier, 1997, p. 93).

Nossa sugestão a este respeito consiste em considerar que, embora não seja possível afirmar que o filme se converte em espécie de crítica feminista da ditadura, o longa de Puenzo emprega as políticas e performatividades de gênero bem como suas tensões como recurso crítico no processo de elaboração da escrita fílmica da história. Ao remeter o enredo ao universo doméstico de uma família de classe média argentina, Puenzo lança mão de um discurso tradicional de gênero impulsionado no contexto repressivo e que associa, de um lado, a submissão, passividade e inclinação ao cuidado, zelo e formação dos cidadãos ao feminino, e de outro, a virilidade, força e participação da vida política, ao masculino. Nesse processo, elementos narrativos e oriundos do específico fílmico são empregados de modo a fazer com que a sociedade argentina se identifique afetivamente com a mulher branca de classe média.

À medida, porém, que Alicia passa a questionar e buscar a verdade sobre a origem de Gaby, a personagem rompe com o pacto de silêncio, para de reproduzir frases decoradas e avança sobre os espaços materiais e simbólicos do saber, de modo a sacrificar os trajetos tradicionais de gênero -dentre os quais é central a maternidade. Nesse processo, Puenzo insere o corpo feminino como central no processo de elaboração sobre o passado-presente à medida em que rompe com o discurso autoritário. Desta forma, a abertura de outras narrativas do passado e do rompimento com a história oficial se dá, na obra de Puenzo, por consequência de uma transgressão da ordem de gênero, empregando o corpo feminino não como simples reproduzidor cultural da nação, mas como ativo e político.

⁸¹ “desestructuración que esa presencia femenina genera ‘con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidade, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (Forcinito, 2000, p. 123).

⁸² “propone una manera de ver la historia radicalmente opuesta al machismo secular que le ha dado forma muy en especial en el caso de las dictaduras” (Donapetry, 2006, p. 105).

2.2 “*Largo tudo e me inscrevo em um curso de corte e costura?*”: A política como primeiro amor de María Claudia Falcone em *La Noche de los Lápices* (1986)

Boa parte dos trabalhos voltados à obra de Héctor Olivera esteve centralizada na análise da representação das torturas promovidas no contexto repressivo (Blanes, 2009; Vezzetti, 2017; Ferreira, 2021) ou na elaboração e uso da memória dos estudantes secundaristas vítimas da repressão para a criação de um juízo negativo acerca da ditadura militar (Lorenz, 2004; Raggio, 2017; Tolentino, 2014a, 2014b, 2020). Com exceção do artigo de Victoria Alvarez (2018) sobre a representação das violências sexuais às quais foram submetidas mulheres no período concentracionário, nenhum dos trabalhos levantados se ocupou de analisar o longa sob uma perspectiva de gênero. Acrescentamos ainda que nenhum deles, salvo observações presentes no trabalho de Alvarez (2018), se debruçou em examinar a personagem de María Claudia Falcone.

Em nossa análise, entretanto, nos chama atenção o espaço central ocupado pela personagem na trama. A jovem estudante de Belas Artes está presente em quase todas as sequências do primeiro momento que antecede o sequestro dos estudantes e muitas das ações e discussões que envolvem a mobilização dos jovens se dão no seio familiar de Claudia e são impulsionadas pela adolescente.

O que nos interessa examinar ao nos lançarmos sob a dimensão de gênero, reside justamente no significado da escolha de enfatizar o corpo feminino na elaboração da escrita fílmica da história. Consideremos, para tanto, que não somente o testemunho de Díaz, mas também o roteiro da obra de Héctor Olivera, emprega a história de amor entre Pablo e María Claudia como uma das licenças argumentativas mais singulares e significativas da película (Raggio, 2017). Isso se dá à medida em que o romance entre os jovens se apresenta como importante fio condutor da trama, além de ser responsável por lhe conferir um caráter melodramático (Raggio, 2017).

Ao observarmos, porém, a centralidade conferida à María Claudia Falcone, suas características e sua trajetória ao longo do filme, nos questionamos se haveria um conteúdo latente que a posiciona como figura de destaque na trama de Héctor Olivera. Neste caso ainda, como nos afirma Ana Forcinito, se “desde *La Historia Oficial* (Puenzo, 1985) se repensa, através do cinema, o papel das mulheres em relação à memória que foi deslocada da memória

oficial posterior à ditadura” (Forcinito, 2000, p. 124, tradução nossa)⁸³, qual discussão acerca da relação entre memória e mulheres podemos realizar através de María Claudia Falcone? À qual idealização de feminino a jovem estudante aparece vinculada e qual o seu significado na escrita filmica da história sobre a última ditadura argentina?

Para tanto, buscaremos relacionar essa escrita filmica da história e o momento de memória, considerando a importância da representação dos estudantes secundaristas vítimas da repressão na formulação de um juízo negativo do terrorismo de Estado argentino. Observaremos a este respeito como a obliteração de suas identidades políticas e a valorização de elementos positivos, como bondade, generosidade e uma ingenuidade quase infantil (Jelin, 2010, *apud* Tolentino, 2014a), se apresentaram como pontos fundamentais para que a sociedade argentina compartilhasse do ponto de vista dos jovens. Neste caso, chamaremos a atenção para como esses elementos presentes na escrita filmica da história se relacionam com as políticas de gênero. Tomamos como ponto de partida, para isso, a centralidade da narrativa na personagem de María Claudia Falcone, sua caracterização e sua performatividade de gênero.

Partimos, então, da primeira sequência do longa, contexto no qual os estudantes se reúnem em uma espécie de anfiteatro para discutir a questão do boleto estudantil e a necessidade de mobilização em torno da temática. Na ocasião, María Claudia se encontra no palco acompanhada dos demais estudantes que compõem a “Coordenação de Estudantes Secundaristas”.

Na sequência da fala de alguns estudantes que participam da assembleia e após uma espécie de algazarra e euforia dos adolescentes, María Claudia é convidada por Claudio Acha a tomar a palavra. A jovem se posiciona à frente no palco (Figura 16) e é principalmente a partir de seu monólogo que os estudantes são convidados a se mobilizarem de maneira combativa em torno da questão do boleto estudantil: “Não sejamos ingênuos. Seguir dialogando é cair em uma armadilha... Hoje estão aqui os delegados de todas as escolas de La Plata. Para quê? Para abaixar a cabeça ou para levantá-la e ir em frente?” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 2 min.).

⁸³ “desde La Historia Oficial (Puenzo, 1985) se repiensa, a través del cine, el rol de las mujeres en relación con la memoria que fue desplazada de la memoria oficial posterior a la dictadura” (Forcinito, 2000, p. 124).

Figura 16 - María Claudia Falcone assume o centro do palco para fazer sua fala na assembleia estudantil



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Pablo Díaz, protagonista do longa, é apresentado pela primeira vez ao público na sequência da fala da jovem. Reunido com os demais estudantes que participam da assembleia, o rapaz demonstra incômodo pelo domínio exercido pelos jovens da União dos Estudantes Secundaristas no cenário de discussão. Claudia segue: “Aqui há um ponto fundamental para nós, a passagem de estudantes secundaristas. Os companheiros de Belas Artes acreditam que o tema fundamental é discutir se amanhã saímos às ruas ou não” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 3 min.).

A fala de Claudia é então interrompida por um estudante que constata a ameaça de repressão policial, ao que a jovem responde com um dar de ombros: “Sim, é provável que nos reprimam. Que se infiltrem na manifestação, que nos mandem provocadores” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 3 min.). Díaz toma pela primeira e única vez a palavra na assembleia e sugere que, sob a ameaça de ação policial, os estudantes convoquem a proteção de uma organização guerrilheira, opinião reprimida pelos jovens e por Claudia:

María Claudia: *Peço aos companheiros que pensem antes de falar...* Companheiros, amanhã, com repressão ou sem repressão, os estudantes secundaristas de La Plata vão marchar unidos até o Ministério das Obras Públicas para exigir a imediata implementação da passagem estudantil! (*La Noche de los Lápices*, 1986, 3 min, destaque da autora).

A partir do final da fala de María Claudia, a assembleia fica em polvorosa e, na sequência, vota a sugestão da jovem estudante de Belas Artes. A proposta é adotada de maneira quase unânime pelos estudantes, embora Pablo se demonstre temeroso e olhe ao redor antes de erguer a mão em favor da mobilização.

No dia seguinte, após saírem dos colégios de La Plata com cartazes e entoando gritos de ordem pelo boleto estudantil, os jovens se reúnem em um único grande grupo e param diante do prédio do Ministério das Obras Públicas, onde diversos policiais aguardam com

escudos e cassetetes. Na primeira linha de estudantes que toma a frente da mobilização, o espectador visualiza aqueles que ao longo do filme irão se tornar vítimas do sistema repressivo militar argentino: Pablo Díaz, María Claudia Falcone, Claudia de Acha, Panchito Lopes e Horacio Ángel Úngaro (Figura 17). Apesar da passeata ser constituída por jovens rapazes e moças estudantes, María Claudia se apresenta como uma das poucas jovens a estar concentrada na linha de frente que tentará avançar sobre o prédio governamental e que será violentamente reprimida pela ação policial (Figura 18).

Figura 17 - Mobilização dos estudantes em frente ao Ministério das Obras Públicas pelo boleto estudantil



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Figura 18 - Corte do rosto de María Claudia Falcone por detrás de um escudo policial na sequência da repressão por forças militares da mobilização estudantil



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Alguns dias após a mobilização dos estudantes em frente ao prédio do Ministério das Obras Públicas, Panchito e Pablo se reúnem com a família de Claudia. O pai da jovem, Jorge Falcone, escuta notícias sobre o boleto estudantil secundário no aparelho televisivo enquanto

os estudantes colorem desenhos de uma animação quadro a quadro⁸⁴ produzida pelos irmãos Falcone no cômodo conjugado. Claudia comenta que acredita que o governo não fará nada sobre o assunto do boleto, que estão “enrolando” os estudantes, ao que Pablo informa que naquele momento o que lhes resta fazer é esperar.

María Claudia: Até quando?

Pablo: Alguns dias.

María Claudia: E se não acontecer nada, *saímos às ruas novamente*.

...

Jorge Falcone: Na política, a paciência vem em primeiro lugar.

Claudia: Papai, e você, como foi ter tanta paciência?

...

Jorge Falcone: Olha, eu não sei, mas há uma coisa que tenho bem clara, é que na política nada se é dado de presente, Claudia. E vocês não serão presenteados (*La Noche de los Lápices*, 1986, 12 min, destaques da autora).

Na sequência dessa cena, Claudia entra em uma espécie de quarto no qual Panchito e Pablo estão reunidos:

Pablo: Talvez seu pai tenha razão.

María Claudia: Como você pode saber?

Panchito: Deixe ele [Pablo] falar.

María Claudia: Ele [Pablo]? Ele é um traidor. Você era peronista, não era?

Pablo: Perón morreu, Claudia.

María Claudia: Ah, que pena, e por isso você é da Juventude Guevarista... Che também morreu.

Pablo: Mas é diferente, Che-

María Claudia: *Perón morreu, mas o povo é seu herdeiro*.

Pablo: Que povo? Isabelita?

María Claudia: Não, Pablo. *Nós, a juventude* (*La Noche de los Lápices*, 1986, 13 min, destaques da autora).

Ao analisarmos as primeiras sequências do longa podemos sugerir, portanto, que a personagem de María Claudia se apresenta como protagonista fundamental na luta pelo boleto estudantil e é marcada pelo interesse sobre a vida política em geral. Seu caráter ativo e combativo parece contrastar com uma possível insegurança e mansidão de Díaz,⁸⁵ qualidades possíveis de avaliar na ocasião da votação na assembleia estudantil ou ainda quando o jovem se inclina para a exortação de paciência do pai de Claudia.

Centralizada, até então, em setembro de 1975, o longa de Héctor Olivera lança mão de um salto temporal para inserir a narrativa no contexto de iminência do golpe. Após receberem e comemorarem a notícia da aprovação do boleto estudantil (Figura 19), os jovens se reúnem em uma comunidade pobre. Pablo leva a uma mulher alguns produtos que pegara da cozinha

⁸⁴ Trata-se de uma série de desenhos ou animações que, quando reproduzidas em sequência, narram uma história e dão a ilusão de movimento. Na noite em que o golpe militar é representado no longa, os estudantes se reúnem na casa da família Falcone para assistir a apresentação de uma dessas animações denominada “*La revolución fallida de dos mulatos mulé*”, produzida pelos irmãos Falcone.

⁸⁵ Aprofundaremos a análise do personagem de Pablo Díaz no capítulo 3.

da casa de sua família e entrega-lhe um panfleto da Juventude Guevarista. Enquanto isso, Claudia aparece em frente a uma lousa em uma espécie de sala de aula improvisada ao ar livre com as crianças do bairro.

Figura 19 - Pablo tira foto dos companheiros apresentando os boletos estudantis.



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

A lousa utilizada pela jovem estudante sinaliza a passagem do tempo a partir da datação “20 de março de 1976” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 16 min.), momento que antecede em apenas quatro dias a tomada de poder pela Junta Militar. A trilha sonora animada da sequência e o som de risada das crianças a partir de uma brincadeira de Pablo contribuem para a construção de um cenário tranquilo e inocente compartilhado pelos jovens.

Vemos, portanto, que as últimas sequências apresentadas, bem como aquelas que retratam a mobilização pelo boleto, possuem a função específica de restringir as atividades dos estudantes a uma espécie de engajamento político pontual, isto é, ao movimento estudantil e aos trabalhos comunitários. Essa tendência, é possível argumentar, aparece vinculada ao momento de memória no qual o longa é produzido. Isso porque, de acordo com Marcos Tolentino, os estudantes secundaristas vítimas da repressão cumpriram, no período de abertura política -e até hoje-, papel fundamental na criação de um juízo negativo da ditadura. Sua pouca idade, o apagamento de suas identidades políticas e a valorização de elementos positivos -bondade, generosidade e ingenuidade quase infantil (Jelin, 2010, *apud* Tolentino, 2014a)-, qualidades presentes no longa, se apresentam como condições centrais a partir das quais se pretendeu evidenciar a inocência dos jovens e denunciar a brutalidade do terrorismo de Estado argentino (Tolentino, 2014a), fenômeno que se estende ao filme de Héctor Olivera.

Nessa mesma esteira, Sangra Raggio observa que, ao passo que a representação dos estudantes secundaristas no longa buscou incluí-los na qualidade de hipervítimas⁸⁶,

⁸⁶ Categoria cuja faceta de inocência expressa sua vulnerabilidade extrema frente ao repressor (Raggio, 2017).

movimento que se deu às custas do esquecimento das identidades políticas, de outro, estabeleceu uma espécie de metáfora da política como primeiro amor vivido pelos adolescentes. Nesse termo, e como visto na obra de Héctor Olivera, entretanto, a relação com a política se dava mediante o afastamento de “projetos políticos de cunho revolucionário, alguns que inclusive legitimam o uso da violência” (Tolentino, 2014a, p. 391). Nesse sentido, Olivera “silencia” a tendência armada de instituições representadas no longa, como a UES e a Juventude Guevarista, e restringe o interesse político dos estudantes a um movimento estudantil pacífico e dedicado aos trabalhos comunitários.

Ao centralizarmos nossa análise na personagem de María Claudia Falcone no interior desse movimento, podemos nos atentar ao fato de que, para além de voltar-se para uma construção exclusivamente marcada pelo desenlace do romance com Pablo Díaz, a personagem parece constituir-se como uma das principais representantes da metáfora apontada por Raggio (2017). De maneira distinta à de María Clara, que passa no longa, desde a primeira unidade narrativa, a viver um romance com Horacio, Claudia se ocupa, na primeira metade do filme, com a luta pelo boleto estudantil e pelo interesse pela vida política no geral.

Em ocasião de uma festa promovida pelos estudantes, enquanto o outro casal do longa -María Clara e Horacio- dança em uma atmosfera romântica, Claudia e Pablo conversam. A jovem prende o cabelo enquanto se olha no espelho e se compara a Evita Perón (Figura 20). Pablo então fala para Claudia que gosta muito da jovem, ao que ela responde: “Você é muito bom... Mas não” (*La Noche de los Lápides*, 1986, 22 min.).

Figura 20 - María Claudia se compara à Evita Perón e Pablo se declara para a jovem.



Fonte: *La Noche de los Lápides* (1986)

Em uma segunda ocasião, no momento em que antecede o sequestro dos jovens, enquanto María Claudia e María Clara ouvem a canção *Rasguña las piedras* de Sui Generis (1973), Claudia questiona Maria Clara se ela gosta de Horácio, ao que a outra responde com

uma pergunta: “Você gosta do Pablo?” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 30 min.). María Claudia se incomoda com o questionamento da amiga, sua expressão se altera significativamente e a jovem se esquia da pergunta, permanecendo em silêncio até interrogar novamente a outra personagem sobre seus sentimentos em relação a Horácio.

O que nos chama a atenção ao observarmos esse distinto comportamento entre as duas personagens acerca dos romances com os rapazes, incide não somente na falta de interesse inicial de María Claudia por Pablo Díaz, mas ainda na ausência de disponibilidade para se ocupar com um desenlace romântico adolescente à medida em que o debate político do período parece exercer na vivência da jovem uma importante centralidade.

A personagem de María Claudia apresenta então uma atitude significativamente distinta da caracterização inicial de Alicia em *La Historia Oficial* (1985). Sua postura ativa politicamente -sinalizada nos destaques de suas falas-, a agitação promovida a partir de sua voz -diametralmente oposta ao silêncio da protagonista de Puenzo-, sua coragem e resiliência -por exemplo, no caso da ameaça da repressão policial antes e durante a passeata estudantil-, marcam uma distinta compreensão do corpo feminino não apenas no processo de escrita fílmica da história, mas também em relação aos discursos vigentes no período.

Retomemos neste caso que as normas de gênero que marcam o contexto, promovidas sobretudo pela Junta Militar, são caracterizadas pelo predomínio de uma noção de feminilidade associada à submissão, fragilidade, delicadeza, passividade, amistosidade e zelo, sobre si própria e seus mais próximos. Ao observarmos María Claudia, entretanto, não apenas suas falas e seu interesse pela vida política, mas também, por vezes, seu modo de falar, de agir, de se portar -ao que Butler (2018b) denomina atos performativos- parecem não obedecer aos padrões de atitudes esperadas do feminino. Ao contrário disso, muitas das qualidades que atribuímos na primeira unidade narrativa à María Claudia, tais como sua bravura frente à possibilidade de repressão em ao menos duas ocasiões, sua fala impetuosa e sua postura de autoridade sob a assembleia dos estudantes (Figura 16), aparecem normalmente associadas ao masculino. Esse movimento não passa despercebido pela própria jovem que se apresenta, como se evidencia na sequência seguinte, consciente das normas de gênero que buscam definir o feminino no contexto e as tensões produzidas por suas ações.

Após terem sua festa invadida por policiais armados, já sob o contexto da ditadura militar, os estudantes são levados para a Delegacia da Polícia da cidade de La Plata. A trajetória de María Claudia após ser liberada na companhia de seu pai, Jorge Falcone, é a única que o espectador é convidado a acompanhar (Figura 21).

Figura 21 - O pai de Claudia tira a jovem da delegacia.



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Um corte nos leva à casa da família Falcone, na qual a mãe de Claudia coloca uma xícara em frente à filha que está sentada. Os pais de Claudia se olham apreensivos até que o homem se aproxima da adolescente:

Jorge Falcone: Claudita, você tem que pensar, minha filha, a coisa está muito difícil.

María Claudia: O que você quer que eu faça?

Jorge Falcone: Claudia, eu fui prefeito aqui. O Exército me colocou na prisão, você sabe muito bem que quase não consegui sair. Acho que tenho alguma autoridade para falar com você... Pare um pouco.

María Claudia: Pai, você não pode me pedir isso, a vida inteira você me disse que eu tenho que lutar.

Jorge Falcone: Eu não estou pedindo que abaixe a cabeça, nem que se renda. Mas não seja tola.

María Claudia: O que está me pedindo então? *Largo tudo e me inscrevo em um curso de corte e costura?* (*La Noche de los Lápices*, 1986, 23 min, destaque da autora).

A partir do diálogo travado, podemos analisar que María Claudia se destaca por uma criação marcada pelo encorajamento, dado pelo próprio pai, à educação política: “Pai, você não pode me pedir isso, a *vida inteira* você me disse que eu tenho que lutar” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 23 min, destaque da autora). A essa espécie de “exceção” das normas de gênero, Maria Claudia se mostra consciente, fato que fica evidente a partir de sua última fala: “*Largo tudo e me inscrevo em um curso de corte e costura?*” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 23 min, destaque da autora). Desta forma, poderíamos afirmar que a personagem questiona e se revolta com o discurso de gênero que produz a feminilidade e a associa ao trabalho doméstico, ao cuidado do lar e, em seu conteúdo latente, ao afastamento da vida política pública, condição última que aparece distante da própria constituição da personagem desde sua criação, dimensão ressaltada por Héctor Olivera.

Na segunda unidade narrativa do longa, porém, marcada pelo sequestro e tortura dos estudantes no centro de clandestinidade, sua performatividade de gênero, até então

caracterizada por qualidades que parecem escapar ao discurso vigente, passa por uma significativa transformação. Neste sentido, mediante as violências sofridas no cárcere, a personagem passa a demonstrar em seu corpo e atos uma marcada fragilidade e sensibilidade, de modo que a personagem que anteriormente demonstrava uma acentuada resistência e braveza frente ao terrorismo de Estado, passa a aparecer em cena emotiva e pessimista (Figura 22).

Figura 22 - María Claudia Falcone no cárcere



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Já no cárcere, Pablo tenta animar Claudia com a promessa de um jantar quando os jovens saírem da prisão. O rapaz então pede para que Claudia cante uma música e, após a moça concordar com certa relutância e solicitar que os demais a acompanhem, Claudia dá início à música *Canción para mi muerte* (1973) de Sui Generis:

Hubo un tiempo que fue hermoso
Y fui libre de verdad
Guardaba todos mis sueños
En castillos de cristal

Poco a poco fui creciendo
Y mis fábulas de amor
Se fueron desvaneciendo
Como pompas de jabón

Te encontrare una mañana
Dentro de mi habitación
Y prepararás la cama para dos (Sui Generis, 1973)⁸⁷.

⁸⁷ Houve um tempo que fui bonito/E fui livre de verdade/Guardava todos os meus sonhos/Em castelos de cristal//Pouco a pouco fui crescendo/E minhas fábulas de amor/Foram desvanecendo-se/Como bolhas de sabão//Te encontrarei em uma manhã/Dentro do meu quarto/E preparará a cama para dois (Sui Generis, 1973, tradução).

Na primeira estrofe da canção do duo de rock argentino, o eu lírico reflete sobre a beleza e os ideais da juventude, ressaltando seu abandono com o amadurecimento e, por fim, a espera pela morte. Quando evocada inicialmente pela voz de María Claudia, a canção evidencia ao espectador não apenas a certeza da personagem quanto ao seu fim no cárcere, mas ainda a destruição e o esvaecimento dos sonhos e ideais inocentes que, na primeira unidade narrativa do longa, impulsionam sua atuação política.

Sua transformação se evidencia ainda a partir dos diálogos travados com Pablo, por meio dos quais é possível verificar uma aparente mudança acerca da compreensão das normas de gênero. Em uma ocasião na qual é forçado a cuidar de um jovem guerrilheiro, Pablo consegue escapar da supervisão do guarda e escala até a cela de María Claudia para que possa vê-la. O rapaz sugere que, após saírem da prisão, os dois iniciem um relacionamento, porém Claudia afirma que não possui nada para dar para Pablo.

Na sequência final, após descobrir que será solto, Pablo consegue convencer o guarda que o levava para fora do cárcere a deixá-lo ver María Claudia (Figura 23). A partir do diálogo que se trava entre os dois estudantes, o espectador passa então a compreender ao que Claudia se referia no diálogo da cena anterior. Após a jovem pedir que Pablo vá ver seus pais e lhes conte que está bem, Pablo indaga se, quando os jovens saírem, eles poderão ser um casal, ao que Claudia responde: “Pablito... Em Arana, me estupraram. Na tortura, me estupraram pela frente e por trás. Eu não posso te dar nada” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 90 min.).

Figura 23 - Pablo e Claudia se encontram pela última vez



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

A fala, para além de revelar as violências às quais a estudante fora submetida, encaminha ainda o espectador a uma compreensão de mulher associada predominantemente ao seu sexo e ao desejo masculino, noção que parece distante daquela sugerida nas falas e comportamentos da jovem na primeira unidade narrativa. Neste caso, o silêncio e a ausência de insistência de Pablo em relação ao romance com Claudia, na sequência que sucede à fala da jovem, naturalizam, de acordo com Alvarez, a violência sexual e de gênero, “dando a entender que as mulheres que foram vítimas de violência sexual ‘já não podem dar nada aos homens’” (Alvarez, 2018, p. 57, tradução nossa)⁸⁸, e reforçam a culpabilização desse tipo de violência pelas próprias vítimas.

Ao longo do quarto capítulo, aprofundaremos a análise acerca das representações dessa modalidade de violência e de sua compreensão no momento de memória no qual o filme foi produzido. Por ora, nosso objetivo consiste em analisar as transformações da performatividade de gênero de María Claudia Falcone, em especial a partir da discussão do significado desse tipo de violência inscrito no corpo da jovem como relacionado a uma tentativa de domesticação do feminino que a estudante representa. Isso porque, em nossa análise, a mudança de María Claudia decorre não somente do processo de tortura ao qual a estudante estivera submetida, mas ainda de seu significado sob a dimensão de gênero.

Diana Taylor (1994) identifica, ao analisar a última ditadura militar argentina e a elaboração de sua memória sob essa perspectiva, que todos aqueles violentados pela repressão estiveram submetidos a um processo de feminilização. Esse fenômeno decorre da compreensão do processo de tortura sob dois aspectos: de um lado, como forma de estabelecer e reforçar a virilidade militar promovida pelos corpos masculinos, símbolos do sistema repressivo⁸⁹ (Taylor, 1994), e de outro, como meio de transformar os presos em seres passivos, impotentes e dependentes (Jelin, 2002), qualidades vinculadas à noção de feminilidade.

De acordo com Diana Taylor, o discurso autoritário fragmentava a compreensão do corpo feminino em duas classificações: a Mulher/nação Argentina, em cuja defesa residia sua justificativa, e o feminino como inimigo. Esse último estava associado, no discurso, à Mulher má, “a mãe dos maus filhos, a mulher que não se deixava ficar quieta e que, por isso, merecia

⁸⁸ “dando a entender que las mujeres que fueron víctimas de violencia sexual ‘ya no pueden dar nada a los hombres’” (Alvarez, 2018, p. 57).

⁸⁹ Analisaremos esse movimento sobretudo no capítulo 3.

todo o sofrimento que lhe acontecia” (Taylor, 1994, p. 282, tradução nossa)⁹⁰. Elizabeth Jelin explica esse movimento ao argumentar:

A repressão foi executada por uma instituição masculina e patriarcal: as forças armadas e a polícia. Essas instituições imaginavam-se com a missão de restaurar a ordem "natural" (de gênero). Nas suas visões, as mulheres deviam ser constantemente recordadas do seu lugar na sociedade - como guardiãs da ordem social, cuidando dos seus maridos e filhos, assumindo as suas responsabilidades pela harmonia e tranquilidade da família. Eram elas as culpadas pelas transgressões dos filhos e também por subverterem a ordem hierárquica "natural" entre homens e mulheres (Jelin, 2002, p. 106, tradução nossa)⁹¹.

Desta forma, se na obra de Puenzo, Alicia inicialmente personifica as qualidades e elementos associados à representação da Mulher-Nação, sobretudo a partir de sua função na produção e reprodução cultural argentina, de outro lado, o ativismo político e o tensionamento com as normas de gênero, nos permitem enquadrar María Claudia Falcone na segunda condição.

Diana Taylor ao seguir observando o impacto dessa compreensão de gênero no processo de domesticação e violência dos corpos, sobretudo femininos, presos no contexto de repressão observa que

A generificação do inimigo, a um nível metafórico, foi reproduzida nos corpos físicos das pessoas detidas durante os sete anos da Junta no poder. A imagem negativa da mulher "pública" ou ativa provocou o ataque às mulheres - que constituíam 30 por cento dos "desaparecidos" - e permitiu o ataque sistemático aos órgãos reprodutivos de todos os prisioneiros do sexo feminino mantidos em cativeiro. As mulheres foram aniquiladas através de uma redução metonímica às suas "partes" sexuais. As mulheres raptadas eram estupradas como algo natural (Taylor, 1994, p. 283, tradução nossa)⁹².

Em nossa análise, Claudia incorpora o fenômeno evidenciado por Taylor. Isto porque, se ao longo da primeira unidade narrativa, seu corpo feminino assume qualidade ativa e pública à medida em que se constitui em uma das principais mobilizadoras e incentivadoras da ação dos estudantes na luta pelo boleto estudantil, na segunda unidade narrativa do filme, a

⁹⁰ “the mother of bad children, the woman who wouldn't stay put and, hence, deserved all the suffering that befell her” (Taylor, 1994, p. 282).

⁹¹ La represión fue ejecutada por una institución masculina y patriarcal: las fuerzas armadas y las policías. Estas instituciones se imaginaron a sí mismas con la misión de restaurar el orden “natural” (de género). En sus visiones, debían recordar permanentemente a las mujeres cuál era su lugar en la sociedad —como guardianas del orden social, cuidando a sus maridos e hijos/as, asumiendo sus responsabilidades en la armonía y la tranquilidad familiares. Eran ellas quienes tenían la culpa de las transgresiones de sus hijos/as; también de subvertir el orden jerárquico “natural” entre hombres y mujeres (Jelin, 2002, p. 106).

⁹² The gendering of the enemy on a metaphoric level played itself out on the physical bodies of those detained during the Junta's seven years in power. The negative image of the “public” or active woman provoked the attack on women -who made up 30 percent of the “disappeared”- and enabled the systematic assault on the reproductive organs of all female-sexed prisoners held in captivity. Women were annihilated through a metonymic reduction to their sexual “parts”. Abducted women were raped as a matter of course. Testimonies repeatedly allude to guns shot into vaginas and wombs, to breast being pounded, to buttocks and mouths being ripped open. Pregnant women, who made up 3 percent of all the disappeared, were often abducted, raped, and tortured simply because they were pregnant (Taylor, 1994, p. 283).

personagem simboliza a dominação e domesticação do corpo feminino no centro clandestino de detenção.

Nesta orientação, embora a relação amorosa entre Claudia e Pablo apareça na obra de Héctor Olivera e no testemunho de Díaz como fio condutor da trama, nos parece inadequado sugerir que a personagem de María Claudia se constitui, nessa escrita fílmica da história, exclusivamente como objeto de interesse romântico do protagonista.

Nossa hipótese, portanto, é que a personagem se destaca como a principal representante da metáfora da política como amor nascente vivido pelos adolescentes. Esta análise parece se encaminhar na direção da compreensão de Jorge Falcone, irmão de María Claudia que trabalhou na assessoria do longa de Olivera. Jorge observa em um artigo que duas ideias predominavam na representação e construção da memória no caso dos adolescentes secundaristas: de um lado, a inocência absoluta dos envolvidos e, de outro, uma espécie de heroísmo sem limites. A este respeito, o autor afirma: “O caso da minha irmã é paradigmático, pois o roteirista e o diretor parecem ter concordado em fazer dela a principal protagonista daqueles dias” (Falcone, 2000, p. 49, tradução nossa)⁹³.

Consideramos que, embora outros personagens, como Claudio de Acha, se mobilizassem em torno das atividades e discussões envolvendo o movimento estudantil, a jovem aparece ao longo do filme em ênfase. É sob o som da voz de María Claudia que os estudantes se agitam na assembleia sobre o boleto estudantil. Além disso, boa parte das discussões envolvendo questões políticas ocorrem dentro de seu seio familiar e marcam uma tendência da criação da jovem, como se pode evidenciar a partir da fala da jovem para seu pai quando ele pede a ela que seja mais cuidadosa: “Pai, você não pode me pedir isso, a *vida inteira* você me disse que eu tenho que lutar” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 23 min, destaque da autora).

Ao nos lançarmos sob uma análise de gênero, chama a atenção o fato de se tratar de uma mulher a principal representante da metáfora sugerida por Sandra Raggio (2017). A este respeito, nos parece adequado afirmar que a representação da ingenuidade de um amor político no corpo feminino se constitui como parte da atribuição da qualidade de inocência dos estudantes. Isso porque, como visto anteriormente, a inocência dos estudantes secundaristas se dava não tão somente a partir do ponto de vista jurídico -eram jovens menores de idade e sem associação à luta armada-, mas também de uma perspectiva simbólica que associa a adolescência “à ideia de pureza, de ‘virgindade’, o que lhe confere proximidade

⁹³ “El caso de mi hermana es paradigmático ya que gionista y director parecen haber convenido convertirla en protagonista principal de aquellas jornadas [...]” (Falcone, 2000, p. 49).

com a infância” (Raggio, 2017, p. 113, tradução nossa)⁹⁴. Neste caso, poderíamos considerar que a inocência e ingenuidade em relação ao ímpeto político parecem ser atribuídos a um corpo feminino por esse se posicionar, sob uma dimensão de gênero, mais próximo ao ideal de pureza e virgindade, o qual é assaltado e transgredido pelo autoritarismo repressivo, como se sugere a partir das últimas falas de Claudia.

Podemos ainda considerar que a personagem passa por uma transformação não apenas oriunda da experiência concentracionária, mas também da performatividade de gênero. Neste caso, ao assumir a qualidade de um corpo feminino político e ativo, María Claudia se presta a uma espécie de personificação da subversão do discurso autoritário, a “mulher má” de acordo com Taylor (1994), e da tentativa e vitória do terrorismo de Estado em seu processo de domesticação e restauração da ordem “natural” de gênero.

Em nossa análise, portanto, verificamos que os corpos femininos se constituem como centrais na elaboração da escrita fílmica da última ditadura argentina. Neste caso, se, ao passo que os atributos de gênero e seus tensionamentos são empregados como recursos na obra de Puenzo para discorrer sobre a ruptura da tutela do discurso autoritário sobre a sociedade argentina - à medida em que Alicia passa de uma esposa passiva a uma mulher ativa que assume responsabilidade sobre o que ocorreu, em sua nação e em seu lar, durante a ditadura-, de outro lado, Héctor Olivera evidencia, a partir da representação do período concentracionário, a dominação dos corpos, não por acaso subjetivados no próprio discurso no gênero feminino, à medida em que Claudia passa de jovem ativa a uma espécie de corpo domesticado.

Ao passo que até então centralizamos nossa análise sobre a discussão do significado dos corpos femininos no processo de escrita fílmica da história e, considerando, de acordo com Judith Butler (2018b), que as normas regulatórias definem o que pertence ao masculino e ao feminino, fazendo emergir duas identidades e performatividades opostas, nos lançamos, na sequência, à análise da representação da performatividade e tensões produzidas pelos corpos masculinos na produção das narrativas fílmicas da história.

⁹⁴ “a la idea de pureza, de ‘virginidad’ que le otorga sua proximidad com la niñez” (Raggio, 2017, p. 113).

3. PERPETRADORES, VÍTIMAS E ALTERIDADE: MASCULINIDADE(S) NAS ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA

De acordo com Robert/Raewyn Connell⁹⁵, “o gênero é sempre relacional, e os padrões de masculinidade são socialmente definidos em oposição a algum modelo (quer real ou imaginário) da feminilidade” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 265). Desta forma, se ao passo que no capítulo anterior buscamos discutir sobre as produções e tensões das representações da feminilidade e suas contestações e sobreposições na escrita fílmica da história acerca da última ditadura argentina através dos filmes *La Historia Oficial* (1985) e *Noche de los Lápicos* (1986), no presente capítulo nos interessa analisar como essa dinâmica se dá em relação aos corpos masculinos.

Partimos da citação de Connell uma vez que a autora abre, a partir da publicação de sua obra *Masculinities* (2005) em 1995, os *men studies*, os quais passam a estabelecer um novo paradigma nos estudos de gênero. Inúmeras críticas foram dirigidas à análise promovida por Connell e, embora muitas delas já tenham sido rebatidas a partir da publicação do artigo de revisão *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito* (Connell; Messerschmidt, 2013), aquelas oriundas da perspectiva pós-estruturalista, sobretudo a partir do olhar de Judith Butler (2018b), são aqui fundamentais a fim de auxiliar o leitor a compreender por qual definição tomamos o conceito de masculinidade.

Realizamos este debate uma vez que, embora parecesse à primeira vista claro o caminho do presente capítulo ao tomarmos emprestado o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler (2018b), não nos parece adequado avançarmos na discussão do conceito de masculinidade sem antes nos atentarmos ao campo de análise que se estabeleceu no final da década de 1980 com o objetivo de definir o termo e observar suas implicações nas relações de gênero. Nosso objetivo nas linhas que se seguem, portanto, consiste em apresentar, de maneira geral, como o conceito foi, e muitas vezes ainda é, tomado a partir do paradigmático trabalho de Connell (2005) e debater críticas e confluências que podem ser apresentadas a partir do uso aproximado do conceito com a noção de performatividade de gênero de Judith Butler (2018b).

De acordo com Connell, o conceito de masculinidade é definido como “simultaneamente um lugar nas relações de gênero, as práticas através das quais homens e

⁹⁵ Robert era o nome masculino de Connell e sob o qual publicou seus primeiros textos antes de se assumir como uma pessoa transgênero, ocasião a partir da qual passou a ser chamada de Raewyn. No corpo do texto, utilizaremos para nos referir à autora somente pronomes femininos e seu sobrenome a fim de evitar o uso de seu nome “morto” mesmo nos casos em que Connell ainda utilizava o nome de Robert para assinar seus trabalhos.

mulheres ocupam esse lugar no gênero e os efeitos dessas práticas na experiência corporal, na personalidade e na cultura” (Connell, 2005, p. 71, tradução nossa)⁹⁶. Connell é ainda a primeira a chamar atenção para a pluralidade do conceito, radicando-o em quatro categorias: hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginais (Connell, 2005).

Acerca da definição apresentada, Fernando Botton (2022) critica Connell, argumentando que a autora não se ocupa em estabelecer o que compreende como homem e mulher. Ademais, sinaliza que a definição corre o risco de apresentar o conceito de masculinidade como atributo transcendental, uma espécie de pressuposto teórico aplicável e previamente estabelecido. Essa última crítica é rebatida por Connell em seu trabalho de revisão, ao ressaltar a pluralidade do conceito e apontar a necessidade de eliminar seu uso como fixo ou modelo trans-histórico (Connell; Messerschmidt, 2013). Apesar disso, Botton (2022) sinaliza que, até então, não há, na ideia de masculinidade(s), uma materialidade pré-figurativa que a assegure enquanto fato social teoricamente autoevidente. Neste debate, o autor busca destacar que, na teoria de Connell (Connell, 2005; Connell; Messerschmidt, 2013), antes de se estabelecer como um conceito associado a um substantivo, isto é, à nomeação de um fato social, o termo acaba por se restringir à qualidade adjetiva, à descrição das qualidades e às práticas associadas ao masculino.

Não obstante, Botton (2022) sinaliza que o trabalho de Connell ainda tem se apontado como importante ferramenta teórico-metodológica no caso de pesquisas contemporâneas de caráter empírico-sociológico. O autor ressalta, porém, que a perspectiva apresenta limitações na integração ao campo de estudos de gênero e no caso de pesquisas que versam sobre o conceito de maneira transdisciplinar e/ou sobre uma perspectiva historiográfica (Botton, 2022). Neste sentido, Botton (2022) aponta que a análise de Judith Butler pode se apresentar como importante aporte. Versamos, portanto, sobre as críticas pós-estruturalistas acerca do trabalho de Connell.

Como visto, Connell (2005; Connell; Messerschmidt, 2013) entende a noção de masculinidade como um fenômeno que se dá no campo das práticas, ações, experiências e fazeres em sua efetividade social. Neste ponto de vista, portanto, a autora afasta a compreensão do conceito das leituras simbólicas e linguísticas que orientam o discurso pós-estruturalista. Desta forma, defende uma noção anterior de homem e argumenta que a masculinidade se dá antes como resultado de suas ações práticas e não como constituição

⁹⁶ “simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture” (Connell, 2005, p. 71).

própria de sua existência (Botton, 2022). Na perspectiva bluteriana, o tipo de análise promovida por Connell consistiria em um problema, dado que:

conceber tal homem de maneira pré-discursiva possibilitaria epistemologicamente a existência de uma materialidade originária e natural daquilo que é tido enquanto homem. Nesse sentido a masculinidade passaria a ser apenas um *suprassumo* identitário que confirmaria coletivamente posições dicotômicas, individuais, inalteráveis e pré-estabelecidas de gênero. Sob tal olhar crítico pós estruturalista, seria possível criticar não apenas o caráter hegemônico das masculinidades, mas, antes disso, criticar-se-ia o próprio conceito de masculinidade como uma agrupação de práticas individuais que verteriam do interior das ações de indivíduos pré-concebidos em sociedade, sem que houvesse estrutura simbólica, linguística, epistemológica e discursiva que constituísse o sujeito-homem (Botton, 2022, p. 19).

Para Judith Butler, como temos visto, é a estrutura simbólica, linguística, epistemológica e discursiva que precede o indivíduo e é a partir desses imperativos que os sujeitos são induzidos a se compreenderem como Homem ou Mulher, noções que aparecem vinculadas à produção das práticas socialmente idealizadas sob a insígnia oposta de masculinidade e feminilidade, respectivamente. É, então, na ótica butleriana, a partir da apropriação e reiteração das normas, que as práticas e condutas são materializadas nos corpos através dos atos performativos. Desta forma, para a autora, todos os indivíduos do sexo masculino são submetidos, desde o início, a um contato com as estruturas simbólicas que dispõem sobre corporalidade, pensamentos, forma de agir e falar, em escala individual e coletiva, de modo que “a norma linguística [...] precederia as práticas, uma vez que sua concepção já estaria arraigada no interior das percepções simbólicas e cognitivas daqueles que são falados pelas palavras que falam” (Botton, 2022, p. 25).

Essa compreensão abre espaço para a apreensão do estabelecimento das hierarquias de gênero e da construção da subjetividade e das práticas vinculadas à noção da masculinidade. Além disso, ao analisarmos a masculinidade como regulada e resultante de uma matriz que inscreve os corpos por meio da performatividade, é possível observar também as fissuras e tensões desses mesmos corpos em relação às normas. Em outras palavras, tendo em vista que dentro dos próprios termos da matriz e da reiteração dos atos se dá a possibilidade de transgressão e subversão dessas regras (Butler, 2018b), é possível observar as diferentes reiterações e/ou transgressões das normas que produzem a masculinidade. Esse tipo de análise, assim, nos permite observar a pluralidade do conceito para a qual a teoria de Connell (2005) -restrita a quatro categorias- mostra-se suficiente, uma vez que não atende todas as possíveis dinâmicas e subjetividades que a(s) masculinidade(s) pode(m) assumir (Botton, 2022).

Partimos, portanto, à análise da construção e atribuição de significado do corpo masculino pela escrita filmica da história da última ditadura argentina, apontando sua relação com a performatividade de gênero e o ideal de masculinidade. A este respeito, nos interessa investigar de que maneira a performatividade do masculino se manifestou de forma distinta em alguns personagens dos longas *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986), a fim de evidenciar a pluralidade de masculinidades veiculada pelos filmes e seu papel na atribuição de sentido do passado-presente. Argumentamos, neste caso, que essa pluralidade estabelece uma alteridade, isto é, uma distinção e diferenciação entre o “nós” e o “outro” no interior da masculinidade, que se constitui como fundamental para as escritas filmicas da história no que tange ao estabelecimento e identificação das vítimas e perpetradores da repressão.

É interessante, de saída, ressaltar a escassez de trabalhos voltados para a representação da masculinidade no cinema argentino da ditadura e do período de abertura política. Embora alguns estudos tenham analisado a representação de homens no cinema da primeira metade do século XX (Rocha, 2012, 2013; Barroso, 2017) ou, especialmente, a partir da década de 1990 (Rocha, 2012), com exceção das pesquisas de Exequiel Svetliza (2015) e Paola Ehrmantraut (2013), a produção e representação das masculinidades nos filmes do período da ditadura e dos primeiros anos de abertura democrática ainda não se consolidou como objeto de investigação.

Apesar dos trabalhos de Svetliza (2015) e Ehrmantraut (2013) se debruçarem sobre algumas obras produzidas desde a abertura política até o início dos anos 2000, os dois autores centralizam suas análises na representação dos protagonistas argentinos que partem em direção à Guerra das Malvinas. Neste sentido, Ehrmantraut (2013), observa, a partir da literatura e do cinema argentino, como o ideal de masculinidade, associado à imagem do herói militar promovida pela Junta, perde força à medida em que a Argentina ingressa na etapa democrática. Tanto Ehrmantraut (2013) quanto Svetliza (2015) sinalizam, assim, que o ideal de masculinidade, associado à violência, à força, ao autoritarismo, ao machismo patriarcal e à guerra em geral, passa a ser substituído na representação dos soldados argentinos enviados à guerra. Os autores observam que essa alteração se dá sobretudo nos primeiros anos de abertura política, conforme os jovens enviados à guerra passam a ser enquadrados na categoria de vítimas inocentes da ditadura.

Nossa análise, neste sentido, consiste em examinar como *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986) produzem os corpos masculinos e como a performatividade da masculinidade, associada à presença ou ausência de qualidades vinculadas ao ideal

promovido no contexto da ditadura, constituiu-se em elementos fundamentais na produção da escrita fílmica da história e na construção da representação daqueles associados à repressão e das vítimas da ditadura.

3.1. “Sou um torturador agora?”: O discurso “oficial” da ditadura no masculino

Tanto *La Historia Oficial* (1985) quanto *La Noche de los Lápidos* (1986) representam, embora de maneiras distintas, aqueles agentes que contribuíram direta ou indiretamente na repressão militar da ditadura. Fernando Seliprandy, no artigo *Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao ciclo íntimo* (2019), apresenta uma cartografia do arquétipo dos personagens associados ao sistema repressivo nos cinemas brasileiro, argentino e chileno após seus respectivos processos de abertura política.

Neste cenário, o autor identifica quatro principais personificações: “o torturador, pertencente às fileiras do regime; o empresário patrocinador do aparato repressivo; o médico atuando no porão e acobertando assassinatos políticos; o religioso alinhado ao regime [...]” (Seliprandy, 2019, p. 677). Seliprandy observa que, ao passo que o torturador é apresentado como antagonista nas narrativas fílmicas, de modo a estabelecer uma espécie de alteridade radical em relação às vítimas da repressão, aqueles marcados por sua condição civil -empresário, médico, religioso-, são normalmente representados na função de coadjuvantes e ocupam lugar à margem na memória coletiva (Seliprandy, 2019).

Nos dois filmes aqui analisados, *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986), é possível verificar a presença dos arquétipos sugeridos pelo autor brasileiro. Em nossa análise, entretanto, chama atenção o fato de, tanto no trabalho de Seliprandy (2019), quanto nos longas, a representação dos personagens associados à repressão estar subjetivada no gênero masculino.

Argumentamos, entretanto, que esse fenômeno não parece se dar ao acaso. O fato do golpe militar ter sido deflagrado por uma instituição masculina e patriarcal (Jelin, 2012) e de o discurso autoritário estar amparado na representação do herói militar (Taylor, 1994) -o qual produzia e reproduzia um modelo de masculinidade associado a características como “agressividade, coragem, capacidade de violência, vontade de sacrifício total, controle das emoções, disciplina do corpo e subordinação a uma racionalidade superior [...]” (Morgan,

1994, p. 165-166, *apud* Ehrmantraut, 2023, p. 93, tradução nossa)⁹⁷-, parece conferir ao corpo masculino um papel central em sua representação.

Neste caso, sugerimos adiante que o caráter heroico de salvação, implicitamente masculino, produzido e reproduzido pela Junta Militar (Taylor, 1994, 1997), passa a ser substituído, nos primeiros anos de abertura política, pela ênfase no caráter predatório e violento daqueles que estiveram associados à repressão e à tortura. Considerando essa hipótese, propomos verificar como a performance da masculinidade atrelada sobretudo à capacidade de violência, uso da força, virilidade e controle da emoção e do corpo, se constitui como recurso a partir do qual a escrita fílmica da história buscou representar o discurso ditatorial, militarista, autoritário e violento da segunda metade da década de 1970.

Na seção 2.1, analisamos como a protagonista Alicia possui como principal termo de alteridade o personagem de Roberto. Sugerimos a este respeito que o marido da professora de História se apresenta como símbolo do discurso autoritário que captura, material e simbolicamente, a nação argentina no longa de Luis Puenzo. Argumentamos que isso se dá no caso da obra não tão somente pelo domínio da verdade sobre a origem de Gaby por Roberto, suas repreensões acerca das tentativas de sua esposa de descobri-la e pela natureza de seu trabalho, mas ainda por outros elementos oriundos do específico fílmico empenhados pelo diretor para caracterizar o personagem. Sugerimos adiante então uma análise de Roberto, observando e enfatizando a performance de uma masculinidade que aparece vinculada às qualidades promovidas pelo discurso autoritário.

Empresário argentino -cujo trabalho o espectador não é convidado a efetivamente compreender-, Roberto é caracterizado pela proximidade com militares e pelo progresso econômico no contexto da ditadura (Heffes; Bertone, 2012). Chefe da casa e principal provedor da família, o homem exibe comportamentos rígidos e autoritários que remetem ao discurso produzido pela Junta (Orozco, 2024). Coaduna-se nessa perspectiva ainda seu caráter viril e violento. Essa qualidade pode ser destacada não apenas através da sequência final na qual agride sua esposa (Figura 13), mas também durante o encontro entre Roberto, seus pais e seu irmão. Em uma das cenas, o homem brinca de maneira agressiva com o cachorro da família, sendo logo repreendido por sua mãe. Mais tarde, durante o almoço, quando seu pai confronta a natureza de seu progresso econômico no contexto⁹⁸, Roberto reage de maneira

⁹⁷ “Ila agresión, el coraje, la capacidad para la violencia, la voluntad de sacrificio total, el control de la emoción, el disciplinamiento del cuerpo y la subordinación a una racionalidad superior [...]” (Morgan, 1994, p. 165-166, *apud* 2023, p. 93).

⁹⁸ “O país inteiro desmoronou. Apenas os filhos da puta, os ladrões, os cúmplices e meu filho mais velho prosperaram” (*La Historia Oficial*, 1985, 71 min.).

impetuosa. Na ocasião, o homem grita com seu pai e seu irmão sobre questões políticas e a situação econômica do país, lança mão de palavrões e deixa cair a cadeira quando se levanta nervoso, enquanto sua mãe tenta apaziguá-lo e seu pai, sentado, se entristece (Figura 24).

Figura 24 - Roberto discute com seu irmão



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Em nossa análise, sugerimos que não apenas sua centralidade, sobretudo econômica, no seio familiar e sua participação nas discussões da esfera política e pública, mas ainda elementos como sua capacidade agressiva e violenta, seus comportamentos rígidos e autoritários (Orozco, 2024), permitem visualizar a vinculação de sua masculinidade àquela promovida pela Junta Militar.

Em outra cena, o homem chega a ser advertido por sua filha na ocasião em que recebe os companheiros de trabalho em sua casa e cozinha para os demais: “Papai, homens não cozinham, as mulheres sim” (*La Historia Oficial*, 1985, 75 min.).

Retomamos então a compreensão de performatividade de gênero proposta por Judith Butler como a “estilização repetida no corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida” (Butler, 2018b, p. 54). O ato de cozinhar de Roberto, função normalmente atribuída ao feminino, movimento evidenciado pela fala de Gaby, pode se constituir como exemplo das tensões e fissuras apontadas pela autora. Apesar disso, as noções de *repetição* e *reiteração* permanecem fundamentais para compreender a performatividade de gênero do empresário. Isto porque esses conceitos nos permitem considerar a masculinidade performada por Roberto em consonância com aquela produzida pela norma do discurso autoritário, elemento que se constitui, em nossa argumentação, como central para que o personagem se apresente como alegoria do sistema repressivo.

Até então, sinalizamos brevemente a dimensão de performatividade de gênero de Roberto. Nosso objetivo nas linhas que se seguem consiste em compreender quais outros

elementos, tanto de natureza narrativa quanto fílmica, nos permitem estabelecer esse corpo masculino como metáfora do discurso autoritário. No caso do filme de Luis Puenzo, dada a natureza alegórica da representação da ditadura, recorreremos a recursos visuais como iluminação e enquadramento. Reforçamos que tais recursos colaboram com um discurso típico do cinema clássico e da tendência melodramática na qual *La Historia Oficial* (1985) está inserida, por meio dos quais Puenzo busca ressaltar a oposição antagônica dos personagens e trabalhar a identificação e negação dos polos morais da narrativa pelo espectador (Safadi, 2014).

Como sinalizamos na seção 2.1, não raramente Roberto aparece tendo parte de sua face ocultada por uma penumbra. Sugerimos a este respeito que o recurso da iluminação parece principalmente vinculado à ocultação da verdade que marca o personagem, tanto sobre o seu trabalho e a origem de sua filha quanto sobre a qualidade dos eventos que marcam o discurso militar autoritário do qual se beneficia. O jogo de iluminação a partir do qual o personagem é caracterizado aparece assim vinculado à “história por detrás do discurso da história oficial” (Heffes; Bertone, 2012, p. 25, tradução nossa)⁹⁹.

Além da ocasião na qual Alicia confronta Roberto pela primeira vez sobre a origem de Gaby após a festa de aniversário da filha adotiva do casal (Figura 15), sinalizamos que essa tendência predomina ainda em outra sequência que chama especial atenção. Enquanto Ana e Alicia conversam na casa do casal sobre a carta encaminhada por uma amiga, sequência que antecede o relato emotivo de Ana, Roberto aparece, em montagem paralela, deitado e com uma expressão sombria e assustada (Figura 25). A baixa iluminação, a qual impede que o espectador visualize o contorno do rosto do ator que dá vida a Roberto, contrasta com o excesso de luz nas cenas que marca o diálogo entre Alicia e Ana e confere uma tensão à sequência.

⁹⁹ “historia que se esconde tras el discurso de la historia oficial” (Heffes; Bertone, 2012, p. 25).

Figura 25 - Roberto em cena paralela à conversa entre Alicia e Ana



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Ademais, Stephen Hart (2010) chama a atenção para outro elemento empregado por Puenzo, sobretudo no que diz respeito ao personagem de Roberto. O autor destaca neste caso o uso do recurso do *blocking shot*, isto é, quando há algo interrompendo a visão do espectador da ação principal. Esse recurso é empregado em sentido similar ao argumentado anteriormente acerca da iluminação. De acordo com Hart, “logo fica claro que o bloqueio é usado deliberadamente para apoiar a mensagem básica do filme: o Estado impede que o público veja suas ações” (Hart, 2010, p. 121, tradução nossa)¹⁰⁰.

Na esteira desse movimento, em ao menos duas ocasiões o rosto de Roberto não aparece enquadrado pela câmera: no primeiro plano da sequência que marca o jantar do personagem com Alicia e Ana (Figura 26) e na ocasião em que professora de História e o empresário conversam após a refeição oferecida pelo marido na casa da família (Figura 27). Conquanto ao longo das duas sequências o rosto do personagem seja apresentado ao espectador, nos chama a atenção o fato do recurso ser empregado momentaneamente na obra de Puenzo apenas no caso de Roberto. A este respeito, Hart (2010) argumenta que esse movimento não se dá ao acaso e tem como função não apenas sugerir, mas enfatizar o caráter “sinistro” do personagem.

¹⁰⁰ “It soon becomes clear that blocking is used quite deliberately to support the basic message of the film: the State obstructs the public from seeing its actions” (Hart, 2010, p. 121).

Figura 26 - Roberto, Alicia e Ana jantam



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Figura 27 - Roberto coloca o cabelo de Alicia atrás da orelha



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Acrescentamos ainda que, no que diz respeito à primeira sequência (Figura 26), uma fala de Roberto chama especial atenção. Após a câmera enquadrar pela primeira vez no rosto do empresário e enquanto a empregada doméstica da família serve a comida ao homem, Roberto encara Ana com um sorriso quase malicioso. Ele observa: “Você está bonita. Não? Sabe que é a primeira vez que te vejo de saia? Te fez bem a Europa, como se tivesse aparado as arestas” (*La Historia Oficial*, 1985, 20 min.). Dois elementos se destacam em nossa análise acerca do observado por Roberto.

O primeiro deles consiste na consciência que o homem parece demonstrar acerca da motivação que fez com que Ana se exilasse no exterior. Esse movimento fica evidente em pelo menos outras duas sequências do longa: quando o empresário, após voltar bêbado do trabalho conversa com sua esposa e, em um desliz, afirma que Pedro, ex-companheiro de Ana, era um subversivo; ou ainda quando, ao confrontar Roberto, Ana afirma desconfiar ter sido ele o responsável por realizar a denúncia pela qual fora presa: “Talvez você me denunciou para ficar bem com algum amigo seu” (*La Historia*

Oficial, 1985, 94min.) a mulher declara ao que o homem responde “Eu teria ficado feliz em fazer isso” (*La Historia Oficial*, 1985, 94 min.). Sua asserção “Te fez bem a Europa, como se tivesse aparado as arestas” (*La Historia Oficial*, 1985, 20 min.), na cena de jantar entre Alicia, Ana e Roberto, assim, não parece se dar ao acaso e insinua, implicitamente, seu conhecimento sobre o que havia sucedido com a mulher.

O segundo elemento reside no fato de o homem identificar a mudança de Ana por meio de sua vestimenta. O uso de um item tipicamente associado ao feminino aparece assim como motivo de confirmação da transformação de Ana, o que, de certo modo, nos permite arguir acerca de uma espécie de “masculinização” daquelas mulheres tidas como “subversivas”. Em outras palavras ainda, partindo de um tom conservador, Roberto atesta que a superação da qualidade “subversiva” de Ana se dá acompanhada do reforço de uma performatividade da feminilidade.

Avançando ainda sobre as considerações do personagem, vale observar que, em entrevista, Aída Bortnik afirma não ter buscado evitar ambiguidades ao sugerir Roberto como torturador (Ramsey, 1992). Além das análises sugeridas até aqui, a correspondência proposta pela roteirista, poderia ser sugerida, segundo Cinthia Ramsey (1992), por meio da alusão às práticas de tortura do sistema repressivo veiculada pela violência física que o empresário exerce sobre a esposa. Hart (2010), nesta mesma esteira, observa que essa relação se materializa ainda pelo deslize cometido por Roberto diante do confronto com Alicia após conhecer Sara, possível avó biológica de Gaby.

Roberto: Eu não entendo. Eu não entendo o que acontece com você. O que quer fazer com a Gaby?

Alicia: Eu quero saber.

Roberto: O que quer saber?

Alicia: Por que a entregaram para você? O que aconteceu com a mãe? Está viva?

Roberto: E como vou saber? *Sou um torturador agora?* O que temos a ver com isso tudo? (*La Historia Oficial*, 1985, 103 min. destaque da autora).

Argumentamos a este respeito que não apenas os elementos narrativos, mas também aqueles de natureza fílmica, se inserem na esteira do trabalho de evidenciar Roberto como torturador. O filme de Puenzo, assim, ao lançar mão do elemento fílmico de enquadramento e iluminação, provoca o espectador e, ao interpelá-lo a sentir, se comover e julgar conforme a lógica da sua narrativa (Gomes, 2014), o faz sentir ameaçado e desconfortável com a presença do empresário. Em nossa análise, sugerimos que, sobretudo nas ocasiões em que recorre ao *blocking shot*, o filme posiciona o espectador no papel de vítima à medida em que o impede de ver momentaneamente o rosto do algoz, marca do sistema repressivo. No caso de *La Noche de los Lápicos* (1986), ao inserir as vítimas diretas da repressão como protagonistas do longa,

essa tendência é evidenciada pelo encapuzamento dos militares (Figura 28), que os levam à força de suas casas, e pela vendagem das vítimas na presença dos militares (elemento presente também na capa do filme de Héctor Olivera, como é possível verificar na Figura 4).

Figura 28 - Policial encapuzado rende Pablo Díaz na noite do sequestro do jovem



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Destacamos assim que o personagem de Roberto dá a ver, simultaneamente, dois arquétipos propostos por Seliprandy (2019): ao passo que se apresenta como empresário patrocinador da ditadura, representa ainda a figura associada diretamente à repressão e à tortura e que se configura como principal antagonista das vítimas, isto é, o torturador.

No trabalho de Seliprandy, o autor sinaliza que “a cartografia da representação dos perpetradores tem seus matizes, mas todas essas gradações estão sempre contidas lá longe, dentro das raias de uma alteridade que garante conforto à memória social” (Seliprandy, 2019, p. 688). A este respeito, o autor identifica uma possível gradação no arquétipo do torturador: o torturador brucutu e o torturador com laivos de consciência. Seliprandy observa que, se de um lado, o primeiro se constitui mais como uma espécie de emblema da violência repressiva, de outro, o segundo contém algum grau de complexidade e “que sem dúvida é violento, mas que nem por isso é desprovido de certa argúcia que lhe permite compreender seu papel no palco social” (Seliprandy, 2019, p. 681).

Em nossa análise, uma sequência desperta especial atenção e nos permite vincular Roberto à segunda tendência. Trata-se do momento final do filme de Puenzo no qual, após ser abraçado pela última vez por sua esposa, enquanto assiste a mulher abandonar a casa da família e escuta a filha cantar a música *En el país de nomeacuerdo* pelo telefone, Roberto chora pela primeira e única vez no longa (Figura 29). O choro do personagem contrasta assim com o comportamento rígido, autoritário e agressivo que até então apresentara e evidencia uma certa tensão com o discurso autoritário -e, por extensão, com o modelo de masculinidade

vinculado a ele- à medida em que perde momentaneamente o controle de suas emoções e parece arrependido por suas ações.

Figura 29 - Roberto chora ao ver Alicia ir embora



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Salatiel Ribeiro Gomes observa que “em *La Historia Oficial*, o cineasta [Luis Puenzo] traveste a tortura com descrições verbais e alegorias sutis, igualmente motivadoras, cuja distinção deve ser compreendida a partir mesmo do método narrativo adotado por cada autor na perseguição dos sentidos em mira” (Gomes, 2014, p. 52). A este respeito, é possível observar que, para além da personagem de Roberto, a representação metafórica do sistema repressivo é ainda dada a ver no longa por uma sequência elementar. Trata-se do momento em que, durante a festa de aniversário de cinco anos de Gaby, a criança tem seu quarto invadido e seus brinquedos destruídos pelos primos mais velhos. Ao longo da comemoração, a garota sobe ao seu quarto e brinca com a boneca que ganhou de seus pais na ocasião:

Gaby: Vamos para a cama. Vamos dormir. Durma tranquilo. Quer que a mamãe fique? Não chore mais. Não vê que a mamãe está aqui, filhinho? Tudo bem, meu filhinho. [começa a cantarolar uma canção de ninar] Meu filhinho está com sono. Porque está com sono, pequeno. Bem meu filhinho vai dormir. Olhe para lá, para todos os brinquedos que os primos trouxeram (*La Historia Oficial*, 1985, 38 min.).

No momento em que a criança coloca sua boneca “para dormir”, há o enquadramento de uma bota abrindo a porta (um dos principais recursos utilizados pelo cinema para representar a força e atuação dos militares) e os primos mais velhos de Gaby irrompem no quarto portando armas de brinquedo (Figura 30). Os meninos começam a destruir o cômodo, invadindo até mesmo sua casa de brinquedo, enquanto ela grita desesperada, abraçada com a boneca. A cena faz alusão ao frequente modelo de atuação do sistema repressivo e que vemos referenciado no testemunho de Ana e representado de maneira direta a partir da invasão e destruição das casas das vítimas em *La Noche de los Lápicos* (1986).

Figura 30 - Primos de Gaby invadem o quarto e destroem seus brinquedos



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Neste caso, é interessante demarcar como, novamente, a representação da ação repressiva se dá através de corpos masculinos. Ao avançarmos sob a sequência a partir de uma perspectiva de gênero, podemos considerar ainda que, além da alusão à ação da ditadura, ela dá a ver como as práticas e condutas dos jovens garotos aparecem atreladas à estrutura simbólica promovida no período que associa, desde o início da vida, o masculino à violência, agressividade e à guerra -que aparece no discurso autoritário da década de 1970 vinculada à guerra antissubversiva.

Retomando a proposição de Bortnik acerca da qualidade de Roberto como torturador e de sua compreensão a partir dos elementos filmicos evidenciados, propomos analisar como aquele grupo diretamente responsável pela repressão e tortura, representado em *La Noche de los Lápices* (1986), concorre, ou não, com as qualidades observadas em Roberto.

Destacaremos, neste caso, que conquanto o uso da força como demonstração de poder e tentativa de dominação e domesticação dos corpos seja marca tanto de Roberto quanto dos torturadores representados por Olivera, esses últimos podem ser enquadrados no arquétipo do torturador brucutu proposto por Fernando Seliprandy (2019). Isto porque se constituem em espécie de “antagonista esquemático, raso em sua brutalidade, mais um emblema da violência repressiva do que um personagem” (Seliprandy, 2019, p. 681).

Caroline Gomes Leme observa, em análise de filmes brasileiros que se ocuparam do ditadura civil-militar nacional (1964-1985), que a construção desses personagens contribui para uma certa mistificação da memória: “os filmes que tematizam a ditadura militar transmitem, por vezes, a impressão de que os militares e agentes dos órgãos de segurança são homens essencialmente maus que, por características intrínsecas, agem com truculência e crueldade contra suas vítimas” (Leme, 2013, p. 79, *apud* Seliprandy, 2019, p. 686). Em nossa análise, entretanto, sugerimos que a condição de se apresentarem sobre um determinado tipo

de corpo masculino e uma determinada performatividade de masculinidade contribui de maneira determinante para a representação da ação do sistema repressivo.

Ao observar a montagem da noite do sequestro dos estudantes, Sandra Raggio analisa a representação dos torturadores e sinaliza o contraste produzido pelo filme entre vítimas e algozes a partir do giro narrativo do longa:

O uso de closes e planos fechados dos rostos dos repressores (ocultos por balaclavas), o figurino que usa a cor preta em suas roupas, o porte ostensivo de armas curtas e longas (mostradas em closes mais de uma vez), as marcações dos atores, que se movem com gestos decisivos, duros e precisos, enfatizam a superioridade de força dos perpetradores. [...] O apelo a imagens icônicas difundidas da ditadura, como as botas militares chutando uma porta ou os carros Ford Falcon verdes sem placas no meio da noite, busca uma leitura rápida e clara dos repressores. As vítimas têm corpos pequenos e frágeis -o que é realçado pelo contraste com os repressores, que são altos e fortes-, estão de cueca, vestindo camisetas brancas de algodão e descalços. Enquanto os repressores insultam e dão ordens, elas gritam e imploram, estão aterrorizadas, assim como a família (Raggio, 2017, p.137-138, tradução nossa) ¹⁰¹.

O excerto da autora sugere não apenas os elementos filmicos empregados por Héctor Olivera para caracterizar e representar aqueles associados diretamente com a repressão e tortura -figurino, marcação e signos-, mas também alguns elementos que são utilizados de maneira a contrastar as figuras das vítimas. A altura e força daqueles vinculados ao sistema repressivo se opõem à fragilidade dos corpos das vítimas, bem como os gestos rígidos e autoritários e a agressividade dos militares distam da sensibilidade e inocência dos jovens, tendência que é dada a ver ao longo de todo o filme.

Na obra de Olivera, a sequência de tortura à qual é submetido o protagonista Pablo Díaz configura-se como clímax da experiência da figura do torturador como emblema da violência repressiva (Seliprandy, 2019). Vendado, nu e com as mãos e pés presos, o jovem leva choques em seu corpo (Figura 5). Enquanto os torturadores tentam retirar informações sobre os possíveis líderes de Díaz, uma espécie de música alegre que toca no rádio, que abre o primeiro plano da sequência, se intensifica enquanto os choques se tornam mais frequentes. A brutalidade e o sadismo dos militares são ainda ressaltados pelo ar de tédio de um dos militares, que brinca distraidamente com o isqueiro que roubou da casa do jovem (Figura 31).

¹⁰¹ El uso del contrapicado y de tomas en primerísimo plano de los rostros de los represores (ocultos por pasamontañas), el diseño de vestuario que usa el negro para sus ropas, la portación ostensible de armas cortas y largas (mostradas en primeros planos más de una vez), las marcaciones a los actores, que se mueven con gestos decididos, duros y precisos, enfatizan la superioridad de fuerza de los victimarios. [...] La apelación a imágenes icónicas muy difundidas para dar cuenta de la dictadura, como de las botas militares pateando una puerta o los autos Ford Falcon verde sin patente en plena noche, buscan una lectura rápida y clara acerca de los represores. Las víctimas tienen cuerpos menudos y frágiles -lo cual se realza en el contraste con los represores, que son altos y gruesos-, están en ropa interior, visten camisetas de algodón blancas, están descalzos. Mientras los represores insultan y dan órdenes, ellos gritan y suplican, se muestran aterrorizados al igual que la familia (Raggio, 2017, p. 137-138).

Figura 31 - Militar brinca distraidamente com um isqueiro enquanto Díaz é torturado



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Acerca da dimensão de gênero vinculada ao processo da tortura, Elizabeth Jelin observa que:

O poder militar masculino na esfera pública, com seus rituais e práticas repetitivas de representação em uniformes, desfiles, exibição de armas, etc., era acompanhado de performances materializadas em corpos e práticas concretas nos espaços específicos de repressão e, principalmente, nos locais de tortura. De fato, ali a masculinidade dos carrascos se afirmava no seu poder absoluto de produzir dor e sofrimento (Jelin, 2002, p. 101, tradução nossa)¹⁰².

Desta forma, tomamos que a tortura e a prisão são, para esses homens, elementos que reforçam e estabelecem a virilidade/masculinidade, ao passo que o processo resulta na transformação dos presos em seres passivos, impotentes e dependentes, resultando, portanto, em uma espécie de feminilização das vítimas (Jelin, 2002).

O caso de Pablo, submetido a esse processo, é exemplar, desde as referências dos militares ao garoto como “bicha”, na ocasião em que é transferido para o segundo centro clandestino, até a tortura a qual é sujeitado. Nessa última ocasião, o movimento de feminilização toma forma tanto a partir da nudez do jovem garoto quanto ainda por meio da fala do militar que lhe defere os choques nos mamilos e na região genital: “Não vai mais ter vontade de seguir transando, garotinho! Vou te arrebentar! Vou acabar com sua vontade de trepar!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 46 min.).

A violência da qual Díaz é vítima está associada assim não somente ao aspecto material -os choques nos órgãos sexuais-, mas também à ordem simbólica -a perda de sua

¹⁰² El poder masculino militar en la esfera pública, con sus rituales y prácticas de representación repetitivas en uniformes, desfiles, exhibición de armas, etc., se acompañaba por performances materializadas en cuerpos y en prácticas concretas en los espacios específicos de la represión y especialmente en los lugares de tortura. En efecto, allí la masculinidad de los torturadores se afirmaba en su poder absoluto para producir dolor y sufrimiento (Jelin, 2002, p. 101).

masculinidade, a qual aparece atrelada à virilidade, não raramente associada ao falo-, relação comum no uso da tortura no contexto de repressão. Nos aprofundaremos em analisar o significado da sequência sob uma dimensão de violência sexual e de gênero no capítulo 4, porém, vale assinalar que tanto a fala do militar quanto a violência desse caso nos remetem ao processo de feminilização desse corpo masculino e de domínio e reforço da virilidade do militar. Ademais, os gritos desesperados e o choro do adolescente na sequência de tortura contrastam com a advertência de um militar na sequência final, quando o jovem é examinado a fim de ser encaminhado para o Poder Executivo Nacional (PEN): “Vamos... Homens não choram” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 86 min.).

Notamos, portanto, que não apenas a representação do arquétipo do torturador se materializa no masculino, mas ocorre sob um rígido ideal de masculinidade marcado pela virilidade, força, brutalidade, violência e superioridade. “Nós somos Deus” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 50 min.), afirma um militar para uma das vítimas que está no centro de detenção para o qual Pablo é levado inicialmente. Em outra ocasião (Figura 32), o general fala para Pablo após ele chegar no centro clandestino: “Você vai sair, se eu quiser, entendeu?” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 41 min.). Essas qualidades aparecem reforçadas na obra de Olivera em diversas outras sequências: as ofensas e gritos constantes dos militares contra os adolescentes ao longo da segunda unidade narrativa; a sequência em que os militares colocam as vítimas em fila sob a ameaça iminente de serem fuzilados; as violências sexuais às quais os jovens são submetidos.

Figura 32 - General interroga Díaz pela primeira vez



Fonte: *La Noche de los Lápicos* (1986)

Vale ressaltar ainda que elementos oriundos da linguagem cinematográfica também são empregados por Olivera na caracterização dos perpetradores e nos permitem fazer alusão

à qualidade de superioridade performada pelos militares. Na ocasião em que os militares sequestram Pablo Díaz, o general afirma para os pais do rapaz, que estão jogados no chão, que apenas irão interrogar o jovem e logo o levarão de volta. O plano contrapicado (gravado de baixo para cima) nessa sequência (Figura 33) chama atenção à medida em que busca produzir uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo (Martin, 2005).

Figura 33 - Enquadramento do general na noite de sequestro de Díaz



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Destarte, a despeito dos dois longas apresentarem formas distintas no que tange à representação daqueles vinculados diretamente à repressão e à tortura, é possível afirmar que os dois filmes apresentam importantes semelhanças. Verificamos, portanto, que no que diz respeito à representação da figura do torturador, os dois filmes lançam mão de arquétipos subjetivados no gênero masculino e que aparecem sobremaneira vinculados a um determinado modelo de masculinidade promovido pelo discurso autoritário, associado à força, à virilidade, ao controle das emoções e à capacidade para a violência.

Ao passo que até então analisamos a figura daqueles inseridos nas fileiras do regime (Seliprandy, 2019), podemos ainda avançar sobre as representações daqueles que, marcados por sua condição civil, se configuraram como cúmplices do sistema repressivo. Observando a busca de informações sobre a origem de Gaby, no caso de Alicia, e das mães que procuram informações acerca do paradeiro de seus filhos adolescentes sequestrados na *Noche de los Lápices*, sugerimos destacar como a cumplicidade do terrorismo de Estado predomina, novamente, sob a condição de corpos masculinos.

Tomemos então a classe do empresariado argentino que contribuiu de maneira determinante para a manutenção da ditadura (Novaro; Palermo, 2007). Representada pelos companheiros de trabalho de Roberto em *La Historia Oficial* (1985), essa classe é composta

por homens brancos de meia-idade, casados, sempre bem vestidos em ternos escuros (Figura 34), cujas discussões não raramente aparecem vinculadas ao trabalho e à situação política. Com encontros regados a bebida e disputas, compartilham entre si uma espécie de hombridade que marca a obscuridade das operações financeiras facilitadas pela ditadura e seu vínculo com instituições estrangeiras e membros do exército argentino.

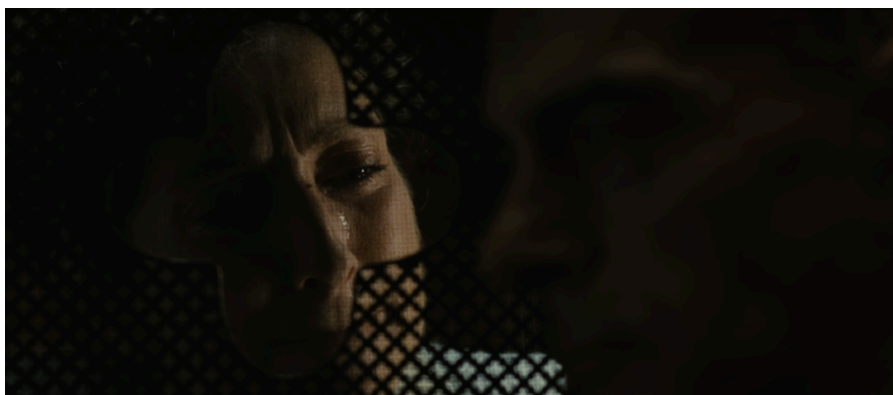
Figura 34 - Roberto e amigos de trabalho se reúnem para jantar



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Além desse grupo, podemos mencionar ainda a crítica ousada que tanto Puenzo quanto Olivera realizam ao chamarem atenção para a condescendência da Igreja Católica com o terrorismo de Estado argentino. Acerca da obra do primeiro diretor, destacamos a sequência paradigmática em que Alicia vai à Igreja e, à medida em que se confessa (Figura 35), descobre que o padre, amigo da família, sabe a verdade sobre a origem de sua filha e que estivera com o seu marido na ocasião da adoção de Gaby:

Figura 35- Alicia se confessa ao padre



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Alicia: Sempre acreditei no que me contaram, mas agora não posso. Se não sei quem é Gaby, é como se nada fosse verdadeiro. [...] Sempre pensei que a mãe não a queria, mas agora.. Eu nunca peguei nada de ninguém.

Padre: Deus confiou aquela criatura à você, Alicia. Ele quis assim. Por que duvidar de Sua infinita sabedoria? Não ofenda o Senhor. Não rejeite o que foi dado a você.
Alicia: Eu não a rejeito, por que diz isso?
Padre: Você teve misericórdia e compaixão. Protegeu-a dos males e dos perigos a que poderia estar condenada.
Alicia: Que perigos? Conhece a verdade, Padre. Por que não me conta?
Padre: Você não pecou, mas quebrou sua aliança de confiança com o Senhor.
Alicia: O senhor pode me ajudar, Padre (*La Historia Oficial*, 1985, 57 min.).

É interessante demarcar dois tipos de elementos acerca da sequência descrita: tanto aqueles que compõem o específico fílmico, quanto aqueles narrativos. Partimos inicialmente desses últimos e de duas análises que podemos realizar a partir da fala do homem. O primeiro diz respeito não apenas à omissão da instituição religiosa, mas ainda à sua condescendência, sobretudo a partir da concordância com o discurso que legitima a apropriação dos filhos de presos políticos a fim de assegurar que eles estivessem a salvo da subversão: “Você teve misericórdia e compaixão. Protegeu-a dos males e dos perigos a que poderia estar condenada” (*La Historia Oficial*, 1985, 59 min.).

O segundo, e que nos interessa sob a dimensão de gênero, consiste na repreensão, inclusive religiosa, que a protagonista recebe ao questionar a origem de sua filha e adquirir a qualidade de um corpo que investiga: “Você não pecou, mas quebrou sua aliança de confiança com o Senhor” (*La Historia Oficial*, 1985, 59 min.).

Acerca dos elementos fílmicos, consideramos ainda que Puenzo continua a lançar mão de uma iluminação escura para aqueles representantes dos grupos cúmplices à ditadura. Neste caso, ao passo que Alicia é iluminada, o rosto do padre é contornado por uma espécie de sombra (Figura 35). Ademais, a oposição claro e escuro manifesta-se também no tom claro das vestimentas de Alicia em distinção ao traje preto do padre. Uma vez mais, assim como ao considerarmos os figurinos dos amigos de Roberto (ver figura 34), os elementos fílmicos aparecem a favor da estratégia de um discurso que se dá por meio de uma oposição simplificada,

entre personagens transparentes, moralmente íntegras, portadoras dos autênticos valores nacionais em sintonia com as premissas universais do humanismo [...], e personagens que têm algo a esconder, corrompidas, usurpadas da vocação nacional, comprometidas com a ditadura (regime que o filme ataca) (Xavier, 1997, p. 91).

A cumplicidade da Igreja Católica com a ditadura militar argentina toma forma ainda no filme de Héctor Olivera. Na ocasião da véspera de Natal, as mães de Claudia e de Horacio se dirigem à Igreja em busca de auxílio após fracassadas buscas por informações sobre o paradeiro de seus filhos nas instituições governamentais -não curiosamente representadas por homens militares. As mulheres são recebidas pelo secretário do bispo que prepara o presépio

em sua sala. O homem às questiona se seus filhos foram levados na noite de 16 de setembro. Após a confirmação, ele segue: “Tomem isso com resignação cristã, senhoras. Nunca mais vão vê-los novamente” (*La Noche de los Lápidos*, 1986, 81 min.). As duas mulheres ficam incrédulas, a mãe de Claudia afirma que deveria se tratar de um engano e que seria uma terrível injustiça, ao que o homem continua desinteressado: “Esta é a realidade, senhoras. Não os verão novamente” (*La Noche de los Lápidos*, 1986, 21 min.).

A indiferença do secretário, que segue organizando o presépio para a noite de Natal (Figura 36) enquanto uma trilha sonora tensa acompanha as expressões das jovens senhoras, parece sinalizar e reforçar novamente a omissão dessa instituição acerca das violências produzidas pelo terrorismo de Estado.

Figura 36 - Secretário do bispo organiza o presépio enquanto escuta o pedido de auxílio das mães das vítimas



Fonte: *La Noche de los Lápidos* (1986)

Nas duas obras, portanto, podemos visualizar que os sujeitos associados diretamente ou indiretamente à tortura e repressão, “mantêm-se dentro de fórmulas arquetípicas destinadas a conter -isto é, impedir que extravasem socialmente- as culpas e cumplicidades com o autoritarismo” (Seliprandy, 2019, p. 691). Nesta orientação, Seliprandy observa a tendência de uma certa simplificação associada à construção de culpados e vítimas e que demonstra a correspondência de um maniqueísmo da matriz melodramática nas representações do passado autoritário (Seliprandy, 2019). Em nossa análise, à medida em que consideramos os filmes como escritas filmicas da história e ao adotar como central a perspectiva de gênero, nos chama a atenção o fato dessa simplificação na representação daqueles associados diretamente ou indiretamente com a ditadura se dar através da adoção de corpos masculinos.

Argumentamos que esse movimento se estabelece sob uma clara compreensão do masculino que o vincula não tão somente à participação política e pública, mas ainda a

elementos centrais como força, virilidade, capacidade para a violência e à disposição para a guerra (a qual no período estava associada à justificativa da guerra antissubversiva).

Conquanto as qualidades de virilidade, força, autoritarismo e dominação se materializem de maneira mais intensa na representação da figura emblemática do torturador, podemos afirmar que, de certa forma, elas se manifestam também no que diz respeito a outras instituições vinculadas ao sistema repressivo, como é o caso da Igreja em *La Historia Oficial* (1985), por exemplo. Tais manifestações parecem, em nossa análise, estar relacionadas à “masculinidade” da instituição da ditadura (Jelin, 2002), do discurso (Taylor, 1994) e da figura do herói militar, marcada por uma clara compreensão e performatividade de gênero.

Na elaboração das narrativas fílmicas da história, porém, observamos que, dada a tendência crítica e de denúncia das obras, o caráter heroico que a Junta assumia em sua auto-representação é substituído pela ênfase na degeneração da função destes corpos de salvar a nação e os valores nacionais. Neste caso, a tendência violenta e autoritária se manifesta em corpos masculinos vinculados a um modelo de masculinidade que parece ser levado ao extremo, sobretudo no caso dos torturadores, como forma de representar o discurso militar e aqueles ligados, direta ou indiretamente, à repressão e à tortura.

Verificaremos adiante como esse movimento associado à representação do discurso ditatorial, militarista, autoritário e violento da segunda metade da década de 1970, se dá como forma de estabelecer uma alteridade radical entre as vítimas inocentes e os perpetradores da repressão.

3.2. “Porque sou muito perigoso”: Masculinidade(s) alternativa(s) e as vítimas do sistema repressivo

Ao passo que marcamos até aqui a ênfase na construção da escrita fílmica da história a partir do corpo masculino como símbolo do sistema repressivo, *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986) abrem espaço para discutirmos ainda outros tipos de performatividade da masculinidade. Nesta orientação, se até então chamamos atenção para uma espécie de masculinidade predominante nas representações daqueles agentes associados direta ou indiretamente com a ditadura, propomos observar, nos filmes analisados, em quais casos a performatividade masculina se apresenta em tensão e/ou como alternativa àquelas normas produzidas pelo discurso militar e autoritário da década de 1970 e que são mobilizadas e performadas nas telas pelos perpetradores da ditadura.

Na esteira desta argumentação, tanto Paola Ehrmantraut (2013) quanto Exequiel Svetliza (2015) observam, a partir da representação cinematográfica da masculinidade dos ex-combatentes da Guerra das Malvinas, que uma espécie de masculinidade alternativa passa a surgir em resposta àquela fortemente militarizada consolidada na última ditadura argentina. De acordo com os autores, ao adotarem valores mais igualitários e solidários, bem como uma postura marcadamente antibelicista, os ex-combatentes passaram não apenas a tensionar com “a ditadura, o autoritarismo e o machismo patriarcal” (Svetliza, 2015, p. 171, tradução nossa)¹⁰³, mas também a esboçar um modelo de masculinidade alternativo em relação à figura do herói militar que representava o discurso da Junta.

Observamos a este respeito que a constituição e representação dessa masculinidade alternativa não pode ser dissociada do momento de memória no qual os filmes são produzidos. A este respeito, Svetliza destaca que, sobretudo nos primeiros anos de abertura política, os ex-combatentes passam a ser transformados em “vítimas inocentes de uma ditadura que os havia utilizado em uma aventura absurda” (Svetliza, 2015, p. 162, tradução nossa)¹⁰⁴.

Esse movimento nos chama a atenção à medida em que, a partir das diferentes masculinidades representadas nos filmes analisados por Ehrmantraut (2013) e Svetliza (2015), se propunha, de um lado, exibir o caráter militar, autoritário e violento das figuras associadas ao terrorismo de Estado e, de outro, introduzir um novo modelo de herói nacional marcado pelo caráter anti-belicista, mais igualitário e solidário daqueles ex-combatentes que passam a ser considerados vítimas da ditadura.

Neste sentido, propomos observar como a tensão entre essa masculinidade alternativa e aquela promovida pela ditadura se materializa nas figuras de Pablo em *La Noche de los Lápidas* (1986) e Benítez em *La Historia Oficial* (1985), discutindo as diferenças das performatividades de gênero desses personagens em comparação aos analisados na primeira seção. Ao final, trazemos ainda um segundo personagem de *La Historia Oficial* (1985), Martin Cullen, a fim de realizar uma discussão acerca da noção de alteridade a partir das performatividades de masculinidades analisadas.

Adolescente branco, de cabelos longos, franzino e de classe média, Pablo é o protagonista da obra de Héctor Olivera, respeitando o papel do seu testemunho na elaboração do roteiro do longa. Conquanto tenhamos observado na seção 2.2 a centralidade exercida na narrativa por María Claudia Falcone, o apego ao ponto de vista de Pablo no filme é

¹⁰³ “la dictadura, el autoritarismo y el machismo patriarcal” (Svetliza, 2015, p. 171).

¹⁰⁴ “victimas inocentes de una dictadura que los había utilizado en una aventura absurda” (Svetliza, 2015, p.162).

fundamental, sobretudo a partir do sequestro e tortura, experiência que o espectador é convidado a acompanhar com riqueza de detalhes somente no caso do jovem (Raggio, 2017). Estudante secundarista e membro da Juventude Guevarista, o jovem é popular e querido entre os amigos e se ocupa com atividades do movimento estudantil, tarefas comunitárias e interesses românticos.

Na seção 2.2, descrevemos a primeira sequência do longa, a qual apresenta a assembleia dos estudantes e sua discussão em torno da temática do boleto estudantil. Enfatizamos, no primeiro momento, o papel central e a fervorosidade de María Claudia Falcone na mobilização. De outro lado, porém, é possível observar que o personagem de Pablo apresenta uma espécie de temor e covardia frente à movimentação e à possibilidade de repressão aos estudantes. Na imagem que se segue (Figura 37), apresentamos um corte do momento de votação da manifestação dos estudantes frente ao prédio do Ministério de Obras Públicas. O protagonista, de camisa azul e no centro do plano, observa o voto dos companheiros, antes de, na sequência, também erguer a mão, embora ainda incerto, em favor da proposta.

Figura 37 - Pablo Díaz hesita na votação em torno da mobilização dos estudantes



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Em outra sequência, também descrita na seção 2.2, destacamos a discussão de María Claudia Falcone com seu pai, o ímpeto da adolescente em voltar às ruas caso a situação do boleto estudantil não fosse resolvida e a exortação da necessidade de paciência do mais velho. Na sequência que se segue, Pablo se inclina à fala do pai de María Claudia e sua postura causa incômodo na jovem. Os dois momentos apresentados evidenciam assim uma interessante disparidade explorada durante a primeira unidade narrativa: a coragem e altivez da moça em relação a uma atitude que pende à passividade e covardia no caso de Díaz.

É possível ressaltar ainda o caráter antibelicista do protagonista, tendência que, embora predomine na representação de todos os adolescentes transformados em vítimas pela ação da repressão, é dada a ver em especial na sequência apresentada a seguir.

Durante a aula de inglês, no dia que sucede a manifestação dos estudantes em frente ao prédio do Ministério de Obras Públicas, Pablo não consegue responder às perguntas da professora sobre a tarefa de casa. A professora então o confronta: “Me diga, Díaz, por que não se concentra um pouco em seus estudos ao invés de fazer escândalos na rua? *Já começou a praticar com a metralhadora?*” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 9 min, destaque da autora). O enquadramento fechado no rosto do personagem (Figura 38) na sequência da fala da professora exhibe um contraste explorado ao longo da narrativa: o incômodo e a inocência, intensificada pela pouca idade dos adolescentes frente à referência à violência.

Figura 38 - Pablo é questionado pela professora de inglês se está treinando com uma metralhadora



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Conquanto tenhamos observado que a elaboração da memória da ditadura tenha se dado, no primeiro momento de abertura política, às custas de um esquecimento de suas identidades políticas, sobretudo daquelas vinculadas com a luta armada, é interessante marcar como esta discussão se dá brevemente no longa de Héctor Olivera. Apesar das referências à participação de Díaz na Juventude Guevarista, braço armado do *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) (Tolentino, 2014a), verificamos que as atividades associadas ao coletivo se restringem no longa à entrega de um panfleto da organização pelo jovem na ocasião em que os estudantes se reúnem em uma comunidade pobre (Figura 39).

Figura 39 - Pablo entrega panfleto da Juventude Guevarista



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Podemos considerar a este respeito que, buscando corroborar com a narrativa produzida pelo relato de Días, através da qual se pretendeu evidenciar a inocência dos adolescentes e atribuir como causa da operação repressiva a luta pelo boleto estudantil (Raggio, 2017), Olivera afasta os personagens, sobretudo o protagonista, de qualquer associação ou referência com a luta armada.

Ainda na primeira unidade narrativa do filme, outra característica de Díaz nos chama a atenção: as constantes demonstrações de afeto para com seus amigos homens, tal como o ato de levar flores a Cláudio, que havia sido machucado no confronto com os militares na ocasião da mobilização, e os abraços calorosos entre os jovens quando conseguem a vitória do boleto estudantil.

Solidário e otimista, já no cenário do centro clandestino de detenção o garoto tenta cuidar dos ferimentos de um guerrilheiro, dá parte da porção de sua comida para a grávida que se encontrava presa com os adolescentes e exorta, constantemente, os demais a acreditarem que sairão da prisão com vida: “Anime-se... Vão nos deixar sair. Não podem nos deter aqui pra sempre. Confie em mim, vamos sair” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 67 min.).

Sugerimos, a partir dessa análise geral do protagonista de Olivera, que a ênfase nas qualidades apresentadas, se de um lado se dá com a finalidade de ressaltar a inocência do jovem, de outro acaba também por recair em um afastamento do personagem da masculinidade materializada pelo corpo masculino que representa o sistema repressivo. Seu temor frente à possibilidade de repressão nas primeiras sequências, sua intensa sensibilidade e solidariedade apresentadas ao longo da narrativa e seu caráter antibelicista parecem servir, assim, de contraste à força, agressividade e brutalidade dos agentes de repressão. Neste processo, a partir do personagem de Pablo, é possível considerar que é apresentada no longa

uma outra masculinidade que dista daquela analisada na seção anterior e cujo emprego não parece ter se dado ao acaso, pelo contrário, parece ter sido mobilizada a fim de incentivar o espectador a se identificar e se comover com a narrativa da vítima da repressão.

Outro diálogo contribui ainda na direção da argumentação da ascensão de uma masculinidade alternativa: já inserido no cenário do centro clandestino de detenção, Pablo comenta, para Claudia e Horacio, sobre sua reação enquanto era submetido à tortura:

Claudia: Você teve má sorte, Pablin. Chegou justamente com o pior guarda.

Pablo: O “negro” quase me enforcou.

Claudia: É uma besta.

[...]

Pablo: Em Arana, na última vez que usaram a máquina me perguntaram por ele [Corchito] e não disse nada.

Claudia: Você aguentou.

Pablo: Não, tinha tanto medo que esqueci o nome dele.

Horacio: Que idiota afortunado!

Pablo: Sim, se não contei, não foi por heroísmo. Estava completamente louco (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 60 min.).

Esteban Nicolás Barroso (2017) observa no cinema argentino político da década de 1960 e 1970, que a resistência à tortura e a ausência de confissões por parte dos militantes era representada como sinônimo de uma masculinidade viril e valente. Pablo, por outra via, se afasta dessa representação e assume que, se não delatou o companheiro, não foi por uma espécie de resistência intencional, mas antes pelo próprio impacto da tortura em seu corpo e mente.

Podemos argumentar, desta forma, que mesmo sob a oportunidade de lançar mão de um herói forte e corajoso que resiste à tortura, Olivera novamente busca ressaltar a inocência e fragilidade de Díaz e, por extensão, dos demais adolescentes. Neste caso, é possível observar que a masculinidade performada por Díaz é similar àquela assinalada por Svetliza (2015) na representação cinematográfica dos ex-combatentes da Guerra das Malvinas. Sua sensibilidade, fragilidade, solidariedade e caráter antibelicista coadunam-se, assim, em uma masculinidade alternativa àquela performada pelos perpetradores da repressão, auxiliando na construção da representação das vítimas inocentes com as quais o espectador é convidado a se identificar e se solidarizar.

Analisaremos na sequência como Luis Puenzo também lança mão de corpos masculinos e performatividades de masculinidade que se afastam dos agentes associados direta ou indiretamente com a ditadura.

Benítez é um jovem professor de literatura que leciona na mesma escola que Alicia. No longa, o personagem aparece como um dos poucos do corpo masculino que se apresentam

dispostos a compartilhar com Alicia a situação argentina do contexto - os outros são representados predominantemente no feminino, como é o caso de Ana e Sara. Sempre fazendo uso de cores claras e com a gravata desajeitada, o personagem é franzino e usa óculos grandes (Figura 40).

Figura 40 - Benítez e Alicia conversam parados em frente a uma manifestação no centro de Buenos Aires



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Sensível, cômico, teatral e querido por seus alunos¹⁰⁵, o comportamento do professor contrasta com a rigidez e autoritarismo de Alicia no cenário da sala de aula (Hart, 2010). Tendo abandonado a Universidade de Cuyo após ter seu apartamento invadido, Benítez se apresenta como mais uma das vítimas inocentes sem vínculo ou identidade política, introduzidas por Puenzo.

A ironia constitui traço marcante do personagem. Ao ser questionado por Alicia acerca da razão pela qual abandonou a Universidade de Cuyo, o personagem responde com um sorriso: “Porque sou muito perigoso” (*La Historia Oficial*, 1985, 43 min.). Sua afirmação e as características do personagem apresentadas em tela -seus gestos desajeitados, sua relação amistosa com os alunos, as constantes provocações com a personagem de Alicia para que tome consciência sobre o ocorrido no país nos últimos anos- apresentam um certo tensionamento explorado pelo longa. Ao passo que sua caracterização parece enquadrá-lo facilmente na categoria de “intelectual comunista”, o que poderia estar associado ao caráter ameaçador anunciado pelo próprio personagem, provoca o espectador e convoca-o a se relacionar com ele.

Em uma sequência, o professor de literatura adverte Alicia enquanto a professora de História lhe dá uma carona até o centro (Figura 38) após ela escrever um documento de advertência sobre Horacio Costa, que pendurou recortes sobre desaparecidos e que

¹⁰⁵ Como se vê na figura 42.

denunciavam a condição econômica e política argentina do período. Benítez havia roubado o arquivo, sobre o que Alicia lhe questiona:

Alicia: Como ousa? Com que direito?

Benítez: Direito nenhum, que fique claro. Peguei o arquivo porque *sei perfeitamente onde vivo*, porque a paixão desse idiota pode custá-lo muito mais do que uma advertência e porque *até você merece uma segunda chance* (*La Historia Oficial*, 1985, 44 min, destaques da autora).

Na mesma sequência, Alicia questiona Benítez sobre a veracidade dos recortes deixados pelos alunos enquanto para o carro em frente a uma manifestação que ocorre no centro da cidade:

Benítez: Que te importa se for verdade? Tem um problema com isso? ... É sempre mais fácil acreditar que isto é impossível, certo? Especialmente porque, para possibilitar isso, seria necessária muita cumplicidade, muitas pessoas que não acreditariam no que estivesse à sua frente, certo? (*La Historia Oficial*, 1985, 46 min.).

A partir das duas falas, se evidencia não apenas a consciência que Benítez assume sobre o cenário político, mas também a provocação sobre o desconhecimento da outra personagem.

Em outra ocasião, na qual Alicia se reúne com Benítez em uma cafeteria, em um contexto já avançado da busca da mulher por informações sobre a origem de sua filha, o homem questiona, de um lado: “Vocês mulheres estão sempre dispostas a abrir a boca e morder a isca, certo?” (*La Historia Oficial*, 1985, 81 min.), e afirma, de outro: “Nada mais comovente que uma mulher burguesa com culpa” (*La Historia Oficial*, 1985, 82 min.).

Neste quadro, vejamos que, ao passo que o professor denuncia de certa maneira a condição de submissão de gênero que marca Alicia e que a caracteriza como “facilmente” apropriada material e simbolicamente pelo discurso militar autoritário, demonstra, por meio de sua segunda fala, uma satisfação -embora irônica- pela transformação da personagem. Esse movimento é ainda evidenciado pelo elogio aos cabelos soltos da professora, característica que, como visto anteriormente, se apresenta como marca do processo de tomada de consciência de Alicia.

Apesar de aparecer em poucas sequências, o que nos chama a atenção ao observarmos o personagem de Benítez é o contraste que ele produz em relação aos demais corpos masculinos representados no longa. Neste cenário, apontamos que não somente o professor se apresenta como termo de alteridade, sobretudo em relação a Roberto, em suas empreitadas constantes de domesticação -simbólica e material- da esposa dentro do discurso do militar autoritário e de gênero. Argumentamos ainda que, associado a este processo, o personagem dá

a ver uma masculinidade alternativa em relação àquela performada por aqueles que simbolizam instituições associadas ao sistema repressivo -torturador, empresário, religioso. Seu porte franzino, seus gestos desajeitados, sua evidente sensibilidade com os alunos e sua solidariedade com o que ele denomina como “mulher burguesa com culpa” contrastam assim com a virilidade, autoritarismo, tendência à agressividade e gestos rígidos que marcam os personagens analisados na primeira seção.

O conceito de alteridade, adotado aqui como termo de diferenciação entre o “nós e o Outro”, se alinha com o proposto por Judith Butler (2018b). Isto significa que não se estabelece como uma “realidade ontológica anterior de substância e atributo” (Butler, 2018b, p. 39), mas antes como enquadrado dentro do conceito de performatividade a partir do qual se estabelece uma diferenciação no que diz respeito não somente ao termo de oposição da masculinidade e feminilidade, mas também no interior destas categorias.

Um segundo personagem masculino de *La Historia Oficial* (1985) nos permite analisar de maneira clara a materialização desse conceito. Neste caso, ele está representado dentro da sala de aula de Alicia. Uniformizados de terno, os estudantes lotam a sala de aula e respondem à chamada após a professora se apresentar logo na segunda sequência do filme (Figura 41). Uma algazarra tem início após um aluno responder ao ouvir seu nome. O estudante é Martin Cullen, que fala e levanta a mão de maneira “feminina”, razão pela qual é rechaçado pelos colegas e chamado de “bicha”.

Figura 41 - Estudantes assistem à aula de História de Alicia



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Em outra sequência, em uma aula de literatura na qual Benítez faz a leitura do texto do personagem gaúcho *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1882), Cullen é levantado aos ombros pelos colegas e levado para a frente da sala de aula a fim de interpretar Vicenta, uma

mulher. Um dos colegas chega a colocar o cachecol -peça normalmente associada ao feminino e que o difere dos demais estudantes- sob sua cabeça para simular uma espécie de véu (Figura 42). Enquanto isso, os demais seguem performando uma espécie de masculinidade tradicional e simulam tiros à medida que o professor narra a cena.

Figura 42 - Durante a aula de literatura, alunos e professor simulam uma cena do livro de Gutiérrez



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Cullen ganha destaque apenas nessas duas sequências, mas nos chama a atenção em razão da alteridade da masculinidade que produz em relação àquela performada por seus colegas de sala e pelo fato desse movimento torná-lo alvo de vexação pelos demais.

Tanto para Connell (2005) quanto para Butler (2018b), a noção de vexação e abjeção aparece como fundamental para a formação das subjetividades. Para Connell, esses mecanismos de rejeição constituem a masculinidade “enquanto estrutura de gênero em que homens se modelam por meio da negação e afastamento não apenas da feminilidade mas também daquele outro pouco masculino ou não virilizado” (Botton, 2022, p. 31).

Por outro lado, Butler destaca que “a formação de um sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo do sexo: essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (Butler, 2018a, p. 197). Na ótica de Judith Butler, a abjeção, espécie de espectro ameaçador, não se apresenta “como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao *pathos* do fracasso perpétuo, mas, ao invés disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas” (Butler, 2018a, p. 198, destaque original).

Tanto em Connell (2005) quanto em Butler (2018b), o Outro se faz necessário, portanto, para não somente produzir e evidenciar a pluralidade de subjetividades, mas para constituir a própria subjetividade de gênero que aparece vinculada à norma. Neste caso, o

termo de alteridade aparece não somente associado à produção da oposição entre masculino e feminino, como sugerimos ao distinguir masculinidade e feminilidade (Roberto x Alicia; Pablo x María Claudia), mas também na presença daqueles que escapam às normas. Partamos, portanto, a uma tentativa de síntese da compreensão que pretendemos produzir do corpo masculino na escrita fílmica da história e como o termo de alteridade, que buscamos evidenciar utilizando como recurso argumentativo o personagem Martin Cullen de Luis Puenzo, se apresenta como fundamental.

Verificamos no primeiro momento como o corpo masculino foi empregado tanto em *La Historia Oficial* (1985) quanto em *La Noche de los Lápicos* (1986) como principal representante do terrorismo de Estado e das instituições vinculadas e/ou beneficiárias dele no processo de escrita fílmica da história. Esse efeito, em nossa perspectiva, remete à própria auto-representação da Junta promovida em seu discurso, o qual se apresenta associado a uma noção específica de masculinidade. No contexto de efervescência da memória e da discussão sobre o passado-presente na segunda metade da década de 1980, o cinema argentino -sob a forma de suas duas obras inaugurais a abordarem de maneira direta a ditadura- lançou mão dessa representação do masculino, substituindo seu caráter heroico e evidenciando sua violência, brutalidade e virilidade, qualidades que aparecem associadas a um ideal de masculinidade performada por esses corpos nos longas.

De outro lado, outros corpos masculinos ocupam, nos longas, outros papéis e, ao o fazerem, parecem performar, de maneira arbitrária, uma masculinidade distinta em relação àquela empregada para produzir os corpos que se constituem em símbolo do sistema repressivo. Ao assumirem a função de vítimas diretas ou indiretas da ditadura -caso de Pablo e Benítez, respectivamente-, os personagens foram afastados desse ideário de masculinidade, distanciando-se de qualidades como coragem, força, violência e, por vezes, até mesmo virilidade. Desta forma, foram representados como espécie de alteridade, dentro da noção de corpos masculinos, como é possível visualizar no caso de Pablo em relação aos militares e de Benítez em relação a Roberto. Neste âmbito, podemos perceber que as distintas formas de performatividade do masculino se apresentam como ferramentas a partir das quais o espectador é convidado a visualizar, de maneira mais objetiva, vítimas e culpados.

Na esteira do movimento proposto até aqui, realizamos na sequência uma análise sobre as representações das violências sexuais e de gênero produzidas por *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986). Vinculada à masculinidade que aparece performada pelos perpetradores da ditadura e da repressão, esse tipo de violência é marcado nas políticas de memória do contexto de redemocratização por uma ausência de dispositivos de escuta.

Neste sentido, nossa discussão parte tanto da observação dos diferentes recursos empregados pelos filmes para representar esse tipo de violência, quanto dos personagens que foram submetidos a ela e o seu uso e significado no processo de escrita fílmica da história.

4. VIOLÊNCIA SEXUAL E DE GÊNERO NAS ESCRITAS FÍLMICAS DA HISTÓRIA: DA MATERNIDADE ROUBADA AOS ABUSOS SEXUAIS NOS CENTROS CLANDESTINOS DE DETENÇÃO

Impulsionadas pelo aumento das referências à violência sexual e de gênero nos testemunhos apresentados nos julgamentos do início dos anos 2000 na Argentina¹⁰⁶ (Aguero; D'Antonio, 2019), autoras de diferentes áreas se debruçaram, nas últimas décadas, sobre o emprego sistemático desse tipo de violência pela última ditadura. A mudança de postura do sistema judiciário argentino, a crescente participação dos movimentos feministas em nível internacional, nacional e regional, bem como as demandas dos movimentos de direitos humanos e de gênero nas políticas de memória, configuram-se como fatores fundamentais para o novo espaço adquirido pelas narrativas das vítimas e para a intensificação do interesse acadêmico sobre o tema.

Predominantemente, os trabalhos estiveram centralizados nos testemunhos orais e/ou escritos de vítimas apresentados a partir do processo de redemocratização. Destacam-se, neste caso, diferentes conjuntos de testemunhos: os presentes no relatório *Nunca Más* (Joffily, 2009; Alvarez, 2019) e no *Juicio de las Juntas* (Alvarez, 2019); os reunidos em obras escritas como *Y Nadie Quería Saber*¹⁰⁷ (Carareto, 2020) e *Putas y Guerrilleras*¹⁰⁸ (Tega, 2015; Carareto, 2020); bem como os introduzidos nos autos dos julgamentos mais recentes, nos quais as experiências pessoais passaram a ser acentuadas (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011).

As investigações apresentaram contribuições significativas para a historiografia e para a discussão sobre memória e gênero no contexto da ditadura argentina, ao promoverem reflexões que perpassam: a centralidade da categoria de gênero no processo de destruição da subjetividade das vítimas (Aguero; D'Antonio, 2019; Carareto, 2020); o uso sistemático da violência sexual contra mulheres nos centros clandestinos de detenção (Aguero; D'Antonio, 2019; Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011; Alvarez, 2019; Tega, 2015; Carareto, 2020); e os impactos dessas violências nas narrativas das vítimas, bem como as condições de audibilidade e decidibilidade e suas transformações ao longo do tempo (Alvarez, 2019; Tega, 2015).

¹⁰⁶ No início dos anos 2000, frente ao reconhecimento produzido pela Suprema Corte Argentina da inconstitucionalidade das Leis de Ponto Final e Obediência Devida e dos indultos conferidos aos militares por Carlos Menem, os julgamentos contra repressores que haviam saído impunes na década de 1990 foram reabertos, assim como novas causas foram iniciadas (Alvarez, 2020). Apesar da tentativa da extrema direita argentina contemporânea de colocar fim aos processos ainda em aberto, diversos casos ainda estão em trâmite.

¹⁰⁷ BACCI, Cláudia. “... y nadie quería saber”: relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina. Buenos Aires: Memoria Abierta, 2012.

¹⁰⁸ WORNAT, Olga; LEWIN, Mirian. *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires: Planeta, 2014.

Em nosso exercício de levantamento bibliográfico, entretanto, foram identificados poucos trabalhos que se ocuparam da análise da representação produzida pelo cinema argentino sobre as violências sexuais e de gênero empregadas no contexto repressivo. Merecem destaque nesse caso as teses de doutorado de Danielle Tega (2015) e de Victoria Alvarez (2019).

Centralizada na discussão comparativa entre os terrorismos de Estado brasileiro e argentino, Danielle Tega elege como objetivo de sua pesquisa o exame de “testemunhos escritos por mulheres que militaram, foram sequestradas, permaneceram presas políticas ou tiveram suas vidas, de alguma forma, atravessadas pelos horrores das violências repressivas no Brasil e na Argentina” (Tega, 2015, p. 1). Em meio a uma extensa série de fontes escritas, Tega inclui ainda a análise do documentário brasileiro *Que bom te ver viva* (1989) de Lucia Murat e do argentino *Campo de batalla, cuerpo de mujer* (2013), dirigido por Fernando Álvarez. Através dos dois longas, compostos por relatos orais de mulheres vítimas de violência sexual nos contextos repressivos, a autora busca examinar como os testemunhos e os demais recursos fílmicos mobilizados pelos diretores colocaram em cena esse tipo de violência, observando e enfatizando o trabalho de articulação entre narrativa, memória e subjetividade sob as lentes do cinema.

Victoria Alvarez (2019), no livro resultado de sua tese de doutorado, realiza um movimento similar. Impulsionada pela investigação que tem como resultado o documentário *Campo de batalla, cuerpo de mujer* (2013), dirigido por seu pai e do qual fez parte, Alvarez se propõe a um difícil desafio: “relatar as experiências vividas pelas mulheres em centros clandestinos de detenção durante o terrorismo de Estado na Argentina, relacionadas à sua condição de gênero” (Alvarez, 2019, p. 15, tradução nossa)¹⁰⁹ e ainda “analisar os itinerários de suas memórias desde a ditadura até os dias atuais, com foco na ligação entre decidibilidade e audibilidade” (Alvarez, 2019, p. 15, tradução nossa)¹¹⁰.

Em meio a uma profusão de relatos orais e escritos por mulheres vítimas da repressão em diferentes momentos da memória, a autora versa sobre as representações cinematográficas das violências sexuais sistematicamente empregadas pelo terrorismo de Estado argentino. Nesse ínterim, além do documentário *Campo de batalla, cuerpo de mujer* (2013), do qual participa, Álvarez destaca o longa de Héctor Olivera, *La noche de los lápices* (1986). Em artigo publicado em 2018, a autora se debruça de maneira centralizada sobre esse último e

¹⁰⁹“dar cuenta de las experiencias que atravesaron las mujeres en los centros clandestinos de detención durante el terrorismo de Estado en Argentina, vinculadas a su condición de género” (Alvarez, 2019, p. 15).

¹¹⁰ “analizar cuáles fueron los itinerarios de sus memorias desde la dictadura hasta la actualidad, haciendo foco en el vínculo entre decidibilidad y audibilidad” (Alvarez, 2019, p. 15).

propõe, por meio dele, “analisar a maneira pela qual o cinema da transição democrática deu conta (ou não) das formas de violência sexual de que foram vítimas as mulheres detidas em centros de detenção clandestinos” (Alvarez, 2018, p. 52, tradução nossa)¹¹¹.

A partir desse levantamento, algumas questões nos chamaram a atenção. A primeira delas está relacionada à centralização da análise das autoras sobre as violências sexuais das quais as mulheres foram vítimas no contexto repressivo. Neste caso, embora reconheçam que esse tipo de violência também tenha sido empregado contra homens, as autoras argumentam que a repressão sexual de mulheres teve um caráter estrutural no processo de repressão e que, no caso de homens, a escassez de relatos acerca desse tipo de sevícia acaba dificultando sua análise. Diversas autoras que se ocuparam da temática das violências sexuais e de gênero no contexto repressivo argentino destacam que a ausência de categorias analíticas específicas para esse tipo de violência e de uma perspectiva de gênero, sobretudo nos primeiros anos após a abertura política, podem não ser as únicas causas desse último fenômeno.

Acreditamos ser válido acrescentar ainda que os estigmas sociais associados à performatividade de gênero e o predomínio de um ideal de masculinidade contribuem de maneira determinante para a ausência de testemunhos de homens que reconheçam e discutam sua submissão a esse tipo de violência. Em nosso caso, entretanto, sugerimos que não somente se faz necessária uma análise específica para as violências sexuais e de gênero e seus impactos nos corpos masculinos, mas que é possível levantar uma discussão a seu respeito a partir da sequência da tortura de Pablo Díaz no longa *La Noche de los Lápices* (1986), como buscaremos apresentar na seção 4.2.

O segundo ponto que nos chama a atenção é que, embora o cinema tenha sido empregado na discussão sobre a violência sexual no contexto da última ditadura argentina, os trabalhos que se voltam para esse tipo de análise são ainda escassos. Acrescentamos a este respeito que, apesar do cinema ter sido trabalhado de maneira exemplar tanto por Tega (2015) quanto por Alvarez (2019), esse dispositivo não consiste em objeto primordial e exclusivo de investigação na bibliografia precedente.

Em nosso caso, entretanto, elegemos esse tipo de fonte como principal, destacando, no que se refere às escritas fílmicas sobre a história da última ditadura argentina produzidas por *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápices* (1986), a representação das violências sexuais e de gênero presentes nos longas. A este respeito, nosso principal objetivo consiste em

¹¹¹ analizar la forma en la que el cine de la transición democrática dio cuenta (o no) de las formas de violencia sexual de las que fueron víctimas las mujeres que se estuvieron detenidas en centros clandestinos de detención” (Alvarez, 2018, p.52).

analisar o uso e significado desse tipo de violência no cinema argentino do período de abertura política e sua relação com o momento de memória.

A partir da contribuição de Tais Souza Carareto (2020) e de sua proposta de estabelecimento de categorias específicas¹¹² para a compreensão desse tipo de violência, sugerimos observar e compreender os significados da presença de algumas modalidades de violência sexual e de gênero que são representadas nas telas do cinema. Desta forma, buscamos analisar, no caso dos filmes, a natureza dessas violências e sua relação com a performatividade de gênero de perpetradores e vítimas com base no apresentado nos capítulos anteriores.

Na seção que se segue, introduzimos, de maneira geral, como a questão da violência sexual e de gênero foi trabalhada pelas ferramentas de memória nos primeiros anos que sucedem a abertura política. Procuramos, neste sentido, definir os conceitos de violência sexual e de gênero e apresentar categorias específicas que nos permitem observar a extensão do caráter gendrificado da repressão argentina, para então ponderar sobre como elas foram trabalhadas no primeiro momento de memória pelas escritas fílmicas da história.

Destacamos ainda nessa seção a ênfase conferida tanto pelos demais instrumentos de memória quanto pelas escritas fílmicas da história à questão da maternidade e às condições das mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção, e propomos uma breve análise de como, ao passo que estivera sob ataque no sistema repressivo, a maternidade foi apropriada politicamente para que as Mães e Avós da Praça de Maio fizessem parte do trabalho de memória. Nossa intenção, neste sentido, é analisar como a busca por informações sobre filhos e netos, empreendida por essas mulheres, se constitui como um contraponto ao discurso que sustenta as violências sofridas por mulheres grávidas no cárcere e como esse contraste é representado nas escritas fílmicas de Luis Puenzo e Héctor Olivera.

Na segunda seção, enfatizamos a representação da violência sexual e sua associação com a relação assimétrica e hierárquica dos gêneros, levantando uma discussão sobre o seu uso como fundamental no contexto repressivo. Buscamos inquirir ainda o uso e o significado da abordagem desse tipo de violência pelo cinema através do estupro de Maria Clara e María Claudia e da violência sexual de Pablo Díaz em *La Noche de los Lápices* (1986) bem como do relato de Ana em *La Historia Oficial* (1985).

¹¹² nudez forçada; voyeurismo; manuseio; ameaça sexual verbal; ameaça sexual física; ameaça/agressões a/em frente à família; choque elétrico (vaginas, seios e/ou ânus); violação sexual/estupro; violência relacionada à gravidez; exploração sexual; falação e/ou masturbação (Carareto, 2020).

4.1 “Chorar não resolve”: a maternidade roubada pelo terrorismo de Estado argentino

Laura Mercedes Agüero e Débora D’Antonio (2019), em trabalho recente de análise sobre a repressão estatal durante a última ditadura argentina, argumentam que o dispositivo repressivo militar teve como princípio organizador a dimensão de gênero. As autoras apontam neste sentido que

o foco da estratégia repressiva do regime militar e dos agentes penitenciários era a destruição ideológica, e que isso estava de fato ligado ao sistema de sexo-gênero. Foi uma tentativa de destruição subjetiva que se manifestou por meio de um ataque ao corpo físico e à masculinidade ou feminilidade dos prisioneiros (Agüero; D’Antonio, 2019, p. 64, tradução nossa)¹¹³.

Recordamos, a este respeito, que o discurso autoritário militar estivera vinculado a um específico modelo de masculinidade ao mesmo tempo em que estabelecia, implicitamente, o feminino como inimigo (Taylor, 1994). Nossa argumentação se concentra em observar que essa proposta estivera baseada em uma perspectiva hierarquizada dos gêneros que se materializou nos centros clandestinos de detenção a partir da adoção sistemática de violências de gênero contra os(as) presos(as) políticos(as).

Neste caso, observamos de partida que as mulheres vítimas da repressão eram consideradas duplamente subversivas: “em uma face, por se posicionarem contrariamente à ordem vigente; em outra, por não se adequarem aos padrões de gênero e às tradições de feminilidade defendidas pelos valores morais cristãos” (Carareto, 2020, p. 88). A adoção dessa compreensão por parte dos perpetradores parece ter resultado no emprego sistemático de violências destinadas às mulheres e que incluíam, além de práticas variadas associadas à violência sexual, a ameaça à maternidade e à gravidez.

De outro lado, os homens vítimas da repressão estiveram submetidos a um processo de feminilização à medida em que eram convertidos em seres passivos, impotentes, dependentes e, inclusive, violáveis, qualidades normalmente associadas ao feminino (Alvarez, 2019). Na esteira do proposto anteriormente no que diz respeito à tortura como associada ao reforço da performatividade da masculinidade dos perpetradores, Agüero e D’Antonio argumentam que “em todos os casos, em termos de estrutura de poder, o agente do cerco foi representado como

¹¹³ el centro de la estrategia represiva del régimen militar y los agentes penitenciarios fue la destrucción ideológica, y que a la vez esta se enlazó, de hecho, con el sistema sexo-género. Se trató de una pretensión de destrucción subjetiva que se manifestó articulada con el ataque al cuerpo físico y a la masculinidad o la feminidad de las personas presas (Agüero; D’Antonio, 2019, p. 64).

homem e a vítima do cerco, embora incorporada em um corpo masculino, como mulher” (Aguero; D’Antonio, 2019, p. 63, tradução nossa)¹¹⁴.

Transformados em campo de batalha e atravessados por uma forma primária de relação de poder na qual se constitui o sistema de gênero, esses corpos femininos e feminilizados foram então submetidos de maneira sistemática às violências sexuais e de gênero.

Partindo da adoção do conceito de gênero de Joan Scott (1995) e convergindo com o proposto por Tais Souza Carareto, sugerimos que “a violência de gênero é entendida em níveis simbólicos, amplos e abstratos, a partir das classificações, ordens e hierarquias em termos de masculinidade e feminilidade -incluindo, além das relações sociais, todo o universo observado” (Carvalho, 2011, *apud* Carareto, 2020, p. 76). Desta forma, partimos da compreensão da violência de gênero não como restrita à violação sexual, mas antes como marcada pela dominação e submissão simbólica dos corpos -acompanhadas ou não de violência física- vinculada à desigualdade e hierarquização dos gêneros (Carareto, 2020).

De outro lado, argumentamos que as violências sexuais são definidas, baseado no proposto por Mariana Joffily (2009), por incidir de maneira centralizada sobre os órgãos sexuais, podendo ser de ordem física, verbal ou psicológica. Em nossa análise, sugerimos que esse tipo de violência, à medida em que se vinculam também a um reforço de hierarquização dos gêneros atreladas à performatividade da masculinidade e feminilidade, se inserem no interior do conceito de violência de gênero.

Nosso movimento de definir e diferenciar os dois conceitos e, ao mesmo tempo, reservar a seção 4.2 à análise da representação das violações sexuais produzidas pelas escritas fílmicas da história, não consiste, desta forma, em buscar estabelecer uma ruptura entre as violências sexuais e de gênero promovidas pelo terrorismo de Estado argentino. Nossa proposta recai, antes, em dispor de maneira organizada os tipos de violência que foram empregadas pelo sistema repressivo e que aparecem associadas à condição ou performatividade de gênero dos(as) presos(as) políticos(as) e discutir sua presença e significado nas escritas fílmicas da história produzidas por *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986).

Taís Sousa Carareto, ao investigar a utilização de violências sexuais e de gênero pelo sistema repressivo durante a última ditadura argentina, aponta que “a ausência de categorias e

¹¹⁴ “en todos los casos, en términos de estructura de poder, el agente de encierro se representó como un varón y la víctima del encierro, aunque se enclavara en un cuerpo masculino, como una mujer” (Aguero; D’Antonio, 2019, p. 63).

definições precisas e comuns sobre este tema [...] acabam dificultando seu entendimento e, consequentemente, a identificação da ocorrência destas violações” (Carareto, 2020, p. 90). A autora então se propõe, a partir de testemunhos escritos e orais de mulheres vítimas da repressão da última ditadura argentina, a não somente identificar as incidências desse tipo de violência, mas também nomeá-las e defini-las em categorias. Nesta esteira, Carareto (2020) identifica e classifica determinadas formas de violência vinculadas à condição ou performatividade de gênero, empregadas de maneira sistemática pelo sistema repressivo, tais como: nudez forçada; voyeurismo; manuseio; ameaça sexual verbal; ameaça sexual física; ameaça/agressões a/em frente à família; choque elétrico (vaginas, seios e/ou ânus); violação sexual/estupro; violência relacionada à gravidez; exploração sexual; falação e/ou masturbação (Carareto, 2020).

Em nosso trabalho, partiremos das categorias lançadas por Carareto (2020), buscando ressaltar como as escritas fílmicas da história sobre a última ditadura argentina, produzidas por *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986), chamaram a atenção e significaram algumas dessas categorias. Vale ressaltar, porém, que essa matriz de definição e classificação não pretende esgotar as experiências vividas por homens e mulheres no contexto repressivo, nem tão pouco são isentas de novas avaliações e contribuições.

Tomamos como ponto de partida, neste sentido, a ausência de delimitação e definição das violências sexuais e de gênero no contexto de abertura política. Centralizado na comprovação da existência de um plano sistemático de repressão e da violação de direitos humanos e na conceitualização jurídica da noção de desaparecidos, o novo regime de memória inaugurado pela CONADEP relegou a segundo plano o relato sobre outras formas de violência, como a de gênero (Jelin, 2014; Alvarez, 2019; Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011).

Neste cenário, o informe *Nunca Más* (CONADEP, 2021), bem como o *Juicio de las Juntas*, não computaram dados com base na diferenciação entre homens e mulheres (Joffily, 2009), acabando por incluir as violências sexuais e de gênero como parte do processo de tortura (Alvarez, 2019; Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011). Alvarez (2019) aponta que, embora houvesse nos testemunhos apresentados nas duas políticas de memória, sobretudo naqueles produzidos por mulheres, referências a esse tipo de violência, a ausência de sensibilidade de gênero e de condições de audibilidade e decidibilidade no contexto foram determinantes para a sua depreciação na elaboração da memória pública dos primeiros anos de abertura política. Essa tendência passa a ser transformada apenas no início dos anos 2000, impulsionada por diferentes fatores que incluem: as modificações introduzidas na legislação penal argentina e internacional em relação aos direitos humanos das mulheres; as

contribuições de produções acadêmicas, artísticas e políticas do movimento feminista (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011) e o impacto dos testemunhos judiciais do contexto, os quais passam a conferir especial ênfase na violência sexual exercida nos centros clandestinos de detenção (Aguero; D'Antonio, 2019).

Vale a este respeito apresentarmos brevemente as condições de audibilidade e decidibilidade dos testemunhos de violências sexuais e de gênero que marcam o primeiro momento de memória, a fim de analisarmos como o cinema argentino do período se ocupou da temática. Isto porque “os testemunhos trazem as marcas do que é socialmente audível ou decifrável nas circunstâncias em que são feitos, e os contextos políticos em que essas histórias são produzidas condicionam as maneiras pelas quais a memória e o esquecimento são construídos” (Pollak, 2006, *apud* Alvarez, 2019, p.15, tradução nossa)¹¹⁵. A partir das contribuições de autoras que se ocuparam da análise dos testemunhos e instrumentos de memória que marcam o contexto de abertura política, buscaremos analisar as tensões e porosidades produzidas pelas escritas filmicas da história no que concerne à representação, silêncio e significação das violências sexuais e de gênero promovidas pelo terrorismo de Estado argentino.

Neste caso, alguns elementos são fundamentais para compreendermos a natureza dos testemunhos desse tipo de violência. Além da condição da inefabilidade do testemunho, isto é, a “consciência da insuficiência da linguagem, a dificuldade da palavra, o caráter traumático da pronúncia [...]” (Biosca, 2012, p. 28), acresce-se ainda a centralidade do corpo nos relatos de violência sexual e de gênero (Carareto, 2020).

No que tange à elaboração da memória pública das ditaduras do Cone Sul, Elizabeth Jelin (2017) identifica um paradoxo: a centralidade do corpo nas memórias pessoais das torturas e detenções e a dificuldade de incorporação dessas narrativas, marcadas pela dimensão do particular, nas memórias sociais públicas. Tais Carareto (2020), ao analisar esse movimento na última ditadura argentina, acrescenta que a contradição se acentua de maneira significativa no caso dos testemunhos das violências sexuais e de gênero. Isto porque essas últimas aparecem, inclusive no Código Penal argentino do período (Balardini, Oberlin, Sobredo, 2011)¹¹⁶, hegemonicamente reservadas à esfera privada, apartadas dos interesses

¹¹⁵ “los testimonios evidencian marcas de aquello que es socialmente audible o decible en las circunstancias en que son realizados y los contextos políticos en que esos relatos son producidos condicionan los modos de construir la memoria y el olvido” (Pollak, 2006, *apud* Alvarez, 2019, p. 15).

¹¹⁶ As autoras assinalam que até a reforma do Código Penal em 1999 “o estupro e outras formas de violência sexual foram caracterizados como crimes contra a honestidade. Nessa concepção, a agressão consumada no corpo da mulher é dirigida a um valor particular a outro sujeito (o homem signatário do contrato entre homens [...]) e ameaça a sociedade como um todo” (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011, p. 181, tradução nossa).

gerais da sociedade e da discussão e atribuição de significados na esfera e dimensão pública (Segato, 2014).

Esta tendência favorece um silêncio inicial no trabalho da memória sobre as violências sexuais e de gênero cometidas pelo terrorismo de Estado argentino, uma vez que não são apenas os limites da própria dor e da linguagem que afetam a transmissibilidade do testemunho, mas também a necessidade de encontro com um tecido social disposto a recebê-lo, a se posicionar como “outro” disponível para amparar a narrativa traumática. Elizabeth Jelin observa neste processo que “os/as outros/as podem encontrar um limite na possibilidade de compreender o que entra no mundo corporal e subjetivo do sofredor” (Jelin, 2012, p. 121, tradução nossa)¹¹⁷. Neste cenário, os rastros traumáticos “podem não ser ouvidos ou ser negados devido a decisões políticas ou à falta de um tecido social disposto a recebê-los” (Jelin, 2012, p. 121, tradução nossa)¹¹⁸, de modo a criar “um ambiente em que o silêncio ‘suspende’ e imobiliza sua expressão e circulação” (Jelin, 2012, p. 121, tradução nossa)¹¹⁹, podendo levar à estigmatização das vítimas.

Nesta esteira, diferentes autoras, como Vitoria Alvarez (2019), Mariana Joffily (2009) e Taís Carareto (2020), evidenciam, no cenário do *Juicio de las Juntas* e na ação da Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas, a promoção de um ambiente de imobilização e ausência de circulação dos testemunhos das violências sexuais e de gênero. Entretanto, argumentamos que outros meios e narrativas do passado, dentre os quais o próprio cinema, foram produzidos no período e tensionaram as condições de audibilidade e decidibilidade desse tipo de violência.

Ao centralizar a análise sobre os relatos proferidos no cenário judicial durante a abertura política, Elizabeth Jelin (2008) destaca a inabilidade jurídica para dar conta do testemunho das torturas e desapareções em decorrência de sua natureza protocolar, formal e censurável. A autora observa, neste sentido, que o testemunho devia ser apresentado de acordo com regras legais e sob condições precisas e controladas, isto porque nesse tipo de testemunho “o discurso da testemunha deve ser desvinculado da experiência e transformado em prova” (Jelin, 2008, p. 352, *apud* Carareto, 2020, p. 71, tradução nossa)¹²⁰. Se essas condições inerentes ao sistema judiciário tornavam já desafiador o relato das violências

¹¹⁷ “los/as otros/as pueden encontrar un limite en la posibilidad de comprensión de aquello que entra en el mundo corporal y subjetivo de quien lo padece” (Jelin, 2012, p. 121).

¹¹⁸ “pueden no ser escuchadas o negadas por decisión política o por falta de una trama social que las quiera recibir” (Jelin, 2012, p. 121).

¹¹⁹ “se crea un medio donde el silencio ‘suspende’ y deja inmóvil su expresión y circulación” (Jelin, 2012, p. 121).

¹²⁰ “El discurso del/a testigo tiene que desprenderse de la experiencia y transformarse en evidencia” (Jelin, 2008, p.352, *apud* Carareto, 2020, p. 71).

sexuais e de gênero por homens e mulheres, Balardini, Oberlin e Sobredo (2011) acrescentam ainda o caráter discriminatório de gênero presente no processo. As autoras destacam, neste cenário, além da reserva à esfera privada dos casos de violências sexuais e de gênero no Código Penal argentino do período, a hegemonia de homens na operação do sistema judiciário e a ausência de sensibilidade para a escuta desse tipo de violência.

No caso do informe *Nunca Más* (CONADEP, 2021), Alvarez (2019) identifica que, embora o documento faça referência às violências sexuais e de gênero, “a recepção com que as denúncias dessas formas generalizadas e sexualizadas de violência foram recebidas, tendeu a naturalizá-las e não a concebê-las como uma violação específica dos direitos humanos” (Alvarez, 2019, p. 164, tradução nossa)¹²¹. A este respeito, a autora conclui que é possível observar que “nos primeiros anos da democracia, tanto por parte das organizações de direitos humanos quanto por parte do Estado, houve uma delimitação e conceituação da ideia de ‘direitos humanos’ dos cidadãos em termos universalizantes, ou seja, sem a condição de gênero” (Alvarez, 2019, p. 191, tradução nossa)¹²².

As mulheres e homens que sofreram com as violências sexuais e de gênero no contexto repressivo encontraram então uma série de obstáculos para relatarem as experiências vinculadas à condição de gênero vivida nos centros clandestinos de detenção no primeiro momento de memória. Esse movimento se dá de maneira expressa, sobretudo no caso de mulheres vítimas de violências sexuais. Embora houvesse uma crença compartilhada de que as mulheres sequestradas tivessem sido submetidas à violência sexual no cárcere, essa compreensão não resultava em um processo de escuta (Alvarez, 2019). Ao contrário disso, além do sentimento compartilhado de vergonha e culpa, as vítimas se deparavam ainda com o questionamento e desconfiança de pessoas próximas e familiares que suspeitavam que, se tivessem reaparecido com vida, “algo haviam feito”. Neste cenário, não raramente eram tachadas de “putas” e “traidoras” e acusadas de terem mantido relações consensuais com os repressores.

Argumentamos, neste sentido, que os estigmas sociais, sobretudo vinculados ao sistema de gênero, aparecem então como determinantes para o silêncio inicial sobre as violências sexuais e de gênero. Se de um lado as detidas sobreviventes estavam sujeitas a uma perspectiva misógina que reserva às mulheres a função sexual, elemento que parece ter sido

¹²¹ “la recepción con las que se encontraron las denuncias de estas formas generalizadas y sexualizadas de violencia tendió a naturalizarlas y a no concebirlas como una violación específica a los derechos humanos” (Alvarez, 2019, p. 164).

¹²² “en los primeros años de la democracia tanto por parte de los organismos de derechos humanos como por parte del Estado, una delimitación y conceptualización de la idea de ‘derechos humanos’ de los/as ciudadanos/as en términos universalizantes, es decir, despojado de su condición de género” (Alvarez, 2019, p. 191).

compartilhado pelos perpetradores nos centros clandestinos de detenção¹²³ e pelo tecido social argentino do período de abertura política, de outro, a escassez de testemunhos por parte de homens que reconheçam o uso desse tipo de violência também apresenta um importante sintoma vinculado ao sistema de gênero no qual a masculinidade aparece intrinsecamente associada à noção de virilidade.

Acrescentamos, mediante essas observações, portanto, que a ausência de condições favoráveis para a elaboração de determinadas memórias, fez com que homens e mulheres não apenas por vezes não pudessem, mas também não quisessem expor os traumas das violências sexuais e de gênero. Elizabeth Jelin, ao analisar os silêncios que são próprios da elaboração da memória, enumera algumas de suas motivações:

Silêncios por medo em muitos lugares e momentos; silêncios que são o produto de uma longa história de dominação; silêncios para cuidar de outras pessoas próximas, poupando-as de ter que conhecer e compartilhar seus próprios sofrimentos; silêncios como uma escolha e afirmação pessoal (Jelin, 2017, p. 210, *apud* Carareto, 2020, p. 72, tradução nossa)¹²⁴.

A este respeito, argumentamos que, embora não seja a causa única, a ausência de sensibilidade de gênero pelas políticas de memória consiste em elemento fundamental para o silêncio inicial de mulheres e homens sobre as violências sexuais e de gênero experienciadas no cárcere. Apesar disso, ao comparar o tratamento reservado a esse tipo de violência pelos documentos lançados no contexto de abertura política argentino e brasileiro, Mariana Joffily (2009) argumenta não ser possível criticar a ausência da perspectiva de gênero no *Nunca Más* (CONADEP, 2021) uma vez que a categoria de gênero ainda estava em fase de elaboração e que, adotar tal postura, “seria portar um julgamento teleológico sobre esses informes” (Joffily, 2009, p. 82).

Em nossa análise, defendemos que, embora não seja possível demandar uma perspectiva que ainda estava em fase de elaboração e consolidação no contexto, se apresenta como fundamental nos debruçarmos sobre o impacto dessa ausência no período de abertura política e adotarmos a perspectiva de gênero como central. Isto porque ela nos permite lançar luz a “certos objetos e práticas sociais que, longe de serem secundários, adquirem um papel particularmente central e contribuem para a construção de uma explicação integral nos processos históricos” (Aguero; D’Antonio, 2019, p. 67, tradução nossa)¹²⁵. Ademais,

¹²³ Analisamos este fenômeno na seção 4.2.

¹²⁴ Silencios por temor en muchos lugares y momentos; silencios que son producto de una larga historia de dominación; silencios por cuidar a otros cercanos ahorrándoles el tener que conocer y compartir sufrimientos propios; silencios como opción y afirmación personal (Jelin, 2017, p.210, *apud* Carareto, 2020, p. 72).

¹²⁵ “ciertos objetos y prácticas sociales que, lejos de ser secundarios, adquieren un papel particularmente central y contribuyen a construir una explicación integral de los procesos históricos” (Aguero; D’Antonio, 2019, p. 67).

argumentamos que acrescentar as escritas filmicas da história como objeto principal de análise sob a perspectiva de gênero pode nos permitir ainda observar tensões e perpetuações das condições de audibilidade e decidibilidade no que diz respeito à discussão das violências sexuais e de gênero no período.

Conquanto tenhamos observado até aqui um cenário de imobilização das narrativas das violências vinculadas à condição e performatividade de gênero, um tipo de sevícia exercido em específico contra as mulheres adquiriu especial ênfase no contexto de abertura política: aquelas associadas à maternidade.

Observamos então de partida que, de acordo com Mariana Joffily (2009), o sistema repressivo argentino é marcado por uma política sistemática praticada contra mulheres grávidas. Essas, que correspondiam ao percentual aproximado de 10% das presas detidas pelo terrorismo de Estado¹²⁶ (Joffily, 2009), foram submetidas a um repertório de violência específico associado sobretudo ao interesse dos militares de fazer os seus filhos desaparecerem. Neste cenário, seria possível argumentar, portanto, que o entrelaçamento entre a tentativa de dessubjetivação tanto ideológica e política quanto de gênero, apontada por diferentes autoras (Tega, 2015; Aguero; D'Antonio, 2019), recai na privação dessas mulheres do exercício da maternidade.

A este respeito, Joffily (2009) identifica uma contradição no terrorismo de Estado argentino. A autora aponta que, ao passo que, através do discurso militar, buscava-se promover a restauração dos papéis tradicionais de gênero e exaltava-se o papel maternal das mulheres, nos centros clandestinos de detenção os militares privavam as presas políticas de dar à luz ou exercer a maternidade, impedindo que realizassem aquilo que eles próprios consideravam como a verdadeira natureza feminina. Joffily (2009) sugere a este respeito que as presas políticas, sobretudo as gestantes, estiveram sujeitas a um processo de virilização:

Esse processo permitia que se evitasse a possibilidade de criar uma identificação entre a presa política e a imagem feminina afetivamente próxima da mãe, da irmã, da filha ou da esposa. Dificultava, igualmente, perceber a mulher grávida dentro do contexto de reprodução de seu papel social (Joffily, 2009, p. 84).

Vitoria Alvarez, por outro lado, propõe que, por meio do emprego sistemático de violências dirigidas contra mulheres grávidas, o sistema repressivo buscava produzir e reforçar uma instrumentalização radical dos corpos femininos: “as detentas, submetidas ao poder desumanizador do centro de detenção clandestino, longe de poderem decidir sobre sua maternidade, foram reduzidas apenas às suas funções reprodutivas” (Alvarez, 2019, p. 73,

¹²⁶ Estima-se que cerca de 30% dos presos políticos eram mulheres (Joffily, 2009).

tradução nossa)¹²⁷. A autora argumenta, nesta esteira, que a contradição apontada por Mariana Joffily (2009) é apenas aparente e que, na realidade, interessava aos repressores “o reforço da maternidade como instituição patriarcal, como elemento estruturante das relações de gênero que haviam sido colocadas sob tensão” (Alvarez, 2019, p. 88, tradução nossa)¹²⁸.

Em nossa análise, compartilhamos da perspectiva adotada por Alvarez (2019). Sugerimos assim que o sistema repressivo, ao adotar de maneira sistemática uma forma de violência direcionada a aspectos intrinsecamente vinculados à compreensão adotada e promovida de feminilidade pelo próprio discurso -maternidade e associação com a família-, buscava antes reforçar a ordenação e hierarquização dos gêneros. Neste processo, o terrorismo de Estado argentino lançou mão de diferentes formas de violência associadas à maternidade e que incluíam: condições inadequadas da gestação e trabalho de parto; gravidez fruto de estupro exercido por agentes militares; aborto provocado pela tortura; esterilização; separação e apropriação dos filhos de desaparecidas (Tega, 2015; Alvarez, 2019).

Ao observarmos como essas violências foram lembradas e significadas no contexto de abertura política, nos chama atenção o fato da ênfase no caso das violências deferidas contra mulheres grávidas não estar atrelada à condição do estabelecimento de uma perspectiva de gênero, isto é, da análise de como homens e mulheres foram violentados e afetados de maneiras distintas no cenário dos centros clandestinos de detenção, sensibilidade que, como sugerimos anteriormente, era ausente no contexto. Argumentamos a esse respeito que o destaque desse tipo de violência parece se dar antes pela compreensão das mulheres grávidas como símbolo da condição de vulnerabilidade e sacralidade feminina ligadas à função reprodutiva. Neste cenário, a narrativa das violências exercidas contra as presas políticas gestantes as insere na categoria de hipervítimas e se torna símbolo da inocência e vulnerabilidade extrema das vítimas do terrorismo de Estado frente à brutalidade e crueldade do sistema repressivo.

Hilary Hiner (2015), ao analisar de maneira comparada o *Nunca Más* (CONADEP, 2021) argentino e o *Informe Rettig*¹²⁹ chileno, argumenta que o predomínio da presença da referência desse tipo de violência está associado, mais uma vez, com o estabelecimento da polaridade entre inocência e barbárie: “Parece que ambos os relatórios usam essas narrativas

¹²⁷ “las detenidas, sometidas al poder desumanizante del centro clandestino de detención, lejos de poder decidir sobre su maternidad, quedaban reducidas únicamente a sus funciones reproductivas” (Alvarez, 2019, p. 73).

¹²⁸ “o reforzar la maternidad como institución patriarcal, como elemento estructurante de las relaciones jerárquicas de género que habían sido puestas en tensión” (Alvarez, 2019, p. 88).

¹²⁹ Encaminhado pela Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação em 1991, o documento, no modelo do *Nunca Más* argentino, reconhece de maneira pública as violações dos direitos humanos e crimes políticos que tomaram conta da nação chilena durante a ditadura de Pinochet, a qual perdurou entre os anos de 1973 e 1990.

de tortura familiar e do membro ‘inocente’ da família para destacar a barbaridade e a violência extrema dos agentes do Estado” (Hiner, 2015, p. 266-267, *apud* Alvarez, 2019, p. 160, tradução nossa)¹³⁰. Stephanie Orozco acrescenta, nesta mesma esteira, que “as dimensões negligenciadas das mulheres grávidas e a vulnerabilidade e desesperança de seus bebês incorporam atos de violência que criam sintomas de nojo e repugnância pelos atos cruéis cometidos contra os mais vulneráveis” (Orozco, 2024, p. 15, tradução nossa)¹³¹.

Uma das principais formas desse tipo de violência destacada no primeiro momento de memória, consiste na apropriação de crianças desaparecidas, fenômeno que, dada sua extensão sistematizada, conferiu singularidade à última ditadura argentina. Em nossa análise, esse movimento parece se reproduzir também no cinema do período de abertura política à medida que passa a ocupar espaço significativo nas narrativas fílmicas. O filme *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo, por exemplo, gira marcadamente em torno da questão e, embora centralizado na perspectiva da suposta mãe apropriadora, permite avançar na discussão da representação do uso de violência contra mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção.

A este respeito, Stephanie Orozco (2024) observa que o recurso da tomada de consciência de mulheres brancas da classe média argentina por meio do testemunho de mulheres grávidas consiste em uma tendência que marca pelo menos duas obras cinematográficas argentinas, as quais incluem, além do filme de Puenzo, o longa *Argentina, 1985* (2022) de Santiago Mitre. A autora argumenta que o trabalho de memória da barbárie e horrores empregados pelo terrorismo de Estado argentino promovido pelo cinema, não raramente, se dá a partir da dicotomia entre essas mulheres “ingênuas” e as gestantes vítimas da repressão. Ao explorar a representação desta relação, Orozco observa que

As histórias de terror e os testemunhos de mulheres grávidas que sofreram nas mãos dos militares apresentam um retrato único da terrível narrativa. Esses relatos não apenas lançam luz sobre as atrocidades do passado e a tortura, o estupro e o assassinato de corpos de mulheres, mas também servem como um espelho que reflete as atitudes da sociedade e o desprezo por aqueles que não estavam particularmente associados a dissidentes rebeldes. Sem dúvida, a morte e a tortura de inocentes e de pessoas politicamente envolvidas foram atos horrendos de violência inéditos para muitos, principalmente para mulheres alheias - ou, em outras palavras, mulheres

¹³⁰ “Pareceria ser que ambos informes utilizaron estas narrativas de la tortura familiar y el/la familiar ‘inocente’ para resaltar la barbaridad y la extrema violencia de los agentes del Estado” (Hiner, 2015, p.266-267, *apud* Alvarez, 2019, p. 160).

¹³¹ “the overlooked dimensions of pregnant women and the vulnerability and hopelessness of their babies embody acts of violence that create symptoms of disgust and repugnance for the cruel acts committed to the most vulnerable” (Orozco, 2024, p. 15).

brancas de classe média e elitistas que participaram ignorantemente do silêncio da sociedade militar patriarcal (Orozco, 2024, p. 1, tradução nossa)¹³².

É interessante neste ponto demarcar que essa narrativa, seguindo a tendência do filme de Puenzo, se dá a partir da abordagem alegórica das violências experimentadas por mulheres grávidas no cenário de repressão. Tomamos como ponto de partida que a busca de Sara por sua neta e o processo de tomada de consciência de Alicia só podem ocorrer tendo como pano de fundo as violências empregadas contra mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção, as quais incluíram, de maneira sistemática no caso argentino, a apropriação de bebês desaparecidos.

A referência aos bebês desaparecidos no contexto repressivo se multiplica no longa a partir dos documentos reunidos pelos alunos de Alicia (Figura 43), das fotos carregadas por familiares nas manifestações populares, bem como daquelas que aparecem ao fundo na associação de busca sobre crianças desaparecidas (Figura 44). Esse fator não somente inquieta Alicia sobre a origem de Gaby, mas também faz com que a sociedade argentina se depare com o uso intenso de uma violência que ameaçava um elemento, associado ao feminino e que era exaltado pelo discurso militar: a maternidade. Enquanto a violência associada à apropriação de filhos de presos políticos se apresenta como espinha dorsal do enredo e se constitui como catalisadora para a transformação de Alicia, uma outra forma de violência empregada contra gestantes é aludida em duas sequências.

Figura 43 - Recortes expostos por alunos na lousa da sala de aula.



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

¹³² the horror stories and testimonies present pregnant women who suffered at the hands of the military presents a unique portrayal of the appalling narrative. These accounts not only shed light on past atrocities and the torture, rape, and murder of women's bodies but also serve as a mirror reflecting societal attitudes and the disregard for those who were not particularly associated with rebellious dissidents. Without a doubt, the death and torture of the innocent and those politically involved were horrendous acts of violence unheard of for many, particularly by oblivious women—or, in other words, white middle-class and elitist women who participated ignorantly in the silence of the patriarchal military society (Orozco, 2024, p.1).

Figura 44 - Alicia analisa documentos sobre crianças desaparecidas



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

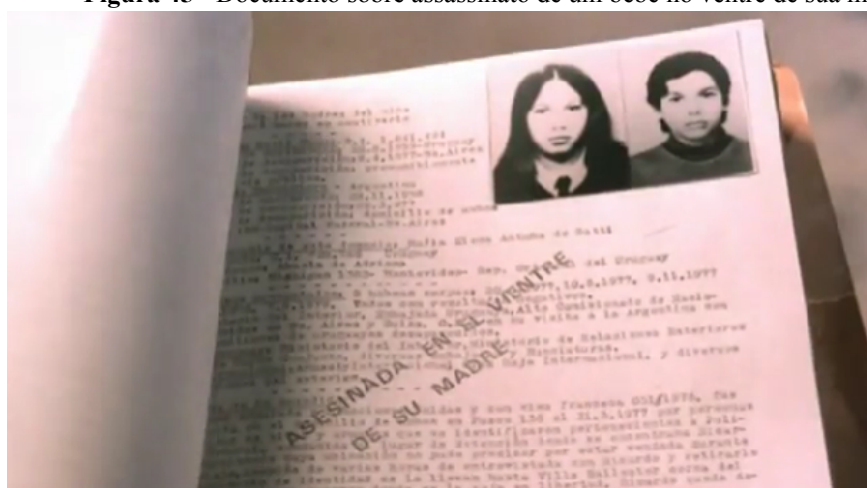
A primeira delas consiste no testemunho de Ana. Já no auge da catarse emotiva produzida pelo relato da amiga de Alicia, a mulher expõe a presença de mulheres grávidas no centro clandestino de detenção e discorre sobre as práticas de aborto provocado pela tortura e a separação e apropriação de filhos.

Ana: Aquele lugar estava lotado. Às vezes era difícil saber se eram meus gritos ou dos outros. *Havia mulheres grávidas que perderam os filhos, e outras que foram levadas, mas voltavam sozinhas porque a criança foi entregue às famílias que as compram sem perguntar de onde vêm* (*La Historia Oficial*, 1985, 25 min., destaque da autora).

Em outra sequência, após aceitar a ajuda de uma mulher que faz parte de uma organização que busca por filhos de desaparecidos -a qual, embora não seja nomeada, pode ser associada às Avós da Praça de Maio-, Alicia passa a tomar contato direto com os horrores empregados contra mães e filhos nos centros clandestinos de detenção.

Enquanto folheia uma espécie de livro que busca reunir os dados e informações sobre crianças desaparecidas, Alicia se depara com uma série de casos de violência cometidos não apenas contra crianças, mas também contra mulheres grávidas (Figura 44). Em um desses casos (Figura 45), a ficha de documento sobre uma criança é marcada pela frase em letras garrafais “assassinada no ventre de sua mãe” (*La Historia Oficial*, 1985, 72 min.).

Figura 45 - Documento sobre assassinato de um bebê no ventre de sua mãe.



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

É possível argumentar, portanto, que nessa escrita filmica da história, além da apropriação de crianças desaparecidas por famílias da classe média argentina, o filme também lança luz a outra forma de violência direcionada contra mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção ao fazer referência aos casos forçados de aborto, como se sugere na figura 45 e através do testemunho de Ana.

A este respeito, merece destaque como o filme mobiliza alusões sutis e o predomínio de imagens de bebês desaparecidos para chamar a atenção, de maneira alegórica, para esse tipo de violência e para a ameaça à maternidade que havia se estabelecido nos centros clandestinos de detenção. Não somente aqui essas violências não são denominadas, mas ainda, em nenhuma das referências, as grávidas vítimas da repressão são chamadas por seus nomes. De maneira curiosa e que vale-se observar, nem mesmo a suposta mãe biológica de Gaby tem seu nome identificado por Sara. Esse movimento nos chama a atenção porque, se de um lado o filme aborda as violências às quais mulheres grávidas estiveram sujeitas, o faz de maneira tangencial. As menciona, é claro, como sugerimos acima, mas não se debruça sobre suas consequências na vida de suas vítimas diretas, antes opta por se centralizar em seus impactos nos casos de Alicia, símbolo da apropriação maternal, e de Sara, símbolo da avó em busca por respostas sobre o paradeiro de sua neta.

A obra de Héctor Olivera, entretanto, parte de uma análise diferente. Neste caso, embora não ocupe espaço central, a violência contra mulheres grávidas parece cumprir um papel fundamental na elaboração da narrativa que pretendia, a partir da perspectiva das vítimas da repressão, dar conta do terrorismo de Estado argentino (Raggio, 2017).

A primeira referência à presença de mulheres grávidas no centro clandestino de detenção se dá a partir da conversa entre Horacio e Pablo. O protagonista pergunta se tem

mais alguém preso além dos estudantes secundaristas, e Horacio anuncia a presença de duas grávidas e um combatente líder da ERP. Na sequência, Moni, uma jovem mulher grávida vendada, é introduzida ao filme enquanto espera que um militar a dirija para o corredor de celas onde os presos são alimentados (Figura 46).

Figura 46 - Moni, mulher grávida, no centro clandestino de detenção

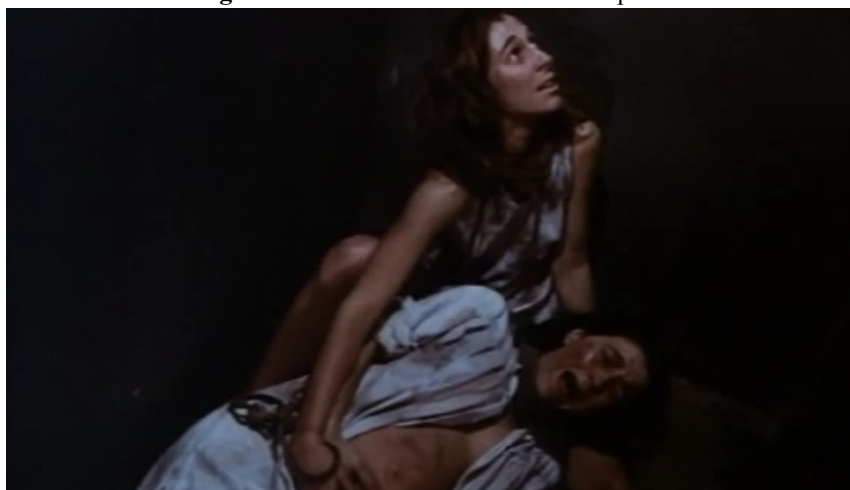


Fonte: *La Noche de los Lápicos* (1986)

O militar que a encaminha a chama de “mãezinha” e serve-lhe uma concha de uma espécie de caldo escuro que é compartilhada com os demais. Ele chega a afirmar que está lhe dando “ração dupla” e, na sequência, olha para o outro militar que o acompanha e afirma com um dar de ombros: “Depois ainda dizem por aí que eu sou um filho da puta” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 62 min.). A fala, poderíamos argumentar, evidencia um pretenso cuidado com as mulheres grávidas, “símbolo máximo da vulnerabilidade e da sacralidade femininas” (Joffily, 2009, p. 83), no centro clandestino de detenção, afirmação que é tensionada pelas condições da gestação e do trabalho de parto de Moni retratada em outra sequência.

Enquanto Pablo e Claudia discutem possíveis nomes para o bebê, Moni entra em trabalho de parto. A mulher que divide a cela com Claudia está suja e deitada sobre o chão, enquanto tenta ser ajudada pela adolescente que não sabe o que fazer (Figura 47). A mais jovem tenta acalmá-la e afirma: “Logo irá passar. Quando nascer, vão deixar você sair” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 78 min.), ao que Moni responde: “Sim, eles prometeram que eu poderia mantê-lo comigo. Vamos para uma fazenda” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 78 min.). As condições precárias de sua gestação e de seu parto, combinadas com a brutalidade da ação dos perpetradores e a referência de Moni sobre um outro lugar prometido pelos militares, conferem ao espectador uma sensação de temor e descrença pelo que viria a ocorrer com a mulher e seu filho.

Figura 47 - Moni entra em trabalho de parto



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Moni começa a gritar de dor e, impulsionados pela outra grávida, os adolescentes gritam e batem nas portas das celas para tentar chamar a atenção dos guardas que, em sequência, levam Moni. A jovem e seu bebê nunca mais retornam.

No caso da escrita filmica da história produzida por *La Noche de los Lápices* (1986), portanto, é possível observar que, a referência à violência contra mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção, embora não cumpra papel central na narrativa, como é o caso de *La Historia Oficial* (1985), se constitui em elemento fundamental para a elaboração do cenário do terrorismo de Estado argentino do qual o filme pretendia dar conta (Raggio, 2017). Neste sentido, se o caráter “paradigmático” da obra (Gomes, 2014), reside justamente na sua abordagem sobre a realidade dos centros clandestinos e os procedimentos empregados pelos torturadores, o longa não escapa da discussão sobre a violência contra mulheres grávidas. A busca pela representação direta, marca do filme e que tem por efeito a coletivização das experiências vividas nos centros clandestinos de detenção, avança inclusive para o caso daquelas cujo sequestro condicionou a experiência de maternidade e, ao mesmo tempo, cuja maternidade marcou a experiência concentracionária (Alvarez, 2018).

Para tanto, o longa se centraliza nas condições de gravidez e trabalho de parto das mulheres presas no contexto de repressão, ao passo que deixa em aberto o seu final: a jovem e seu filho teriam sido soltos? A ausência de retorno da personagem buscava simbolizar o assassinato cruel dos dois ou sua separação forçada?

Vale observar, porém, que o apelo às mulheres grávidas, símbolo da vulnerabilidade e sacralidade feminina, não parece se dar ao acaso. Ao lado dos adolescentes, esse grupo de vítimas, se insere na categoria de hipervítimas, categoria que foi amplamente valorizada e ressaltada no momento de abertura política para evidenciar a condição de inocência e

vulnerabilidade das vítimas frente à crueldade e brutalidade do terrorismo de Estado argentino. Deste modo, mais do que promover uma discussão sobre as violências de gênero e enfatizar esse tipo de violência, o caso das mulheres grávidas se constitui como simbólico, à maneira do produzido no contexto por meio das políticas de memória, para a construção de uma narrativa que pretendia trabalhar e evidenciar o sistema repressivo, suas condições e sua brutalidade.

É interessante neste caso ainda considerarmos que, conquanto a maternidade tenha sido um importante objeto de ataque pelo sistema repressivo, como observado até aqui, de outro lado, sobretudo a partir da abertura política, ela se torna símbolo de resistência e oposição ao esquecimento dos eventos e brutalidades do terrorismo de Estado. Esse movimento, que é impulsionado sobremaneira pelas organizações das Mães e Avós da Praça de Maio -as quais, podemos argumentar, também tiveram o exercício de sua maternidade atacado pelo sistema repressivo de maneira indireta através do desaparecimento forçado de seus filhos-, não passa despercebido pelo cinema do período.

Constituídas ainda em meio ao terrorismo de Estado, essas associações se apresentaram como um movimento inicialmente composto por mães que, após percorrerem delegacias, igrejas, hospitais e órgãos públicos em busca de informações sobre o paradeiro de seus filhos, passam a se reunir para compartilhar dados e somar forças e esperança (Abuelas de la Plaza de Mayo, s.d.). Utilizando lenços na cabeça como símbolo das fraldas de seus filhos e filhas, essas mulheres iniciaram, em abril de 1977, as caminhadas circulares semanais na Praça de Maio em frente a um dos principais prédios políticos de Buenos Aires, a Casa Rosada, como forma de protesto público contra o terrorismo de Estado argentino e o desaparecimento forçado de seus filhos.

A busca pelos netos se dá como desdobramento da organização:

Seis meses depois, uma mãe que também era avó saiu do círculo e perguntou: “Quem está procurando o neto, ou tem uma filha ou nora grávida?” Naquele momento, éramos doze mulheres que perceberam que precisávamos nos organizar para procurar os filhos de nossos filhos sequestrados pela ditadura. No sábado seguinte, 22 de outubro de 1977, nos reunimos pela primeira vez e começamos uma luta coletiva que continua até hoje (Abuelas de la Plaza de Mayo, s.d., tradução nossa)¹³³.

¹³³ Seis meses más tarde, una madre que también era abuela se apartó de la ronda y preguntó: “¿Quién está buscando a su nieto, o tiene a su hija o nura embarazada?”. En ese momento, fuimos doce las mujeres que comprendimos que debíamos organizarnos para buscar a los hijos de nuestros hijos secuestrados por la dictadura. El sábado siguiente, 22 de octubre de 1977, nos reunimos por primera vez e iniciamos una lucha colectiva que continúa hasta hoy (Abuelas de la Plaza de Mayo, s.d.).

Passava a surgir assim as Avós da Praça de Maio, uma associação voltada para a busca de netos -nascidos no período de desaparecimento ou não- que estiveram incluídos na lista de vítimas do terrorismo de Estado argentino.

A trajetória da organização, impulsionada por mães e avós, é densa: reprimidas duramente ainda no contexto da ditadura, tiveram sua história marcada tanto pela mobilização em conjunto com organismos internacionais de direitos humanos quanto pela participação no julgamento que levou a Junta Militar ao banco dos réus, além de terem atravessado diferenças e cisões internas. Nossa intenção, entretanto, não recai em esgotar sua extensa história de busca por justiça e verdade. Ao contrário, buscaremos reservar nossa análise, sob a perspectiva de gênero, ao uso e significado de suas representações nas escritas filmicas da história. A indagação que nos orienta consiste em observar como as funções tradicionalmente atribuídas às mulheres no sistema de gênero, e por extensão, à performatividade de gênero, configuram-se como meio pelo qual as Mães e Avós da Praça de Maio passaram a ingressar na esfera pública. Além disso, interessa-nos discutir o significado da politização dos lugares socialmente vinculados à maternidade, bem como analisar como estes dois movimentos -de apropriação e politização da performatividade de gênero- são representados e significados pelo cinema no contexto de abertura política.

Diana Taylor (1994), ao analisar as Mães da Praça de Maio, observa uma série de críticas destinadas ao coletivo e que estiveram associadas predominantemente à ausência de perspectiva crítica às desigualdades de gênero. Neste processo, a autora apresenta que, não raramente, a associação era vista como “um movimento que desestabilizou as forças armadas, mas deixou um sistema patriarcal restritivo basicamente inalterado” (Taylor, 1994, p. 291, tradução nossa)¹³⁴.

Taylor, entretanto, chama a atenção ao fato de a retórica e prática das mães -e, acrescentamos, também das avós- não estarem associadas à manifestação da crença do lugar “natural” da mulher “mas, sim, a uma tentativa de fundamentar sua política de identidade e legitimar sua luta” (Taylor, 1994, p. 297, tradução nossa)¹³⁵. A autora argumenta, portanto, que a apropriação dos lugares tradicionais de gênero -vinculados sobretudo à maternidade-, perpassa uma atividade política consciente dessas mulheres que se apresentou como ferramenta imprescindível para sua entrada na esfera pública:

¹³⁴ “a movement that destabilized the military but left a restrictive patriarchal system basically unchallenged” (Taylor, 1994, p. 291).

¹³⁵ “but, rather, an attempt to ground their identity politics and legitimate their struggle” (Taylor, 1994, p. 297).

O movimento das Mães [da Praça de Maio] não começou quando as mães se conheceram individualmente em sua busca por seus filhos. Ele se originou quando as mulheres decidiram conscientemente protestar e agitar-se *como* mães. Esse como marca a distância conceitual entre a noção essencialista de maternidade atribuída às Mães e a manipulação autoconsciente do papel materno - entendido como performativo - que faz do movimento o espetáculo poderoso e intensamente dramático que ele tem sido (Taylor, 1994, p. 293, tradução nossa, destaque original)¹³⁶.

Apesar disso, Taylor observa que o ingresso das Mães e Avós na esfera pública, ao se apoiar nos papéis tradicionais de gênero, ocorreu às custas daquelas mulheres que não desejavam ou não podiam seguir o mesmo caminho. A autora sugere assim que

mais uma vez, assim como no discurso militar, as condições históricas e materiais das mulheres reais são eclipsadas pela imagem da Mulher. Enquanto as mulheres marchavam pela praça, eram perseguidas, presas, torturadas e desapareciam, a batalha continuava a ser travada no corpo feminino (Taylor, 1994, p. 301, tradução nossa)¹³⁷.

Esta batalha, que ainda no contexto do terrorismo de Estado esteve associada à luta contra o esquecimento e à busca por justiça e verdade e que passou a ser materializada no corpo feminino, sobretudo a partir de sua estreita relação com a função reprodutiva, é também explorada pelas escritas fílmicas da história.

Partimos inicialmente de *La Noche de los Lápicos* (1986). Ao passo que a segunda unidade narrativa é centralizada nos centros clandestinos de detenção e nas experiências dos adolescentes na tortura, a montagem paralela organizada por Héctor Olivera lança luz à busca das mães dos jovens por respostas sobre o paradeiro de seus filhos.

Centralizada especialmente na figura da mãe de Maria Claudia Falcone, Nelva, o filme apresenta a peregrinação da mulher em diversas organizações públicas em busca de respostas sobre o paradeiro de sua filha. Na primeira sequência desse movimento apresentada no filme, embora o militar com quem os pais de Claudia conversam atribua o desaparecimento da jovem à ação dos “subversivos”, Nelva consegue explorar o fato de ser filha de Délfór Méndez, autor do livro que estava sobre a mesa do oficial. Após descobrir o vínculo da mulher com o literato, ao qual presta elogios, e incomodado com a exaltação de Jorge Falcone, pai de Claudia, o oficial recomenda que ela passe a realizar a busca sozinha.

¹³⁶ The Madres' movement did not begin when the individual mothers became acquainted in their search for their children. It originated when the women consciously decided to protest and agitate *as* mothers. That as marks the conceptual distance between the essentialist notion of motherhood attributed to the Madres and the self-conscious manipulation of the maternal role - understood as performative - that makes the movement the powerful and intensely dramatic spectacle that it has been (Taylor, 1994, p. 293, destaque original).

¹³⁷ Once again, much as in the military discourse, the historical and material conditions of real women are eclipsed behind the image of Woman. As the women marched around the plaza, as they were harassed, arrested, tortured, and disappeared, the battle continued to be fought on the female body (Taylor, 1994, p. 301).

Na ocasião seguinte, um comissário a recebe bem por conta do vínculo paterno da mãe de Claudia e chega a cantar, sorridente, a música da academia policial argentina, autorada por Délfor Mendez. Apesar disso, quando a mulher o questiona se possui alguma informação sobre “a neta de Délfor Mendez” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 53 min.) e conta o que lhe aconteceu, o comissário, à maneira do oficial da sequência anterior, atribui o fato a uma suposta movimentação dos “subversivos”, versão que a mãe de Claudia não acredita. A mulher então torna a questionar se sua filha está viva, ao que o comissário não responde.

A necessidade da referência do vínculo paterno de Nelva chama atenção ao analisarmos as sequências sob uma perspectiva de gênero. Isto porque é possível argumentar que sua entrada nesses espaços só passa a ser admitida, e seus questionamentos só passam a ser levados em conta pelos militares, à medida que a mulher apela à sua relação com outro homem.

Em outra sequência, após o enquadramento inicial na insígnia de um prédio militar, o plano se abre e apresenta um prédio defendido por dois militares armados e uma fila de pessoas, majoritariamente mulheres, que buscam informações sobre os desaparecidos (Figura 48).

Figura 48 - Fila de mulheres em busca de informações sobre desaparecidos em prédio militar.



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

O plano parece traduzir o sugerido por Elizabeth Jelin:

Se fecharmos os olhos, há uma imagem que domina a cena humana das ditaduras: as Mães da Praça de Maio e outras mulheres, parentes, avós, viúvas, mães de detidos desaparecidos ou prisioneiros políticos, reivindicando e buscando seus filhos (na imagem, quase sempre do sexo masculino), seus maridos ou companheiros, seus

netos. Do outro lado, os militares, exibindo plenamente sua masculinidade (Jelin, 2012, p. 127, tradução nossa)¹³⁸.

Um corte então direciona ao interior do prédio no qual os militares recolhem a bandeira argentina e um capitão atende à mãe de Maria Claudia (Figura 49):

Figura 49 - Mãe de Maria Claudia Falcone conversa com um capitão do exército sobre sua filha



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Capitão: Terminou?

Nelva Falcone: Sim, esta lista de desaparecidos.

Capitão: Não, detidos, senhora. Detidos. Aqui não há desaparecidos.

Nelva Falcone: Minha filha não está aí.

Capitão: Nós não podemos fazer nada.

Nelva Falcone: Já sei, em todos os lugares dizem a mesma coisa.

Capitão: Senhora, por que não se preocupou antes com a sua filha? Não teria que estar procurando por ela agora.

Nelva Falcone: Senhor, sempre me preocupei com a minha filha.

Capitão: Pelo visto...

Nelva Falcone: É como se eu não fosse argentina.

Capitão: Você é argentina, sua filha não.

Nelva Falcone: Minha filha, sim, capitão. Minha filha, sim (*La Noche de los Lápices*, 1986, 58 min.).

A mãe de Claudia sai irritada, mas é interrompida por outra mulher que espera na fila. Branca, de meia idade e com semblante abatido, ela se apresenta como mãe de Horacio e conta à Nelva que acredita que os jovens haviam sido presos no mesmo dia.

Alguns detalhes chamam especial atenção nesta sequência. O primeiro deles consiste na responsabilização das mães pela vinculação de seus filhos em atividades supostamente “subversivas” a qual é dada a ver pela fala do capitão: “Senhora, por que não se preocupou antes com a sua filha? Não teria que estar procurando por ela agora” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 58 min.). Podemos afirmar a este respeito que a fala do homem materializa um

¹³⁸ Si cerramos los ojos, hay una imagen que domina la escena humana de las dictaduras: las Madres de Plaza de Mayo y otras mujeres, Familiares, Abuelas, Viudas, Comadres de detenidos-desaparecidos o de presos políticos, reclamando y buscando a sus hijos (en la imagen, casi siempre varones), a sus maridos o compañeros, a sus nietos/as. Del otro lado, los militares, desplegando de lleno su masculinidad (Jelin, 2012, p. 127).

elemento fundamental ao discurso militar evidenciado em nosso segundo capítulo no que tange à atribuição da função de reprodução não apenas biológica, mas também cultural pelas mulheres em seu papel de mãe e em sua associação com o ambiente doméstico e familiar, papel que as posiciona, neste cenário, como responsáveis pelos maus caminhos e desvios de seus filhos e filhas e demais parentes (Jelin, 2012).

Vale observar, brevemente, que essa tendência transparece ainda em *La Historia Oficial* (1985) em uma sequência específica, quando, no almoço entre as amigas de Alicia, ao comentarem sobre os filhos de uma mulher ausente, trava-se o seguinte diálogo:

Dora: Todos os três filhos eram subversivos. *Ela os criou assim.*

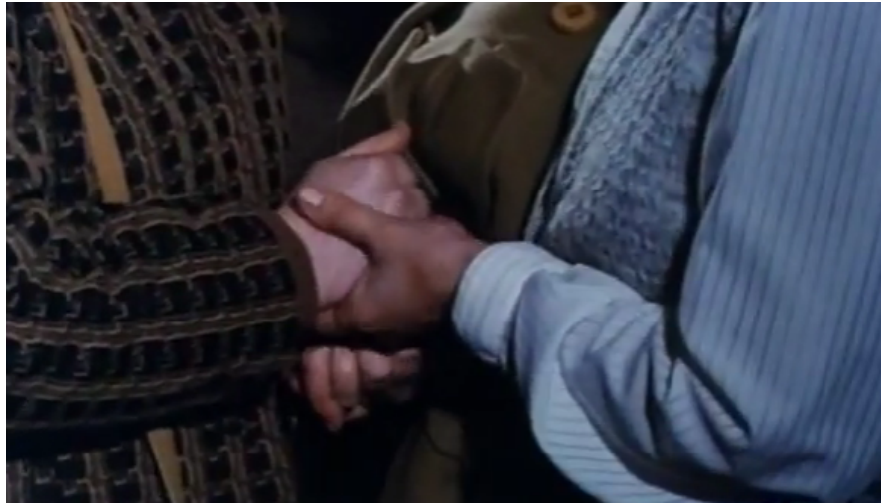
Luisa: Como você sabe que eles eram subversivos?

Dora: Luisa, por favor, *se os levaram, algo haviam feito* (*La Historia Oficial*, 1985, 17 min., destaques da autora).

Embora breve, o diálogo evidencia a reprodução do discurso enunciado pelo militar à Nelva em *La Noche de Los Lápicos* (1986). É possível argumentar, neste sentido, que os dois filmes, a despeito de suas diferenças, parecem apresentar, de maneira crítica, a perspectiva, que parece ter predominado no período, de responsabilização da maternidade pelos descaminhos de seus filhos, movimento que se concretiza, na obra de Puenzo, por sua presença e circulação na sociedade civil representada por Dona.

Ao retornarmos, entretanto, à sequência de encontro entre as duas mulheres de *La Noche de los Lápicos* (1986), chamamos atenção ainda para um segundo elemento de análise. É interessante marcar neste ponto que as mulheres não se identificam por seus nomes próprios, mas sim por seus papéis de “mãe de Horacio” e “mãe de Maria Claudia”. Em nossa investigação argumentamos que, ao reforçar essa dimensão, a sequência enfatiza a partilha de dor e de força de duas mães em busca de seus filhos, tendência representada pelo enquadramento fechado na ação de dar as mãos entre elas (Figura 50).

Figura 50 - Mães de Claudia e Horacio dão as mãos



Fonte: *La Noche de los Lápicos* (1986)

Após esse encontro, as duas mulheres passam a buscar em conjunto informações sobre seus filhos desaparecidos. Uma dessas sequências é elementar. Enquanto caminha ao lado de Jorge, pai de Maria Claudia, Nelva pede que o homem a deixe ir sozinha, ao que o homem suspira e a mulher retruca em resposta:

Nelva: É sério... As mulheres são toleradas em coisas que os homens não são... Faça isso por mim. Sofro quando humilham você.

Jorge: Mas você não pode ir sozinha!

Nelva: *Não estou sozinha* (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 64 min., destaque da autora).

O corte então apresenta a mãe de Horacio que a aguarda em uma praça. Nelva dá um beijo no rosto do marido e se encaminha em direção à outra mulher, e as duas se abraçam (Figura 51).

Figura 51 - Mãe de Horacio e de Claudia se encontram na Praça de Maio



Fonte: *La Noche de los Lápicos* (1986)

É fundamental, neste caso, compreender a razão da adoção do plano aberto por Héctor Olivera na referida sequência. Em nossa análise, sugerimos que ela está associada à apresentação de um cenário carregado de significado: as duas mulheres reúnem-se na Praça de Maio, com o prédio governamental, a Casa Rosada, visível ao fundo.

A adoção desse espaço para o encontro das duas mulheres é elementar, uma vez que não somente o filme tem por cenário principal a cidade de La Plata, da qual os estudantes secundaristas são originados, mas ao fazer alusão direta ao movimento de mães que passou a adotar o local como cenário de manifestação e resistência contra o governo militar e o desaparecimento forçado de seus filhos.

Através da representação do encontro e união dessas mulheres, marcadas hegemonicamente pelo exercício da maternidade -como se vê pela ausência de uso de nomes próprios-, no seio de um espaço transformado em símbolo pelas Mães e Avós, a escrita fílmica da história, evidencia e atribui relevância à ação e mobilização de mulheres que, não mais sozinhas, passaram a avançar sobre a esfera pública em busca de informações dos seus filhos. O filme de Olivera, neste sentido, não se esquia de representar aquelas que mobilizaram sua maternidade como forma de resistência contra a injustiça e o esquecimento, pelo contrário, busca trabalhar sua resignação e força. Esse fenômeno aparece transportado pela advertência de Nelva ao seu marido a qual explora o valor de sua atuação não como restrita, mas associada à sua condição de gênero: “As mulheres são toleradas em coisas que os homens não são” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 64 min.).

Argumentamos, portanto, que o recurso da montagem paralela por Olivera e sua suplantação ao próprio testemunho de Díaz, centralizado em sua experiência no centro clandestino de detenção, faz alusão direta à ação das Mães e Avós da Praça de Maio. Neste processo, se de um lado o longa, evidencia a ausência de respostas encontradas pelas mulheres nas delegacias e órgãos públicos, de outro, também trabalha sua resignação e recusa persistente do luto (Bevernage, 2018). Esse movimento se dá de maneira enigmática sobretudo na última sequência que apresenta as mães de Horacio e Claudia.

Após se reunirem com o secretário do arcebispo que anuncia de maneira enfática para as duas mulheres que seus filhos não retornarão com vida, as mães dos adolescentes, já na rua, se abraçam e se separam. Um sino toca da igreja e atrai o olhar de Nelva Falcone. Responsável por convidar os fiéis a momentos de reflexão, alegria ou luto, o som, no filme, convoca as mulheres a aceitarem a condição da morte de seus filhos. Apesar disso, a expressão da mãe de Maria Claudia se mostra provocativa na reta final do filme de Olivera:

abatida e emocionada, a mulher encara o topo da igreja com um aparente misto de indignação e ressentimento, o qual parece impedir que a mulher aceite, de maneira absoluta e complacente, a tortura e assassinato brutal de sua filha (Figura 52).

Figura 52 - Mãe de Maria Claudia após ouvir o sino da igreja



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986).

Vale aqui observar que o fato do filme não se arriscar a nomear a associação, poderia ser atribuído ao possível anacronismo que teria por resultado, uma vez que as Mães apenas passariam a se reunir em abril de 1977 e a segunda unidade narrativa está centralizada no final do ano anterior. De outro lado, o filme de Luis Puenzo, conquanto se passe em um contexto de arrefecimento do governo militar, parece seguir na mesma esteira ao se recusar a estabelecer as Avós da Praça de Maio como sujeitos da escrita fílmica da história.

Neste caso, apesar de as mulheres vestindo lenços em suas cabeças aparecerem representadas nas manifestações filmadas por Puenzo ainda no contexto da ditadura (Figura 12 e 53) e a busca de Alicia ser atravessada pelo contato com uma organização que reúne informações sobre crianças desaparecidas, a escrita fílmica da história não as identifica nominalmente com as Avós da Praça de Maio. Apesar do filme não posicioná-las como sujeitos centrais da escrita fílmica da história sobre a última ditadura argentina, acreditamos que os elementos apresentados sejam suficientes para identificarmos uma tentativa de representação e significação do papel exercido pela organização no trabalho de memória e na busca por justiça e verdade.

Figura 53 - Manifestação das Avós da Praça de Maio



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Tamara Falicov, ao analisar as razões da ausência do estabelecimento dessa associação como sujeito por Puenzo, sugere que ela poderia estar associada “talvez, em parte, porque elas [as Mães da Praça de Maio] não estejam defendendo os ideais feministas da classe média, os das mulheres ‘modernas’ que têm uma carreira e uma família” (Falicov, 2001, p. 131, tradução nossa)¹³⁹. Em nossa análise, entretanto, argumentamos que a ausência de tratamento parece estar mais associada à própria natureza alegórica do filme, à exigência de um espectador atento e crítico e, ainda, ao fato da Mãe existir apenas como forma de representação (Taylor, 1994), isto é, não se estabelecer como um sujeito, mas como uma ideia, a qual, como sugere Taylor, é justamente o que permite a inserção dessas mulheres na esfera pública.

Apesar disso, é interessante marcar como, sobretudo mobilizada a partir da figura de Sara (Figura 54), o filme de Puenzo busca trabalhar ao mesmo tempo a dor, a resiliência e a força disposta por essas mulheres que adotam como lema central “aparição com vida” -frase que é escutada pelo espectador em uma das sequências de manifestações- e que enfrentaram não somente o sistema repressivo e a perda de seus filhos e netos, mas também um sistema de gênero que as queria excluídas da dimensão pública.

¹³⁹ “Perhaps in part because they [Madres de la Plaza de Mayo] are not espousing middle-class feminist ideals, those of ‘modern’ women who have careers as well as family” (Falicov, 2001, p. 131).

Figura 54 - Sara, suposta avó biológica de Gaby, usando um lenço sobre a cabeça, símbolo das Mães e Avós da Praça de Maio



Fonte: *La Historia Oficial* (1985)

Em nossa análise, compreendemos que o luto e a resignação das avós são traduzidos pela expressão abatida e séria de Sara e ainda pela sequência em que Alicia e Sara conversam em uma cafeteria. Após apresentar as fotos da infância e da vida adulta daqueles que poderiam ser os pais biológicos de Gaby, Alicia se emociona ao identificar a semelhança com sua filha adotiva, ao que Sara a adverte: “Não chore, chorar não resolve. Sei o que estou dizendo. Chorar não resolve” (*La Historia Oficial*, 1985, 92 min.).

Transformadas em sentinelas da memória sobre as vítimas desaparecidas durante a última ditadura argentina, símbolos de um passado que recusam a dar como encerrado, pode-se argumentar que essas mulheres também se constituem, ainda que de maneira indireta, como marcadas pela maternidade roubada pelo terrorismo de Estado argentino. Mobilizadas na figura de Nelva em *La Noche de los Lápices* (1986) e Sara em *La Historia Oficial* (1985), as escritas fílmicas da história evidenciam assim a busca incansável daquelas que viram as vidas de seus filhos e netos interrompidas, sua dor e luto e, ao mesmo tempo, sua resiliência e enfrentamento frente ao silêncio e ausência de respostas.

Nossa argumentação, desta forma, sinaliza que, se ao passo que é possível visualizar no primeiro momento de memória uma certa imobilidade no que tange à discussão e circulação das violências de gênero, aquelas destinadas contra a função reprodutiva da mulher adquirem especial destaque inclusive nas escritas fílmicas da história. Neste caso, os dois filmes analisados partem não somente da discussão do caso das mulheres cujo sequestro condicionou a experiência de maternidade e, ao mesmo tempo, cuja maternidade marcou a experiência concentracionária (Alvarez, 2018) mas ainda daquelas que, ao terem sua

maternidade exonerada por meio do sequestro dos seus filhos e netos, a politizam e recorrem a ela como forma de combate ao sistema repressivo.

La Historia Oficial (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986), para tanto, partem da análise e representação de experiências distintas da repressão, que podem ser enquadradas no âmbito da categoria de violências relacionadas à maternidade proposta por Taís Carareto (2020). O primeiro, por exemplo, se centraliza no processo de separação e apropriação dos filhos de presas políticas e resvala ainda sobre os casos de abortos forçados associados à tortura. Apesar disso, lança mão da centralização das consequências dessas violências não nas detidas grávidas, mas na mãe apropriadora (Alicia) e na avó em busca de sua neta biológica (Sara). Partindo da ênfase de figuras inocentes que pudessem se contrapor à ação violenta e brutal do sistema repressivo que marca o período, o filme recorre à multiplicidade de referências de bebês desaparecidos, mas deixa de nomear e estabelecer como sujeito as mulheres que tiveram os filhos arrancados de seus braços.

O filme de Héctor Olivera, por outro lado, avança para a representação direta da experiência das mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção, enfatizando através da personagem de Moni, as condições precárias de gestação e trabalho de parto de presas políticas. Argumentamos, entretanto, que mais do que avançar sobre uma análise centralizada nas experiências de Moni, Héctor Olivera parece recorrer, a partir do testemunho de Díaz, à tentativa de estabelecimento de um cenário geral das torturas e repressões do terrorismo de Estado argentino, evidenciando mais uma vez, agora não somente a partir dos corpos dos jovens estudantes secundaristas, o avanço do sistema repressivo sobre aqueles mais vulneráveis e inocentes.

Apesar da ausência de centralidade de perspectiva e experiência de mulheres grávidas, os dois filmes, ao lançarem mão da referência às violências ligadas à maternidade, tais como o aborto, a separação forçada de mães e filhos e as condições precárias de gestação e trabalho de parto, marcam uma importante porosidade do cinema em relação ao momento de memória e à ênfase atribuída a um ataque que não se caracterizava, no contexto, por ser dirigido à mulher, mas à *mulher em sua função reprodutiva*. Na mesma esteira, os longas chamam a atenção para o papel desempenhado por mães e avós no trabalho de memória e de busca por justiça desde o contexto repressivo até a abertura política. Neste caso, portanto, evidencia-se uma tensão que se pretendeu explorar ao longo da presente seção: se de um lado, as escritas filmicas da história nos permitem destacar a instrumentalização da maternidade pelo terrorismo de Estado como instituição patriarcal e elemento estruturante das relações de

gênero, de outro, evidenciam a experiência de politização e empoderamento da função reprodutiva como condição para o avanço da dimensão pública.

4.2 “Eu não posso te dar nada”: os significados do uso das violências sexuais pelas escritas fílmicas da história

Se, ao passo que até aqui concentramos nossa análise à atenção destinada pelas escritas fílmicas da história às violências de gênero empregadas pelo sistema repressivo no ataque à maternidade, a partir de então avançamos sobre a representação do caráter gendrificando da tortura e as outras formas de violências adotadas de maneira sistemática pelo terrorismo de Estado associadas à dessubjetivação política-ideológica e de gênero das vítimas.

Recorrendo ainda às categorias propostas por Carareto (2020), buscaremos, na presente seção, avançar na análise da representação produzida pelas escritas fílmicas da história sobre as violências sexuais, isto é, aquelas que incidem física, verbal ou psicologicamente sobre os órgãos sexuais (Joffily, 2009). Neste sentido, permaneceremos atentas não somente às consequências físicas e psicológicas causadas às vítimas representadas nas telas, como também às dimensões simbólicas e abstratas dessa forma de violência e sua associação com a hierarquização e performatividades de gêneros, uma vez que compreendida no interior do conceito mais amplo de violência de gênero.

Nossa intenção a este respeito consiste em analisar os significados da representação de algumas categorias de violência sexual mobilizadas pelas escritas fílmicas da história à medida em que inseridas em um momento de memória marcado pela ausência de definição e atenção isolada a esse tipo de violência e pela imobilização da circulação de testemunhos associados à sua narrativa. Para isso, além das contribuições de autoras que analisaram o uso das violências sexuais pelo terrorismo de Estado argentino através de testemunhos orais e escritos produzidos por mulheres nos diferentes momentos de memória, recorreremos ao aporte de autoras que versaram sobre o uso e referência a esse tipo de violência pelo cinema. Realizamos esse movimento a fim de debater os significados no caso das escritas fílmicas da história da última ditadura argentina não apenas através de sua estreita relação com o momento da memória, mas também a partir do papel ocupado pelas violências sexuais no dispositivo e nas suas narrativas.

Acerca do uso e significado das violências sexuais, Rita Laura Segato (2014) presta importantes contribuições. A autora observa de partida que as violências sexuais passam a ser

transformadas em espécie de arma de guerra nas novas guerras¹⁴⁰, de modo que os corpos femininos e feminilizados, além de entendidos como campo de batalha, isto é, percebidos e incorporados como parte do território conquistado,

passam a ser sexualmente torturados até a morte e a eles se destina (mesmo que não exclusivamente) o aniquilamento, sempre por meio do abuso sexual e do estupro, tendo em vista que esta prática é capaz de proporcionar a profanação daquilo que deveria ser resguardado (Segato, 2014, *apud* Carareto, 2020, p. 42).

A última ditadura argentina se insere na esteira desse movimento e os centros clandestinos de detenção se posicionam como cenário privilegiado dessa ação:

Como foi apontado, a partir dos testemunhos “emerge claramente que as agressões sexuais às quais os detentos foram submetidos não eram situações isoladas, mas faziam parte desse plano geral de aniquilação e degradação da subjetividade das pessoas” (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011, p. 8 *apud* Agüero; D'Antonio, 2019, p. 59, tradução nossa)¹⁴¹.

Destinado sobretudo contra mulheres, a prática do estupro se constituiu como ferramenta sistemática empregada pelos agentes militares no sistema concentracionário. Essa forma de violência sexual adquire importante espaço na análise de Rita Segato (2003), a qual se preocupa em defini-lo como uma mensagem em dois sentidos:

Em um sentido vertical, considerado como uma punição, um ato expressivo de moralização dirigido a uma mulher “que saiu de seu lugar”. Ao mesmo tempo, em um sentido horizontal, entendido como uma mensagem para uma comunidade de pares diante dos quais se procura demonstrar virilidade (neste caso, os outros repressores) e para os antagonistas masculinos (neste caso, os militantes “subversivos”) cujo poder foi desafiado e seu “patrimônio” usurpado por meio da apropriação dos corpos de suas mulheres e diante dos quais também se procurava demonstrar virilidade (Segato, 2003 *apud* Alvarez, 2019, p. 46, tradução nossa).¹⁴²

Conquanto a autora centralize sua investigação especialmente na conceitualização do estupro, argumentamos que é possível estender o sentido conferido por Segato ao conceito às demais formas de violência sexual empregadas pelo terrorismo de Estado argentino, tais como: nudez forçada; voyeurismo; manuseio; choque elétrico (vaginias, seios e/ou ânus);

¹⁴⁰ “Caracterizadas pela informalidade, são implantadas hoje em um espaço intersticial que podemos caracterizar como paraestatal porque se encontra controlado por corporações armadas com participação de tropas estatais e paraestatais” (Segato, 2014, p. 15, *apud* Carareto, 2020, p. 42).

¹⁴¹ Tal como ha sido señalado, a partir de los testimonios “surge nítidamente que las agresiones sexuales a las que fueron sometidos los allí detenidos no configuraron situaciones aisladas, sino que formaron parte de este plan general de aniquilamento y degradación de la subjetividad de las personas” (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011, p. 8, *apud* Agüero; D'Antonio, 2019, p. 59).

¹⁴² En sentido vertical, considerada como un castigo, un acto expresivo moralizante que se dirige a una mujer “que se salió de su lugar”. Al mismo tiempo, en un sentido horizontal, entendida como un mensaje hacia una comunidad de pares ante la cual se busca demostrar la virilidad (en este caso, los otros represores) y a unos antagonistas también masculinos (en este caso, los militantes “subversivos”) cuyo poder desafiado y su “patrimonio” usurpado a través de la apropiación de los cuerpos de sus mujeres y ante los cuales también se buscaba demostrar virilidad (Segato, 2003 *apud* Alvarez, 2019, p. 46).

exploração sexual; falação e/ou masturbação (Carareto, 2020). Desta forma, é possível depreender que o amplo repertório de violências sexuais empregado pelos agentes militares no ambiente concentracionário, aparece assim não como desvio individual, mas como resultado de uma estrutura simbólica à qual se posiciona ao mesmo tempo, como política de disciplinamento de gênero dos(as) presos(as) políticos e de performatividade de uma masculinidade viril dos perpetradores que se pretendia apresentar a uma comunidade de pares.

Embora tenha sido empregado contra homens e mulheres, à medida em que os primeiros eram transformados em seres passivos e submissos -qualidades associadas ao feminino-, é possível argumentar que, dada a própria natureza deste tipo de violência, como evidenciado por Rita Laura Segato (2014), e a posição normalmente atribuída às mulheres no sistema de gênero, as violências sexuais adquiriram, no caso dessas últimas, um caráter rotineiro e estrutural nos centros clandestinos de detenção (Aguero; D'Antonio, 2019). Isto porque, como observa Tega (2015, p. 165),

numa cultura patriarcal, os corpos das mulheres são encarados como propriedade dos homens, um território sobre o qual estes marcam as condições para seu acesso e próprio prazer. O verdugo aciona essa relação de poder e a integra às técnicas de destruição psicológica e perda de identidade política que caracterizam a tortura, e esta se concretiza com uma forte conotação sexual, expressando-se de modo distinto nos corpos vitimados.

Neste caso, não mais marcadas exclusivamente por sua função reprodutiva vinculada à maternidade, mas como objetos sexuais, os corpos de mulheres passam então a se apresentar no contexto como objeto especial para os torturadores (Jelin, 2001, *apud* Tega, 2015).

Como sugerimos anteriormente, no que diz respeito ao momento de abertura política, é possível identificar uma ausência de perspectiva e uso de categorias próprias na análise desse tipo de violência pelas políticas de memória promovidas pelo Estado argentino. Alvarez observa que tanto no *Juicio de las Juntas* quanto no informe *Nunca más* (CONADEP, 2021) “as alegações de violência sexual contra mulheres - ou homens - eram, no máximo, incluídas no título de ‘tortura’” (Alvarez, 2019, p. 179, tradução nossa)¹⁴³. A autora argumenta como razão para esse movimento o “fracasso histórico em ouvir sobre a violência sexual contra as mulheres” (Alvarez, 2019, p. 179, tradução nossa)¹⁴⁴, o qual teria impedido a visibilização de sua compreensão de maneira particular.

É válido lembrar a este respeito que no Código Penal argentino do período,

¹⁴³ “las denuncias de violencia sexual hacia las mujeres -o hacia los varones- fueron, a lo sumo, subsumidas en la figura de ‘tormentos’” (Alvarez, 2019, p. 179).

¹⁴⁴ “la histórica falta de escucha sobre la violencia sexual contra las mujeres” (Alvarez, 2019, p. 179).

o estupro e outras formas de violência sexual foram caracterizados como crimes contra a honestidade. Nessa concepção, a agressão consumada no corpo da mulher é dirigida a um valor particular a outro sujeito (o homem signatário do contrato entre homens [...]) e ameaça à sociedade como um todo (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011, p.181, tradução nossa)¹⁴⁵.

Essa condição pode ser inserida, portanto, no que Segato (2014) chama de “vontade de indistinção”, a qual consiste na “resistência em se diferenciar os crimes e as violências empreendidas contra as mulheres e seus corpos” (Segato, 2014, *apud* Carareto, 2020, p. 42-43) e que resguarda interesses conservadores “os quais são reforçados, também, pela opinião pública e pela mentalidade das autoridades” (Segato, 2014, *apud* Carareto, 2020, p. 42-43). De acordo com Segato (2014), esse fenômeno faz com que os crimes de gênero permaneçam na esfera privada e reforça a associação do feminino ao íntimo e aos crimes como apartados da esfera pública.

Apesar disso, Alvarez (2019) observa que o caráter sexual das torturas que ocorriam nos centros clandestinos de detenção era parte do senso comum, inclusive, assolavam a imprensa e a mídia no contexto. A este respeito, então, a autora adota um tom crítico sobre as principais ferramentas de memória do período:

Se a violência sexual sofrida pelas mulheres presas desaparecidas não era desconhecida, se o fato de que “nossas mulheres estão em perigo” era uma preocupação, vale a pena perguntar por que ela não foi processada entre os crimes cometidos durante o terrorismo de Estado. Poderíamos dizer que a questão foi vista e até mesmo considerada como certa, mas o interesse não se concentrou no assunto. Em algum momento, parece que se considerava esperado que as mulheres privadas de liberdade fossem submetidas a diferentes formas de violência sexual, mas, por outro lado, era intolerável ouvir esses testemunhos. Sabia-se, mas não se falava sobre isso, e não se falava sobre isso fundamentalmente porque faltavam ferramentas para ouvir (Alvarez, 2019, p. 185, tradução nossa)¹⁴⁶.

No artigo intitulado *Cine, represión y género en la transición democrática: un análisis de “La Noche de los Lápices”*, ao analisar os filmes produzidos no contexto de abertura política sobre a perspectiva do uso de violências sexuais contra mulheres nos centros clandestinos de detenção, Vitoria Alvarez (2018) argumenta que o modo como as películas abordaram esse tipo de violência reproduz uma cegueira de gênero compartilhada com as

¹⁴⁵ “la violación y otras formas de violencia sexual eran caracterizadas por como delitos contra la honestidad. En esta concepción, la agresión consumada en el cuerpo de la mujer se dirige a un valor en particular, a otro sujeto (el varón signatario del contrato entre hombres [...]) y amenaza a la sociedad en su conjunto” (Balardini; Oberlin; Sobredo, 2011, p. 181).

¹⁴⁶ Si la violencia sexual padecida por las detenidas desaparecidas no era desconocida, si el hecho de que ‘peligran nuestras mujeres’ era una preocupación, cabe preguntarse por qué ésta no fue juzgada entre los delitos cometidos durante el terrorismo de Estado. Podríamos decir que la problemática se veía e incluso se daba por sentada pero el interés no se detenía en el tema. En algún punto, parecería que se consideraba esperable que mujeres privadas de su libertad fueran sometidas a distintas formas de violencia sexual pero, por otro parte, resultaba intolerable escuchar esos testimonios. Se sabía pero no se hablaba y no se hablaba fundamentalmente porque faltaban herramientas para la escucha (Alvarez, 2019, p. 185).

outras políticas de memória do contexto, como o informe *Nunca Más* (CONADEP, 2021) e o *Juicio de las Juntas*.

Neste sentido, a autora argumenta que os filmes, dentre os quais *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986), davam por certo o fato de que mulheres presas políticas teriam sido vítimas de violência sexual, mas não se detinham realmente à temática (Alvarez, 2018). Chamando atenção especialmente para a obra de Héctor Olivera, Alvarez conclui que, conquanto o tema da violência sexual apareça representado em tela, o reproduziu à guisa da concepção predominante no momento de memória de modo a prejudicar as tentativas de narrativas das sobreviventes.

Nosso olhar, ao avançarmos sobre as duas escritas fílmicas da história da última ditadura argentina lançadas no período -*La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápicos* (1986)-, recai em observar de maneira mais profunda as referências às violências sexuais e a suposta “cegueira de gênero” indicada por Alvarez (2018), destacando então os significados e usos desse tipo de violência pelos dois filmes.

Tomamos de partida o longa de Héctor Olivera. Isto porque, a despeito de assinalar que a escrita fílmica da história não se detém a esta temática, Alvarez (2018) evidencia que o filme introduz uma multiplicidade de referências de violências sexuais das quais os adolescentes foram vítimas nos centros clandestinos de detenção: a nudez durante o banho, os comentários lascivos sobre os corpos das detentas e até mesmo o estupro de uma das adolescentes (Alvarez, 2018).

A ausência de um elemento no conjunto listado por Alvarez, entretanto, nos chama a atenção, uma vez que, em nossa perspectiva, restou no trabalho da autora por considerar a primeira referência à violência sexual veiculada pelo filme: a sequência do ciclo de tortura de Díaz.

Encaminhado para a sala de tortura na qual um rádio toca uma espécie de música contente e um militar joga água sobre a mesa, Pablo Díaz começa a gritar quando outro militar tira a sua roupa, o deixando nu, e um terceiro se aproxima e afirma: “Não vai mais ter vontade de seguir transando, garotinho” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 46 min.). O jovem é colocado em cima da mesa molhada (Figura 5) e o ciclo de tortura se inicia conforme o militar passa a deferir choques elétricos sobre o seu corpo enquanto é interrogado e perguntado sobre o “seu responsável”.

A nudez do jovem, o enquadramento fechado na expressão violenta e sádica dos militares e as advertências de um dos oficiais -“Não vai mais ter vontade de seguir transando, garotinho” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 46 min.) e “Vou te arrebentar! Vou acabar com

sua vontade de trepar!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 46 min.)- nos permitem avançar por uma análise que insere a sequência no conceito de violência sexual e, por extensão, de gênero. Ao colocar em cena os choques elétricos nos órgãos genitais dos quais homens e mulheres foram vítimas de maneira sistemática durante a repressão (Carareto, 2020), a sequência explora não apenas o aspecto físico, mas também simbólico da violência. Isto porque, como sugerimos no capítulo 3, a agressão se apresenta como forma de, de um lado, reforçar a masculinidade e virilidade dos perpetradores e, de outro, atacar a masculinidade de Díaz, posicionando-o como passivo, submisso, frágil e emasculado.

Acerca da ausência de referência no trabalho de Alvarez (2018) a essa sequência, vale uma consideração. Neste caso, embora o objetivo de seu artigo seja “analizar a maneira como o cinema da transição democrática deu conta (ou não) das formas de violência sexual sofridas pelas mulheres que foram mantidas em centros de detenção clandestinos” (Alvarez, 2018, p. 52, tradução nossa)¹⁴⁷, a ausência de compreensão do caso de Díaz como uma violência sexual e de gênero reforça o predomínio de uma perspectiva que restringe esse tipo de violência às mulheres e apaga a submissão de presos políticos a ela durante o contexto repressivo.

Argumentamos, por outro lado, que, em nossa análise, a sequência de tortura de Díaz, ao incluir a dimensão sexual e de gênero, é elementar para a tentativa de construção do cenário do terrorismo de Estado que o filme pretendia dar conta (Raggio, 2017). Neste sentido, não avançamos em argumentar que o uso da sequência se apresentava como forma de suscitar uma discussão acerca das violências sexuais das quais homens também foram vítimas nos centros clandestinos de detenção. Em nossa análise, por outro lado, observamos que, ao se centralizar no testemunho de Díaz e em sua tentativa de representar a experiência do jovem no cárcere, o filme enfatiza a brutalidade e o sadismo dos perpetradores, bem como a transformação e destruição do corpo do preso em uma espécie de “[...] ‘não ser’, torturável, aniquilável, sem direito a uma acusação no âmbito da lei, sem direito à existência” (Gomes, 2014, p. 42). Argumentamos a este respeito, que essa representação é construída por meio da mobilização e performatividade de um modelo específico de masculinidade vinculado ao sistema repressivo, articulando-se com um ataque direcionado à própria performatividade de gênero do jovem, como buscamos demonstrar no capítulo 3. Concluimos, desta forma, que seu significado na elaboração da escrita filmica da história reside na introdução da extensão

¹⁴⁷ “analizar la forma en la que el cine de la transición democrática dio cuenta (o no) de las formas de violencia sexual de las que fueron víctimas las mujeres que se estuvieron detenidas en centros clandestinos de detención” (Alvarez, 2018, p. 52).

da violência empregada no contexto repressivo e do processo de destruição das subjetividades das vítimas, sob o qual é possível incluir a dimensão de gênero.

Ao retomarmos o trabalho de Alvarez (2018) é possível verificar que o filme aborda em diferentes sequências outras formas de violência sexual. Chamaremos atenção a este respeito ao fato de que boa parte destas violências sexuais se passa tendo por principal campo de batalha o corpo de Maria Clara.

A primeira alusão a esse movimento se dá na ocasião em que um militar desamarra as mãos de Maria Clara e a tira de sua cela para que ela se alimente no corredor junto com os demais presos. Na sequência, o homem passa as mãos pelo corpo da jovem (Figura 55), que grita “Basta!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 61 min.) ao que ele retruca: “Que basta? Que merda!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 61 min.). O oficial então bate a cabeça da jovem na parede e a arremessa no chão, fazendo-a cair chorando.

Figura 55 - Militar passa as mãos pelo corpo de Maria Clara



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Na sequência seguinte, enquanto os jovens se alimentam do lado de fora de suas celas, o oficial para novamente ao lado da jovem e acaricia seu cabelo (Figura 56). O gesto, feito na adolescente vendada que para de comer ao sentir o toque do perpetrador, evidencia o domínio exercido pelos militares sobre os corpos das presas políticas nos centros clandestinos de detenção e a ausência de possibilidade de resistência das vítimas, as quais, destituídas de poder sobre os seus próprios corpos, se viam à mercê dos manuseios dos militares.

Figura 56 - Militar acaricia o cabelo de Maria Clara.



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Essa tensão é explorada novamente através do olhar do mesmo militar para Maria Clara enquanto os estudantes tomam banho (Figura 57). O corpo da jovem, protegido apenas por uma camisa branca suja, evidencia parte de seu torso nu que é observado com lascívia pelo oficial. O conjunto de sequências introduz então a compreensão por parte do perpetrador de que o corpo feminino está disponível, é objeto de desejo e propriedade, e, assim, aponta a existência de um amplo repertório de violências sexuais, mobilizado como forma de destruição da subjetividade das presas, fenômeno evidenciado na sequência.

Figura 57 - Militar assiste Maria Clara tomar banho



Fonte: *La Noche de los Lápices* (1986)

Os episódios sucedidos de violência culminam na cena de estupro da jovem. A cena em questão é curta, mas intensificada pelos gritos da jovem acompanhados de uma música tensa. Os demais adolescentes gritam, de suas celas, para que o militar pare enquanto a jovem tenta se soltar. O oficial então chama a jovem de louca e sai irritado. Sozinha em sua cela, Maria Clara passa a bater a cabeça contra a parede e gritar “Eu quero morrer!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 76 min.), enquanto chora (Figura 58).

Figura 58 - Maria Clara chora após ser vítima de violência sexual.



Fonte: *La Noche de los Lápicos* (1986)

De acordo com Sandra Raggio, a sequência se apresenta como o sinal mais brutal da violência exercida contra os corpos puros e virgens dos adolescentes. Segundo a autora, “é um golpe baixo e forte, mas não do filme. A cena é a recriação do depoimento judicial de Pablo Diaz (Raggio, 2017, p. 136, tradução nossa)¹⁴⁸. Aqui, nossa análise não pretende compreender a veracidade do filme em relação ao testemunho de Díaz, recai, por outro lado, em analisar sua presença, uso e significado nesta escrita filmica da história.

Nos chama a atenção o fato de, apesar do filme ser baseado no testemunho de Díaz e, por esta razão, estar apegado ao seu ponto de vista na recriação da tortura, as violências sexuais das quais Maria Clara é vítima ocuparem espaço central na trama. Neste sentido, observamos que, conquanto o espectador não seja convidado a experienciar o que é feito com os corpos dos outros adolescentes presos -com exceção de Díaz, “respeitando a voz da testemunha que só pode dar conta do que aconteceu com o seu próprio corpo” (Raggio, 2017, p. 139, tradução nossa)¹⁴⁹ - o caso de Maria Clara parece se apresentar como singular.

A partir da análise das sequências sugeridas, pode-se afirmar que, à semelhança do que observa Salatiel Ribeiro Gomes (2014) no caso da tortura de Díaz, da mesma maneira que os avanços do perpetrador sobre o corpo da jovem estudante não são “para a vítima uma escolha, as sensações que experimenta o espectador igualmente não são, e nisso talvez resida a comoção/o assombro como tônica do cinema nessa fase” (Gomes, 2014, p. 45). Em outras palavras ainda, é possível argumentar que Olivera intervém e imobiliza as sequências como modo de capturar e inserir o espectador nas sequências angustiantes de violência sexual contra

¹⁴⁸ “Es un golpe bajo, fuerte, pero no de la película. La escena es la recreación del testimonio judicial de Pablo Diaz” (Raggio, 2017, p. 136).

¹⁴⁹ “respeitando la voz del testigo que solo puede dar cuenta de lo sucedido con su propio cuerpo” (Raggio, 2017, p. 139).

o corpo da jovem. Nossa proposta, neste caso, reside justamente em buscar compreender as razões pelas quais a narrativa dessa forma de violência se apresenta como fundamental ao filme de Olivera. Para isso, avançaremos para as contribuições de trabalhos que buscaram investigar, através de diferentes fontes fílmicas, como o cinema representa e significa, normalmente, esse tipo de violência.

María Sánchez Belenguer (2023), propõe analisar como o cinema e as séries de televisão fazem uso e instrumentalizam a violência sexual cometida contra mulheres. Para a pesquisadora, as violências sexuais se apresentam, normalmente, de maneira acessória e despolitizada nas narrativas fílmicas, isto porque

como faltam histórias que elaborem a narração do lado das vítimas ou da comunidade e de forma crítica, o tema da violência sexual em si não é explorado, é apenas mais um evento no enredo, aparece como algo excepcional ou grotesco que não favorece a geração de um diálogo social em torno dele (Belenguer, 2023, p. 4, tradução nossa)¹⁵⁰.

Dentre alguns dos motivos levantados pela autora para a instrumentalização da violência sexual pelo cinema, Belenguer elenca a construção da identidade do personagem feminino vítima e/ou do vilão ideal. A autora observa que, no primeiro caso, a vítima aparece “ou fraca e com sequelas traumáticas do evento [...] ou ela nos apresenta uma mulher forte, que superou a agressão, que serve como uma experiência vital necessária para o fortalecimento de seu caráter” (Belenguer, 2023, p. 241, tradução nossa)¹⁵¹. No segundo caso, Belenguer argumenta que o uso das violências sexuais pode ser introduzido para a construção e representação de homens ineptos socialmente -doentes mentalmente, monstruosos.

Em nossa análise, o uso das violências sexuais contra Maria Clara no filme de Héctor Olivera não dista do proposto pela autora. Ao contrário, o recurso que parece ser comum ao cinema, como sugere Belenguer (2023), é empregado como fundamental para a elaboração do discurso do passado do qual o filme pretendia dar conta (Raggio, 2017). As sequências de violências sexuais que culminam no estupro da jovem podem ser compreendidas assim como parte essencial da elaboração do significado atribuído às vítimas e algozes do terrorismo de Estado. Neste sentido, é possível argumentar que buscam evidenciar a construção dos militares como vilões da narrativa do passado que se pretendia estabelecer e o impacto físico e psicológico de sua ação sobre as vítimas inocentes.

¹⁵⁰ al faltar relatos que elaboren la narración desde el lado de las víctimas o la colectividad y de una manera crítica, el tema de la violencia sexual en sí no se explora, es un un suceso más el trama, aparece como algo excepcional o grotesco que no propicia la generación de un diálogo social en torno a ello” (Belenguer, 2023, p. 241)

¹⁵¹ “o bien débil y con sequelas traumáticas producidas por el suceso [...] o bien nos presenta a una mujer fuerte, que ha superado la agresión sirviéndole esta como experiencia vital necesaria para el fortalecimiento de su carácter” (Belenguer, 2023, p. 241)

Acrescentamos ainda a esta análise a contribuição de Iani Barros Luna (2006), a qual, ao observar o uso do estupro pelo dispositivo cinematográfico, recorre ao mito de Perséfone¹⁵² para investigar como o processo de iniciação sexual forçada e violenta foi alegorizado em *Ata-Me* (1990) de Pedro Almodóvar. De acordo com a autora:

Numa leitura alegórica, [o mito de Perséfone] [...] trata da relação erótica enquanto um desejo violador na figura masculina, que tem como contrapartida a surpresa assustada e o descompasso inexperiente e desavisado na figura feminina. [...] O corpo feminino virginal é iniciado, à força, a partir de um desejo exterior a si, precoce e invasivo. A metáfora do “roubo da flor” para caracterizar a “perda” da virgindade em se tratando da iniciação sexual feminina, atualiza os sentidos de expropriação e delitos presentes no imaginário social e mitológico. O roubo é não apenas da inocência e da espontaneidade de uma sexualidade ainda a ser descoberta, mas também da alegria e liberdade de um corpo vivido a partir da ludicidade (Luna, 2006, p. 34-35).

A nosso ver, o estupro de Maria Clara pode ser igualmente enquadrado na perspectiva de Luna (2006). Isto porque se apresenta como elemento fundamental à escrita filmica da história à medida em que sinaliza a violência e ruptura que é direcionada contra a inocência carregada pelos corpos puros e virgens dos adolescentes (Raggio, 2018), qualidade que é intensificada no caso do longa de Héctor Olivera graças à pouca idade das vítimas (Raggio, 2018). É possível afirmar, desta forma, que apesar de o filme não dar conta das sevícias às quais sobretudo mulheres estiveram submetidas nos centros clandestinos de detenção, como observa Alvarez (2018), o recurso às violências sexuais em *La Noche de los Lápices* (1986) desempenha um significado central na elaboração da narrativa.

Este movimento parece ainda se reproduzir no caso de Maria Claudia Falcone. Já no clímax final do longa, após Díaz descobrir que será solto e ficará sob o comando do Poder Executivo Nacional, o jovem consegue convencer o militar que o escolta a permitir que converse pela última vez com María Claudia Falcone, a quem o jovem tenta animar e convencer que todos irão ser soltos. Pablo insiste que lá fora os dois poderão enfim ter um relacionamento, ao que Claudia responde:

María Claudia: Pablito... Em Arana, me estupraram. Na tortura, me estupraram pela frente e por trás. Eu não posso te dar nada.
Pablo: Claudia. (*La Noche de los Lápices*, 1986, 90 min.).

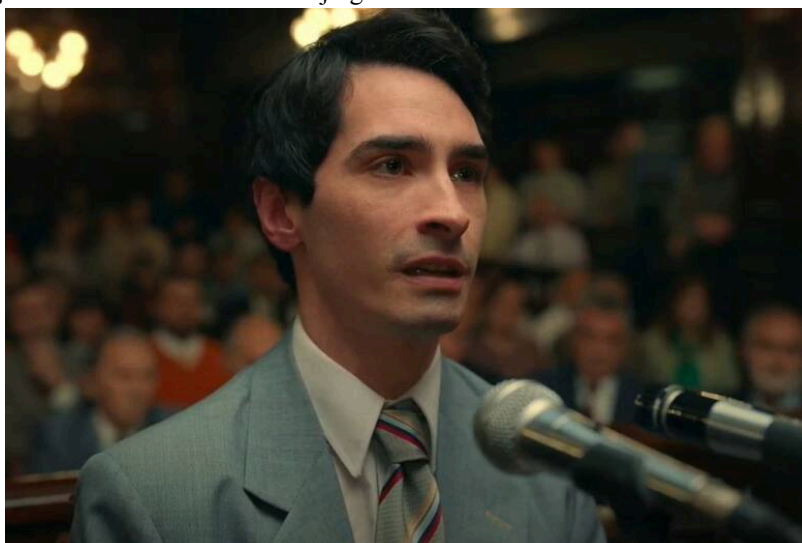
A fala da jovem e a dificuldade de encontrar resposta pelo sobrevivente marcam um importante momento de catarse do filme. Ao passo que avaliamos no capítulo 2 como a fala

¹⁵² “A estória da figura mitológica de Perséfone (Prosérpina) narra a ocasião em que, numa manhã, enquanto brinca com outras jovens, a donzela sacerdotisa da Primareva é raptada por Hades (Plutão), deus do mundo subterrâneo e das profundezas da terra. Ele leva Perséfone para seu reino - ‘o reino dos mortos’ - forçando-a casar-se com ele” (Luna, 2006, p. 34).

de Maria Claudia evidencia uma transformação na sua compreensão de gênero, acrescentamos ainda que é possível observar que o diálogo se apresenta como característica fundamental não apenas do longa de Olivera, mas da narrativa da memória do evento que envolveu o sequestro dos estudantes secundaristas. Esse fato é evidenciado, por exemplo, pela referência ao momento no filme *Argentina, 1985* (2022) de Santiago Mitre. Vencedor do Globo de Ouro e indicado ao Oscar, ambos na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, o filme é inspirado na história de Julio Strassera, promotor responsável pelo caso que leva ao banco de réus os líderes da Junta Militar no poder durante a última ditadura.

Inserido na sequência de uma série de testemunhos de vítimas da repressão, está um novo Pablo Díaz (Figura 59), cujo relato selecionado para compor a catarse de violências empregadas pelo sistema repressivo se centraliza no último encontro com Maria Claudia Falcone.

Figura 59 - Pablo Díaz relata no julgamento o último encontro com Maria Claudia



Fonte: *Argentina, 1985* (2022)

Pablo Díaz: Um dia, pedi a um guarda mais humanitário para falar com ela [Claudia]. Ele me levou para a cela de Claudia, eu tirei a minha venda... Claudia disse: “Pablo, obrigada pela força que me dá”. Eu tinha dito a ela que, quando saíssemos, começaríamos uma relação como um casal, não sei como se poderia chamar. Então, ela me disse: “Não me toque. Fui estuprada. Quando me torturaram, me viraram e me estupraram na frente e atrás” (*Argentina, 1985*, 2022, 70 min.).

O fato de o relato de Díaz estar centralizado exclusivamente no relato da violação sexual de Maria Claudia, dado que o personagem não torna a aparecer em nenhum outro momento do filme de Santiago Mitre, nos chama a atenção. Ao analisarmos, em conjunto, as obras de Mitre e de Olivera, portanto, o que parece se destacar não é tanto o tipo de violência

ao qual mulheres detidas estiveram sujeitas, mas como a revelação dessa violência se apresenta como elemento de ruptura da futura relação amorosa entre os dois jovens.

Alvarez (2019), ao prestar especial atenção a esse momento na obra de Olivera, observa que a fala de Claudia -“Eu não posso te dar nada” (*La Noche de los Lápicos*, 1986, 90 min.)- e o posterior silêncio de Díaz, naturaliza a concepção de que as mulheres que foram vítimas de violência sexual não possuem nada a dar aos homens. A autora conclui a este respeito que:

Representações desse tipo obstruem, em vez de contribuir para a visibilização e a compreensão. Essa maneira de interpretar a violência sexual, beirando a culpabilização da vítima, não é exclusiva desse filme (que, a propósito, teve uma enorme circulação), mas tem a ver com a maneira como essa forma de violência foi pensada socialmente e também com o momento da memória em que foi inscrita (Alvarez, 2019, p. 167-168, tradução nossa)¹⁵³.

É possível argumentar, portanto, que ao posicionar a violação do corpo de Maria Claudia como central, o filme, ao invés de provocar as condições de audibilidade e decidibilidade dos testemunhos de violência sexual do período, se baseia e reforça antes uma perspectiva do paradigma culpabilizador associado a esse tipo de violência, concepção que predomina no contexto. A culpa autoatribuída de Maria Claudia e a compreensão de que, enquanto vítima de violência sexual, não teria mais nada a dar a outro homem encaminham, portanto, ao entendimento de que o uso da referência a essa violência sexual consiste mais uma vez em um recurso narrativo adotado por Olivera, o qual neste caso aparece associado à catarse final de um romance nascente entre os dois jovens que orientara a narrativa melodramática do filme.

Ao avançarmos sobre o filme de Luis Puenzo, verificamos que a temática da violência sexual nos centros clandestinos de detenção é introduzida novamente por Ana. A autora Ana Forcinito (2000), ao observar a personagem, sinaliza que ela se constrói dentro de um arquétipo do feminino abusado e castigado empregado por Luis Puenzo.

Maria Donapetry, ao analisar esse feminino abusado, sugere que

Ana [...] é uma sobrevivente de vitimização sexualizada. Ela é torturada porque era amante de um subversivo, não porque ela mesma é subversiva, e além dos mesmos métodos de violência física que qualquer outro detento, ela é estuprada. [...] Essa perversão, amplamente praticada nos centros de detenção, é um eco da maneira de pensar e agir da ditadura militar. O medo da violência já é, por si só, uma arma persuasiva para fazer com que as pessoas se conformem com quaisquer ditames de

¹⁵³ Representaciones de este tipo más que contribuir a la visibilización y al entendimiento, lo obturan. Esta forma de interpretar la violencia sexual, lindante con la culpabilización de las víctimas no es exclusiva de esta película (que, por cierto, tuvo una enorme circulación) sino que tiene que ver con el modo en el que esta forma de violencia era pensada socialmente y también con el momento de la memoria en el que se inscribía (Alvarez, 2019, p. 167-168).

um governo. O estupro é necessariamente exercido sobre uma mulher para mostrar-lhe que ela é uma cidadã de segunda classe por excelência e que sua vulnerabilidade, baseada em seu sexo, prova isso (Donapetry, 2006, p. 104, tradução nossa)¹⁵⁴.

A partir dessa análise, um ponto nos chama a atenção: a prisão e tortura de Ana são atribuídas à ação de um terceiro sujeito do sexo masculino. Vitoria Alvarez (2019) observa o fato de que as mulheres teriam sido castigadas e torturadas não apenas por sua militância social e política, mas também “por causa de sua identidade familiar, por causa de seu relacionamento com os homens - especialmente companheiros e maridos, mas também filhos, irmãos e pais” (Alvarez, 2019, p. 38, tradução nossa)¹⁵⁵. Esse entendimento, vinculado a uma perspectiva de gênero que reserva aos homens as discussões políticas e públicas e destina às mulheres a formação do doméstico, posiciona essas últimas, ao mesmo tempo, como responsáveis pela ação dos homens e como inocentes em suas próprias ações. De maneira distinta de Maria Claudia Falcone, como sugerimos na seção 2.2, é essa condição que simboliza a figura de Ana: a mulher loira é inocente e presa injustamente pelos militares, devido ao vínculo com Pedro, de quem perguntavam na tortura.

Cabe retomar o diálogo entre Alicia e Ana:

Ana: Você não conheceu meu apartamento em Laprida.

Alicia: Em Laprida, não.

Ana: Na porta tinha um pôster do Gardel... Eles ferraram com tudo... Eles arrombaram a porta, colocaram um casaco na minha cabeça e quebraram tudo... Colocaram-me em um carro com os pés em cima de mim. Eu levei uma coronhada. Quando acordei, estava nua sobre uma mesa, eles começaram a me picar. Em algum momento, alguém entrou, pôs um estetoscópio em mim e mandou que parassem... Não sei se foi no mesmo dia. Perdi a noção de tempo. É como se algo tivesse quebrado dentro de mim e não sei se tem conserto... Ainda acordo afogada de manhã e estou pendurada lá e eles põem minha cabeça num balde de água... Ainda me afogo, sete anos depois... Quando saí de lá, disseram que tinham-se passado 36 dias, eu tinha perdido 12 quilos. Fizeram todo o tratamento. *Primeiro, eu fui liberada dos estupros. Sabe por quê? O homem que foi à minha casa, o único que eu olhei no rosto, sorriu para mim e disse: “Vou te guardar para mim”. E depois, eu ouvia a voz dele quando ele vinha perguntar se tinham cuidado de mim... Tenho medo de ouvir a voz dele na rua ou no metrô.*

Alicia: Mas por quê? Por que fizeram isso com você? Por quê? (*La Historia Oficial*, 1985, 25 min, destaques da autora)

¹⁵⁴ “Ana [...] es superviviente de una victimización sexualizada. La torturan porque ha sido la amante de un subversido, no porque ella misma sea una subversiva, y, además de aplicarle los mismos métodos de violencia física que a cualquier otro detenido, la violan. [...] Esta perversión practicada de modo generalizado en los centros de detención es un eco de la manera de pensar y de actuar de la dictadura militar. El miedo a la violencia es ya de por sí un arma persuasiva para que el pueblo se conforme con cualquier dictado de un gobierno. La violación se ejerce necesariamente sobre una mujer para indicarle que es la ciudadana de segunda clase por excelencia y que su vulnerabilidad, basada en su sexo, lo demuestra (Donapetry, 2006, p. 104).

¹⁵⁵ “por su identidad familiar, por su vínculo con hombres -compañeros y maridos especialmente pero también hijos, hermanos o padres” (Alvarez, 2019, p. 38).

Observamos, de partida, que conquanto o filme de Olivera se centralize na provocação do espectador por meio da representação direta das violências sexuais -manuseio, choques nas regiões genitais, *voyeurismo*, estupro-, de outro, Puenzo apela à ameaça da violência sexual como recurso para a discussão. Como parte da tendência melodramática e de seu caráter alegórico, o diretor se centraliza, a partir do relato de Ana, no impacto psicológico da violência da qual Ana é vítima: “Tenho medo de ouvir a voz dele na rua ou no metrô” (*La Historia Oficial*, 1985, 26 min.). A intensificação da trilha sonora e o choro da mulher, o qual tem início à medida em que seu relato se centraliza nas marcas deixadas pela ameaça e pelo medo da violência sexual, constituem parte fundamental para a produção da catarse de seu testemunho.

Em nossa análise, sugerimos que a incorporação da referência a esse tipo de violência por Puenzo se apresenta como relevante à medida em que se presta como símbolo da brutalidade do terrorismo de Estado e, ao mesmo tempo, como importante catalisador do processo de tomada de consciência por Alicia. Ao fazer referência a um tipo de violência que é destinada de maneira sistemática e hegemônica contra mulheres, é possível afirmar que o relato de Ana sobre a ameaça à violência sexual potencializa o assombro da protagonista com a experiência da outra mulher no cárcere. Notamos que é justamente a partir dele que a Alicia esboça pela primeira vez uma reação: até então espantada e imóvel com a fala de Ana, no instante em que sua amiga relata a ameaça, a professora de História a abraça (Figura 9) e, revoltada, pergunta por que fizeram aquilo com a outra mulher. Vejamos, portanto, que, embora no filme de Puenzo o recurso da discussão da violência sexual da qual homens e mulheres foram vítimas nos centros clandestinos de detenção seja mais limitado, ele não ocupa espaço menos relevante.

Ao analisarmos as duas escritas filmicas da história sobre a última ditadura argentina, é possível argumentar que as referências às violências sexuais empregadas de maneira sistemática nos centros clandestinos de detenção, sobretudo contra mulheres, são variadas e ocupam espaço e significados distintos.

Um ponto relevante ao observarmos os dois filmes em conjunto consiste na correspondência que é possível traçar entre os longas e os testemunhos orais e escritos analisados por Tais Carareto (2020). Em sua conclusão, a autora observa que, dentre as onze categorias das quais lança mão, a violação sexual/estupro e a nudez forçada figuram como as modalidades de violências sexuais e de gênero mais recorrentes, seguidas das referências aos choques elétricos e ameaças sexuais físicas e verbais (Carareto, 2020). Como buscamos esmiuçar na análise das sequências acima, é possível afirmar, em nossa proposta, que as duas

obras filmicas convergem com o observado pela autora: o abuso sexual de Maria Clara e Maria Claudia; os choques elétricos e nudez forçada de Pablo e a ameaça da violência sexual de Ana.

Nosso ponto a partir dessa observação consiste em considerar que, se de um lado, ao abordar o repertório de violências sexuais empregadas nos centros clandestinos de detenção, as escritas filmicas da história reconhecem e evidenciam seu uso pelo terrorismo de Estado argentino, de outro lado, se isentam em conferi-las tratamento próprio.

Em nossa análise, os dois filmes parecem se ancorar no senso comum de que os detidos, sobretudo as mulheres, teriam sido vítimas de violência sexual, fato que é possível verificar a partir de sua materialização nos casos de Maria Clara e Maria Claudia em *La Noche de los Lápices* (1986) e Ana em *La Historia Oficial* (1985). Neste processo, se centralizam especialmente nas consequências físicas e psíquicas dessas sevícias, mas não inserem suas vítimas como protagonistas das escritas filmicas da história e tão pouco prestam tratamento específico a essa forma de violência. Desta forma, se Hector Oliveira, de um lado, atende à primeira condição no caso de Pablo, de outro, não trata a experiência do jovem como forma de violência sexual, mas antes a insere, tal como era próprio ao momento de memória, no interior do conceito mais amplo de “tortura”, ao reservá-la ao ciclo de violência ao qual o jovem é inicialmente submetido.

Entendemos assim que os filmes parecem empregar as violências sexuais como recurso narrativo: amplamente exploradas pelo cinema, como demonstra Belenguer (2023), as violências são apresentadas como excepcionais ou grotescas e não favorecem a geração de um diálogo social a seu respeito (Belenguer, 2023). Aqui o termo excepcional é empregado não por uma suposta raridade de sua utilização no caso dos centros clandestinos de detenção, mas pela compreensão da representação desse tipo de violência como meio a partir do qual se pretendeu explorar e evidenciar a violência, o sadismo e a brutalidade dos agentes, em oposição ao arquétipo de vítimas inocentes: os adolescentes em *La Noche de los Lápices* (1986) e a mulher presa por seu vínculo com o militante, em *La Historia Oficial* (1985). Deste modo, o apelo à violência sexual se constituiu como meio de estabelecer a dicotomia entre as vítimas diretas da repressão e o antagonismo do perpetrador, o qual, como sugerimos no capítulo 3, mobiliza uma dada performatividade de masculinidade tradicional e viril que aparece vinculada, nos filmes, ao uso desse tipo de violência.

Ademais, os dois filmes incluem-se na tendência de representação da violência sexual que é marca do momento da memória à medida em que se centralizam no processo de destruição da subjetividade das vítimas e no impacto, sobretudo psicológico, dessa forma de

violência: o temor de Ana em *La Historia Oficial* (1985) em encontrar o perpetrador, o desejo de morte de Maria Clara e a transformação de gênero disposta na fala final de Maria Claudia em *La Noche de los Lápices* (1986). Claudia Bacci, María Capurro Robles, Alejandra Oberti e Susana Skura (2012), entretanto, apontam a necessidade de uma interpretação que se afaste das intenções dos perpetradores e enfatize a dimensão da resistência. De acordo com Barbara Sutton, então, trata-se de enfatizar que as mulheres vítimas de violência sexual nos centros clandestinos de detenção

não são simplesmente corpos traumatizados, violados ou abusados, mas mulheres que têm outras coisas a dizer e a contribuir para a memória social [...] Elas também são corpos e sujeitos resilientes que exigem uma voz para dizer até mesmo o que é difícil de ouvir (Sutton, 2015, p. 2, *apud* Alvarez, 2019, p. 100, tradução nossa)¹⁵⁶.

Em nossa análise, se falta ao cinema do período dar conta dessa dimensão, é porque “as narrativas que circulam e as palavras que são usadas para dar conta de situações de violência sexual são constitutivas da forma como elas existem socialmente” (Alvarez, 2019, p. 95, tradução nossa)¹⁵⁷. Isto é, inseridas em um contexto marcado pela “vontade de indistinção” (Segato, 2014) sobre esse tipo de violência no período de abertura política e pela ausência de ferramentas e condições adequadas de escuta, as escritas fílmicas da história parecem acompanhar a compreensão e ausência de análise individual das categorias de violência sexual e de gênero que predominam nos principais instrumentos de memória do período.

De maneira semelhante ao *Juicio de las Juntas* e ao informe *Nunca Más* (CONADEP, 2021), os filmes prestam atenção especial ao ataque empreendido pelo terrorismo de Estado argentino ao símbolo da vulnerabilidade e sacralidade feminina: a maternidade. Neste caso, entretanto, apesar das referências às condições de mulheres grávidas nos centros clandestinos de detenção, não adotam sua perspectiva como primordial: centralizado na perspectiva de Alicia, a mãe apropriadora, *La Historia Oficial* (1985) sequer chega a mencionar o nome da suposta mãe biológica de Gaby; por sua vez, *La Noche de los Lápices* (1986), parece mobilizar a violência contra Moni, a jovem grávida, como complementar à narrativa das hipervítimas das quais o filme se tornou símbolo.

De outro lado, os dois filmes avançam sobre uma outra face da maternidade roubada através da busca de informações empreendida sobretudo por mães e avós de desaparecidos.

¹⁵⁶ “no son simplemente cuerpos traumatizados, violados o vejados sino mujeres que tienen otras cosas para decir y para aportar a la memoria social [...] Son también cuerpos y sujetos resilientes que reclaman la voz para decir incluso lo que cuesta oír (Sutton, 2015, p. 2, *apud* Alvarez, 2019, p. 100).

¹⁵⁷ “las narraciones circulantes y las palabras que son utilizadas para dar cuenta de las situaciones de violencia sexual son constitutivas del modo en que éstas existen socialmente [...] (Alvarez, 2019, p. 95).

Apesar disso, os longas de Olivera e Puenzo não posicionam como sujeitos históricos as Mães e Avós da Praça de Maio, mas introduzem os coletivos a partir de recursos alegóricos: a Praça de Maio em *La Noche de los Lápidos* (1986) e as manifestações e lenços em *La Historia Oficial* (1985).

As violências sexuais, por sua vez, são mobilizadas pelos longas sem que isto lhes renda análise própria e discussão no discurso social, centralizando-se ainda em uma perspectiva que aparece em consonância com o proposto pelos perpetradores. Neste sentido, as representações se concentram no impacto psicológico desse tipo de violência - como se vê em Ana em *La Historia Oficial* (1985) e Maria Claudia e Maria Clara em *La Noche de los Lápidos* (1986) -, e são empregadas de modo a auxiliarem na construção dos arquétipos das vítimas inocentes e da brutalidade dos perpetradores. Desta forma, não provocam discussão mais ampla sobre a condição social e coletiva das violências sexuais e seus espaços na elaboração da memória da última ditadura argentina, mas recorrem a elas como recurso argumentativo, fenômeno que se dá mesmo no caso de Pablo Díaz, protagonista do longa cuja submissão à violência sexual no ciclo de tortura poderia se apresentar como exceção.

Apesar disso, é possível argumentar que as sequelas das violências sexuais e de gênero que se materializam tanto através do impacto psíquico das presas políticas quanto pela ausência representada pelas caminhadas das Mães e Avós da Praça de Maio, constituem-se como símbolos de um passado que se recusa a passar no contexto de abertura política e que não passam ilesos pelos filmes ao abordarem o passado-presente argentino.

CONCLUSÃO

Em *La Historia Oficial* (1985), após apanhar do marido na sequência de clímax final do filme, Alicia vai até o banheiro, onde lava a mão machucada e a enrola em um lenço. Do lado de fora, o marido atende ao telefone com a mão ainda ensanguentada pela violência e conversa com a filha adotiva do casal. Abatida, a professora de História sai do banheiro e, ao ouvir a voz de Gaby cantando *En el país de nomeacuerdo*, se emociona e abraça o marido. No meio da ação, entretanto, sua expressão se altera, ela se afasta do homem e pega sua bolsa. O marido tenta impedi-la, porém, Alicia sai de cena, deixando Roberto em lágrimas (Figura 29), imóvel, escutando o cantarolar de Gaby. Após a despedida de pai e filha, um corte direciona o espectador a uma porta sendo destrancada, e o rosto de Alicia se ilumina com a luz proveniente do exterior. A mulher olha uma última vez para o interior da casa e sai, fechando a porta atrás de si.

Uma outra saída marca o encerramento do longa de Héctor Olivera. Sob os gritos emocionados de “Sorte” e “Nos vemos lá fora!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 91 min.) dos outros adolescentes, Pablo é encaminhado por um militar até uma porta com grades. Claudia grita desesperada pela última vez o nome de Pablo ao que o jovem responde a plenos pulmões: “Claudia! Vocês vão sair! Vão soltar todos! Vão sair!” (*La Noche de los Lápices*, 1986, 91 min.). O policial puxa o jovem e fecha a porta e um novo corte direciona o espectador para o informe:

Em 28 de dezembro de 1976, Pablo Diaz foi colocado sob custódia do Poder Executivo Nacional, sob a acusação de ter sido descoberto nesse dia distribuindo panfletos subversivos. Esteve detido quase quatro anos sem processo judicial, até que em 19 de novembro de 1980 foi posto em liberdade (*La Noche de los Lápices*, 1985, 92 min.).

As fotos tiradas por Pablo do rosto dos outros seis estudantes segurando o boleto secundário estudantil são exibidas em sequência e Héctor Olivera conclui:

Maria Claudia Falcone, Horacio Ungaro, Claudio de Acha, Panchito López Muntaner, Daniel Racero e Maria Clara Ciocchini, assim como outros 232 adolescentes argentinos continuam desaparecidos. Em *La Plata* segue vigente a passagem estudantil para secundaristas (*La Noche de los Lápices*, 1986, 93 min.).

Embora tenham empregado perspectivas, recursos narrativos e estéticos distintos, os filmes *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápices* (1986) parecem convergir em uma representação na qual passado e presente se entrelaçam. Argumentamos que este movimento se evidencia pela saída de seus protagonistas de ambientes fechados com os quais

os longas se encerram. O fechamento das duas portas, não encena, tanto no caso de Alicia quanto no de Pablo, a conclusão de um passado dado por encerrado, pelo contrário.

A consciência agora desvelada da professora de História, impulsionada pela busca de informações sobre a origem de sua filha adotiva, a posiciona como agente crítica do terrorismo de Estado argentino, visto que ela avança, decidida, em direção a um espaço iluminado que se revela ao abrir a porta. Esse ambiente corresponde àquele marcado pelas latências do passado com as quais Alicia havia se deparado ainda na primeira unidade narrativa do filme: as múltiplas referências às violências das décadas anteriores, as manifestações populares e as fotografias dos desaparecidos.

No caso da sequência de Héctor Olivera, o diretor enfatiza o olhar sobre o espaço interno ao manter o enquadramento das grades das celas, evidenciando o sintoma daquele que se tornara símbolo do terrorismo de Estado: o centro clandestino de detenção. No interior deste cenário, enquanto os informes finais tomam conta da tela, o espectador é convidado a refletir tanto sobre a categoria espectral entre a vida e a morte na qual os inocentes adolescentes passam a ser incluídos ao final do filme quanto sobre a experiência traumática do único que consegue abandonar com vida o centro clandestino de detenção.

Esta visão que desafia a relação fixa entre passado e presente, normalmente intrínseca à escrita da história, conquanto não tenha sido nosso principal objetivo de análise, certamente conferiu importantes subsídios ao nosso trabalho. Neste sentido, nos permitiu dar passos mais seguros na análise do tensionamento dos critérios epistemológicos da história. Este movimento se deu não apenas pela natureza fílmica das fontes ou ainda pela adoção da dimensão da escrita da história pelo cinema, mas, sobretudo, pela perspectiva que adotamos como central: a de gênero. Em outras palavras ainda, não se tratou de uma adoção de diferentes perspectivas que envolviam, isoladamente, as discussões de temporalidades, escrita da história e cinema, mas da articulação dessas diferentes propostas a serviço do aprofundamento do nosso olhar e discussão sobre aquilo que Scott (1995) interroga como categoria útil à análise histórica. Embora não tenhamos tentado dar conta de maneira absoluta e completa deste movimento geral, produzir suas amarras não se apresentou como uma tarefa simples, mas certamente foi recompensadora.

Sintetizamos, na sequência, dois caminhos que foram fundamentais para atendermos à essa proposta e alguns de seus desdobramentos.

O primeiro buscou não apenas compreender os significados da admissão da escrita fílmica da história, mas ainda postular sob que noção se compreendia a própria escrita da história, dilema insolúvel na maior parte dos trabalhos que versam sobre a relação entre a

historiografia e o cinema, como os de Robert Rosenstone (2010) e Michele Lagny (1988; 2000). A partir da compreensão desse conceito, à guisa do postulado por autores como Paul Ricoeur (2007) e Georges Didi-Huberman (2015), alguns pontos se mostraram como fundamentais para a inclusão das obras de Luis Puenzo e Héctor Olivera no interior dessa função que passa a ser desempenhada através da linguagem fílmica: 1) a *admissão da articulação dos elementos ficcionais e não ficcionais no interior das duas narrativas fílmicas*, a despeito da pretensão de verossimilhança do passado introduzida na obra baseada no relato de Pablo Díaz; 2) a *análise da seleção das latências do passado-presente e sua organização narrativa* que incluíram, nos longas, a separação forçada de mães e filhos, o sequestros de jovens estudantes, as caminhadas das Mães e Avós da Praça de Maio e as violências sexuais e de gênero empregados no sistema concentracionário; 3) o *exame das convenções associadas a esse tipo de escrita*, tal como o emprego da iluminação e do enquadramento a fim de diferenciar e antagonizar Alicia e Roberto no filme de Puenzo bem como os perpetradores da repressão e as vítimas em *La Noche de los Lápidos* (1986), a transformação da caracterização de Alicia entre as unidades narrativas e a articulação da trilha sonora de Maria Elena Walsh e de Sui Generis com as trajetórias da protagonista de *La Historia Oficial* (1985) e de Maria Claudia Falcone, respectivamente; 4) a *observação da relação entre as produções e o discurso histórico mais amplo* que marca o contexto de abertura política argentina, as quais incluíram as políticas de memória e os discursos produzidos acerca do passado que pretendiam estabelecer vítimas e culpados do autoritarismo das décadas anteriores.

É possível afirmar, desta forma, que a análise desses diferentes aspectos, ao nos encaminhar à admissão da escrita fílmica da história por *La Historia Oficial* (1985) e *La Noche de los Lápidos* (1986), possibilitou avançarmos sobre o processo de montagem e (des)montagem do tempo produzidos pelos dois filmes, conduzindo-nos à identificação das latências do passado-presente mobilizadas nos longas. Esse movimento, portanto, levou-nos a considerar não apenas o papel dessas narrativas como fonte de conhecimento histórico, nem tampouco como reprodutores de teses historiográficas, as quais, no contexto, eram atravessadas pela inércia momentânea da historiografia tradicional, mas abriu caminho para analisarmos como esse tipo de dispositivo pode desempenhar, ele próprio, a função de produtor do conhecimento histórico, em uma elaboração que tensiona, inclusive, com os critérios epistemológicos que orientam e, por vezes, aprisionam a historiografia escrita.

O segundo caminho trilhado consistiu em dar conta não apenas da relação entre escrita da história e gênero, mas entre o próprio dispositivo no qual se constitui o cinema e como esse também produz homens e mulheres, movimento que se deu sobretudo à guisa de Teresa de

Lauretis (1994) e de Judith Butler (2018b). Por meio do conceito de performatividade de Butler, pudemos tomar conta dos modos de se vestir, de falar e de se comportar desses dois coletivos, de modo a nos encaminhar à discussão de seus usos e significados, além de considerar não apenas as suas reproduções, mas também suas tensões. Esse direcionamento, bem como as contribuições de Joan Scott (1995) acerca da necessidade de reconhecimento do conceito de gênero no interior da escrita da história, nos encaminhou à adoção de uma noção da escrita fílmica da história enquanto *duplamente* atravessada pela categoria de gênero.

Este caminho, marcado por articulações desafiadoras, nos levou a avaliar como a relação tensa e questionável do passado e presente que atravessa o período foi produzida e significada pelas escritas fílmicas da história por meio de corpos masculinos e femininos. Assim, sugerimos como as qualidades associadas à performatividade do masculino e do feminino foram marcadamente empregadas na construção das narrativas do passado-presente: o desinteresse e estranhamento de Alicia na primeira unidade narrativa de *La Historia Oficial* (1985) em relação às discussões políticas e a articulação dessa característica inicial com a vinculação ao sistema tradicional de gênero; ou ainda a virilidade e a inclinação ao uso da força e da violência por Roberto em *La Historia Oficial* (1985) e pelos reprodutores da repressão e da tortura em *La Noche de los Lápicos* (1986).

Buscamos acrescentar ainda como as discussões que perpassam o campo de estudos de gênero e memória despontaram no caso dessas duas escritas fílmicas, permitindo-nos avaliar os seus significados na reflexão sobre esse passado-presente produzida pelos longas. Foi o caso, por exemplo, da análise da ênfase conferida pelos filmes aos traumas físicos e psicológicos daquelas personagens que foram vítimas de violências sexuais e de gênero nos centros clandestinos de detenção e seu significado como fundamental ao estabelecimento da narrativa do passado que se pretendia atender. Por outro ângulo, ao passo que os longas nos incentivaram a refletir sobre como as representações das Mães e Avós da Praça de Maio foram produzidas a partir da vinculação às funções tradicionalmente associadas à noção de Mulher, por meio de seus enquadramentos e discursos narrativos, também nos deram a ver como essas mesmas mulheres se apropriaram desses papéis e os mobilizaram como estratégia de ação política na busca por seus filhos e netos desaparecidos.

É aceitável supor que essas reflexões poderiam ter sido decupadas em análises que as adotassem de maneira individual. É o caso, por exemplo, desses corpos femininos transformados em símbolo do trabalho de memória da última ditadura argentina e que foram, inicialmente, os principais catalisadores para a realização desta pesquisa, as Mães e Avós da Praça de Maio.

Acrescentamos ainda que novas avaliações podem ser sugeridas por meio das reformulações do conceito de gênero propostas recentemente por Joan Scott. Esta revisão que a autora propõe de maneira enfática em *A fantasia da história feminista* (2024), destaca a relevância de não adotar a diferença sexual na qual se funda o conceito de gênero como naturalizada e rígida, mas antes como contraditória, instável e como dilema insanável. A este respeito, é possível assumir que, se ao passo que adotamos, de início, as diferenças entre homens e mulheres como estabelecidas, as tensões e contradições daí decorrentes não raramente despontaram em nosso trabalho. Foi o caso, por exemplo, da identificação da personagem de Maria Claudia Falcone não apenas como objeto de interesse romântico de Pablo Diaz, mas antes como corporificação da metáfora do amor político que o filme pretendia estabelecer e para qual a condição de gênero e sua mudança de performatividade aparecem como fundamental. Poderia se acrescentar ainda a mudança na protagonista de Luis Puenzo e como sua transformação também se deu por meio de um tensionamento com a condição de gênero, a qual aparecia vinculada no início do longa. Por último, na análise da produção de uma masculinidade alternativa nas escritas fílmicas da história por meio da qual as escritas fílmicas da história buscaram não apenas produzir, mas antagonizar vítimas e culpados pela violência do terrorismo de Estado argentino através do tensionamento com aquela performatividade reproduzida pelos perpetradores.

Nesta esteira ainda, é imprescindível postular que o trabalho não pretendeu esgotar a análise da representação de corpos femininos e masculinos nas duas escritas fílmicas da história, tão pouco oferecer respostas rígidas e universais sobre aquelas que foram apresentadas aqui. O objetivo último da nossa proposta, ao se assumir no reforço de nossa posição no interior dos debates que versam sobre a teoria da história e a escrita da história, recaiu em provocar questionamentos que, não raramente, aparecem restritos às áreas das Ciências Sociais, nas quais os trabalhos de análise de filmes sob uma perspectiva de gênero são mais recorrentes. Nossa intenção, assim, consistiu em transpor e articular esse tipo de análise com as discussões sobre temporalidades, escrita da história e teoria da história que caracterizam os debates da historiografia, destacando como um caminho possível -e necessário- o conceito de gênero, o qual foi compreendido como espaço no qual os significados de masculino e feminino são não apenas definidos como também contestados (Scott, 2012), sugerindo e destacando como esse movimento se dá no contexto de escrita -fílmica- da história.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

LA HISTORIA Oficial. Direção: Luiz Penzo. Argentina: Entertainment One Films, 1985.

LA NOCHE de los Lápices. Direção: Héctor Olivera. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina, 1986.

FILMOGRAFIA

A Escolha de Sofia. Direção: Alan J. Pakula. Estados Unidos: Universal Pictures, 1982.

A Lista de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993.

A Vida é Bela. Direção: Roberto Benigni. Itália: Cecchi Gori Group, 1997.

AÇÃO entre Amigos. Direção: Beto Brant. Brasil: Drama Filmes, 1998.

ADEUS, Meninos. Direção: Louis Malle. França, Alemanha: MK2 Diffusion, 1987.

ARGENTINA, 1985. Direção: Santiago Mitre. Argentina: Infinity Hill; Kenya Films; La Unión de los Ríos, 2022.

ATA-ME! Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1990.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Gaumont, 1984.

CAMILA. Direção: Maria Luisa Bemberg. Argentina: Omnifilm, 1984.

CAMPO de batalla. Cuerpo de mujer. Direção: Fernando Raúl Álvarez. Argentina: 2015.

EL BOLETO fue secundario. Direção: Ignacio Alvarez, Julián Carabajal, Luciano Tejada e Federico Tártara. Argentina: 2009.

FILHOS da Guerra. Direção: Agnieszka Holland. Alemanha, França, Polônia: Spectra Nova, 1990.

LOS Chicos de la guerra. Direção: Bebe Kamin. Argentina: Cinemagroup, 1984.

LOS irrecuperables. Direção: Diego Díaz, Ingrid Jasheck. Argentina: Comisión Provincial pela Memória, 2006.

O que é isso, companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Brasil: RioFilme, 1997.

PRA Frente, Brasil. Direção: Roberto Farias. Brasil: Embrafilme, 1982.

QUE bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes e Video, 1989.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: MK2 Films, 1985.

SUR. Direção: Fernando E. Solanas. Argentina: Argentina Sono Film, 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUELAS DE LA PLAZA DE MAYO. **Abuelas de la Plaza de Mayo**. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/las-abuelas>. Acesso em: 3 ago. 2025.

ACUÑA, Mauricio. Brasil e Argentina: corpo, gênero e memória em *Cabra Marcado para Morrer* e *La Historia Oficial*. **Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 1, n. 7, p. 56-69, jan-jun. 2017.

ADOROCINEMA, A História Oficial. **AdoroCinema**. 15 nov. 2007. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-1107/>. Acesso em: 09 ago. 2024.

AGUERO, Laura Mercedes; D'ANTONIO, Débora. El carácter sexo genérico de la represión estatal en la Argentina de la década del setenta. **SÉMATA**, Santiago de Compostela, v. 31, p. 53-69, 2019.

AGUILA, Gabriela. La dictadura militar argentina: interpretaciones, problemas, debates. **Páginas**, Rosario, v.1, n.1, 2008, p.9-27.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: Arte da Memória**. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2009.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de *A História Oficial* e *Pra Frente Brasil*. **Baleia na Rede**, [s. l], v. 1, n. 6, p. 128-145, 2011.

ALONSO, Luciano. La “Historia reciente” argentina como forma de Historia actual: emergencia, logros, bloqueos?. **Historiografías**, [s. l], v. 15, p. 72-92, fev.-jun. 2018.

ALVAREZ, Victoria. Cine, represión y género en la transición democrática: Un análisis de “La noche de los lápices”. **Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, v. 68, p. 51-62, 2018.

ALVAREZ, Victoria. **¿Note habrás caído?** Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina. Málaga: UMA editorial, 2019.

ALVAREZ, Victoria. Abordagens à violência sexual em julgamentos por crimes contra a humanidade na Argentina. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/60950>. Acesso em: 3 ago. 2025.

AMADO, Ana. La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey. **Entrepasados**, Buenos Aires, v. IX, n. 18/19, p. 173-181, 2000.

APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina**: Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

BACCI, Claudia. *et al.* (org.). “... y nadie quería saber”: relatos sobre violencia contra las mujeres en el Terrorismo de Estado en Argentina. Buenos Aires: Memoria Abierta, 2012.

BALARDINI, Lorena; OBERLIN, Ana; SOBREDO, Laura. Violencia de género y abusos sexuales en los centros clandestinos de detención. *In*: CELS (org). **Hacer justicia**: nuevos debates sobre el juzgamiento de crímenes de lesa humanidad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011. p. 167-227.

BARRANCOS, Dora. Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina. **La Aljaba**, [s.l.], v. 9, n. 8, p. 49-72, dez.2005.

BARROSO, Esteban Nicolás. Cosa de hombres. Las representaciones sobre la actuación política en el cine argentino, 1960-1973. **Sudamérica**, Mar del Plata, n. 7, p. 142-161, 2017.

BAUER, Caroline Silveira. Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar. **Dimensões**, Vitória, v. 32, p. 148-169, 2014.

BERENGUER, Maria Sánchez. El violador es el otro. Un análisis feminista de la instrumentalización cinematográfica de la violencia sexual contra las mujeres. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, n. 202, p. 233-251, jul. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

BEVERNAGE, Berber. **História, Memória e Violência de Estado**: Tempo e Justiça. Serra: Editora Milfontes, 2018.

BIOSCA, Vicente Sanchez. REPRESENTAR O IRREPRESENTÁVEL. OS ABUSOS DA RETÓRICA. **Projeto História**. [S. l.], v. 24, p. 27-41, 2012.

BLANES, Jaume Peris. Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo. **Espéculo**, Madri, n. 40, p.1-12, fev. 2009.

BOTTON, Fernando Bagiotto. Considerações críticas acerca das teorias de Robert/Raewyn Connell e Judith Butler para o estudo das masculinidades. **Revista Crítica Histórica**, [S. l.], v. 11, n. 22, p. 11-37, 2022.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech**: A Politics of Performative. New York: Roudedge, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. 4. ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2018a. p. 191-220.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2018b.

CALADO, Rui. Políticas de memória na Argentina (1983-2010). Transição política, justiça e democracia. **História: Revista da FLUP Porto**, Porto, IV Série, v. 4, p. 51-64, 2014.

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

CANCIÓN PARA MI MUERTE. Intérprete: Sui Generis. Compositor: Charly García. In: Vida. Intérprete: Sui Generis. Buenos Aires: Talent Microfón, 1972.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**, [s.l.], v. 4, n. 2, p. 269-289, 2017.

CAPELATO, Maria Helena. Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história. **Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 24, p. 61-81, 2006.

CARARETO, Taís Souza. **O pessoal é político: a violência sexual e de gênero como instrumento de manutenção do poder estatal no regime ditatorial argentino (1976-1983)**. 2020. 108f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) - Instituto de Economia e Relações Internacionais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

CARBALLO, Alejandra Karina. Estrategias subversivas: el silencio y lo asumido en Primaveras y La Historia Oficial. **Chasqui**, Quito, v. 48, n. 1, p. 56-70, 2019.

CARVALHO, Marília Pinto. O conceito de gênero: uma leitura com base nos trabalhos do GT Sociologia da Educação da ANPEd (1999-2009). **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 46, p. 99-117, 2011

CIANCIO, Maria Belén. El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos) memoria. **Daimon Revista Internacional de Filosofía**, Murcia, v. 5, p. 245-256, 2017.

COLAIZZI, Giulia. **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

CONADEP. **El Nunca Más**: y los crímenes de la dictadura. 2 ed. Buenos Aires: Libros y casas, 2021.

CONNELL, Robert W. **Masculinities**. 2 ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21 n.1, p. 241-282, jan-abri. 2013

CRENZEL, Emilio. Políticas de la memoria en Argentina. La historia del informe Nunca Más. **Papeles del CEIC**, [s.l.], v. 61, n. 2, p. 1-31, set. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-Huberman, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das artes. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DONAPETRY, María. **Imagi/Nación**: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano. Caracas: Editorial Fundamentos, 2006.

EHRMANTRAUT, Paola. **Masculinidades en guerra**: Malvinas en la literatura y el cine. Córdoba: Comunic-arte, 2013.

EHRMANTRAUT, Paola. Heroísmo y masculinidad democrática en la nueva narrativa argentina. In: GARCÍA, Mónica González. MOODY, Sarah. CASTRO, Astrid Santana Fernández. (coords.). **Las fracturas del mármol**: Heroicidades latinoamericanas a contrapelo. Buenos Aires: CLACSO, 2023. p. 87-107.

EN EL PAÍS DE NOMEACUERDO. Intérprete: María Elena Walsh. Compositor: María Elena Walsh. In: En El País de Nomeacuerdo. Intérprete: María Elena Walsh. Buenos Aires: Columbia Records, 1966.

FALCONE, Jorge. Los ecos mediáticos de la Historia Reciente. **Realidad Económica**, [s.l.], v. 171, p. 45-50, fev. 2000.

FALCONE, Jorge. **Memoria de Guerra Larga**. Buenos Aires: De la Campana, 2001.

FALICOV, Tamara. Film production in Argentina under democracy, 1983-1989: The official Story (La historia oficial) as an international film. **Southern Quarterly**, [s.l.], v. 39, n. 4, p. 123-134, 2001.

FELD, Claudia. MOR, Jessica Stites. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. In: FELD, Claudia. MOR, Jessica Stites (org.). **El pasado que miramos**: Memoria e imagen ante la historia reciente. Paidós: Buenos Aires, 2009. p. 25-44.

FERREIRA, Alexandre Maccari. Uma memória transnacional da tortura em La Noche de Los Lápidos: olhares epistemológicos sobre o cinema-história entre o representável e o irrepresentável. **Historiæ**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 102–125, 2021.

FERRO, Marc. **Cine e Historia**. Barcelona: G.Gili, 1980.

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

FILMAFFINITY, La Noche de los Lápidos. **Filmaffinity**. s.d. Disponível em: <https://www.filmaffinity.com/es/film865976.html>. Acesso em: 09 ago. 2024

FONSECA, Danuza de Oliveira. **Cinema, formação, invenção de si e do mundo: o que pode o cinema?** 2015. 73 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

FORCINITO, Ana. De la Plaza al Mercado: La Memoria, el Olvido y los Cuerpos Femininos en Puenzo, Solanas y Aristarain. **Chasqui**, Quito, v. 29, n. 2, p. 122-134, nov. 2000.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 16-19, 1997.

FRIEDERICH, Marta; SOUZA, Jane Felipe de. O corpo feminino: ficções para ser e estar nas telas do cinema. **Textura**, Canoas, v. 18, n. 38, p. 195-214, set-dez. 2016.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **Cinema e história, comoção e melancolia: memórias da última ditadura militar no cinema argentino (1985-2011)**. 2014. 183f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

GUTIERREZ, Eduardo. **Juan Moreira**. 3. ed. Buenos Aires: Imprensa de la Patria Argentina, 1882.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

HART, Stephen M. La Historia Oficial (The Official Version, 1984), directed by Luis Puenzo. In: HART, Stephen M. **A companion to Latin American film**. Woodbridge: Tamesis, 2010. p. 116-124.

HEFFES, Alejandra; BERTONE, Agustina. En el país de nomeacuerdo: Revisitando el film La Historia Oficial. **Aletheia**, La Plata, v. 6, n. 12, p. 1-36, 2012.

HINER, Hillary. ¿El “Nunca Más” tiene género? Un análisis comparativo de las comisiones de la verdad en Chile y Argentina. **Estudios de Sociología**, Araraquara, v. 20, n. 39, p. 253-270, 2015.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSEN, Andreas. Medios y memoria. In: FELD, Claudia. MOR, Jessica Stites (org.). **El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente**. Paidós: Buenos Aires, 2009. p. 15-24.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória**. Contraponto: Rio de Janeiro, 2014.

IADEVITO, Paula. Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. **Universitas Humanística**, [S. l.], v. 78, n. 78, p. 211-237, 2014. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/6475>. Acesso em: 25 abr. 2024.

JELIN, Elizabeth. El género en las memorias de la represión política. **Revista Mora**, Buenos Aires, n. 7, p. 128-137, 2001.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madri: Siglo XXI de España Editores, 2002.

JELIN, Elizabeth. La justicia después del juicio: legados y desafíos en la Argentina postdictatorial. In: FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de M.; ARAÚJO, Maria P. **Ditadura e**

democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 341-360.

JELIN, Elizabeth. Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones. *In*: AA.VV. **Lucha Armada en la Argentina.** Anuario 2010. Buenos Aires: Ejercitar la memoria, 2010. p. 70-83.

JELIN, Elizabeth. Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes. **Clepsidra: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria**, v. 1, n. 1, p. 140-163, 2014.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social.** Siglo Veintiuno Editores: Buenos Aires, 2017.

JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. **Espaço Plural**, [s.l.], v. 10, n. 21, p. 78–88, 2009.

KLEINBERG, Ethan. **Historicidade espectral: teoria da história em tempos digitais.** Vitória: Milfontes, 2021.

LAGNY, Michèle. Histoire et Cinéma: des amours difficiles. **CinémAction**, Paris, v.1, n. 47, 1988.

LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de Antropologia da Imagem**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 19-37, 2000.

LAURETIS, Teresa de. Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts. *In*: Lauretis, Teresa de. **Feminist Studies/Critical Studies.** Houndmills, Basingstoke, Hampshire e Londres: The Macmillan, 1986. p. 1-20.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.1, n.1, p. 96-122, 1993.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LORENZ, Federico Guillermo. "Tomála vos dámela a mí" La Noche de los Lápices: el deber de memoria y las escuelas. *In*: JELIN, Elizabeth; LORENZ, Federico Guillermo. **Educación y Memoria: la escuela elabora el pasado.** Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004. p. 94-130.

LORENZ, Federico. **Combates por la memoria: huellas de la dictadura en la historia.** Buenos Aires: Capital Intelectual, 2007.

LUNA, Ianni Barros. **O Estupro e a “norma” de Gênero no Cinema.** 2006. 87f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MACCHIONE, Patricia Delponti. Como analizar una película: a propósito de La Historia Oficial. **Área Abierta**, [s./l], n. 18, p. 1-15, 2007.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 38. p. 11-42, 2003

MORGAN, David. Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities. In: BROD, Harry; KAUFMAN, Michael. (ed.). **Theorizing Masculinities**. Nova Iorque: Sage Publications, 1994. p.165-182.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." **Screen**, [s./l]. v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica. **História: Questões Debates**, Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12-44, jan.-jun. 2022.

NAVARRO-DANIELS, Vilma. Edipo se hizo mendigo y habitó entre nosotros: una interpretación de La historia oficial y Cuerpos prohibidos. **Iter**, [s./l], v. 26, p. 9-32, 2020.

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

NÓVOA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009. p. 133-146.

NUÑES, Héctor Ruiz. SEOANE, María. **La Noche de los Lápices**. 6 ed. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1986.

OLIVEIRA, Júlia G. da Silva. **Militância ou Profissionalização de Gênero? Um estudo comparativo na imprensa feminista do Brasil, da Argentina e do Chile (1981-1996)**. 334 f. 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à História da historiografia. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 11, n. 28, p. 104-140, 2018.

OROZCO, Stephanie. "Horror Stories: Oblivious Women in Luis Puenzo's La historia oficial (1985) and Santiago Mitre's Argentina 1985 (2022)," **The Coastal Review**, [s./l], v. 14, n. 1, p. 1-17, 2024.

PALACIO, Juan Manuel. Historias de fin de siglo: notas sobre la historiografia argentina de las últimas décadas. **Revista História**, Heredia, n. 48, p. 111-154, jul.-dez. 2003.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.17, p. 27-40, jun.2009.

- PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica, **História**, São Paulo. v.24. n.1, p. 77-98, 2005.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989.
- POLLAK, Michael. **Memoria, silencio y olvido**. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite. La Plata: Al Margen Editorial, 2006.
- RAGGIO, Sandra. **Memorias de la Noche de los Lápicos**: tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru: Edusc, 2001.
- RAMSEY, Cynthia. "The Official Story: Feminist re-visioning as spectator response". **Studies in Latin American Popular Culture**, [s.l.], v. 11, 1992.
- RASGUÑA LAS PIEDRAS. Intérprete: Sui Generis. Compositor: Charly Garcia. In: Confesiones de Invierno. Intérprete: Sui Generis. Buenos Aires: Talent, 1973.
- REATI, Fernando. Argentine Political Violence and Artistic Representation in Films of the 1980's. **Latin American Literary Review**, [s.l.], v. 17, n. 34, p.24-39, 1989.
- REMEDI, Fernando J. El 'retorno' a la democracia y el oficio del historiador en América Latina. El caso de la Argentina en los años '80. **Diálogos**, [s.l.], v. 14, n. 1, p.83-110, 2010.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et.al.* Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- ROCHA, Carolina. **Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.
- ROCHA, Carolina (ed.). **Modern Argentine Masculinities**. Bristol/Chicago: Intellect, 2013.
- RODRIGUES, Gilberto Marcos A. "A História Oficial": Atualidade de um filme sobre ditadura e direitos humanos. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 25-37, 2015.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SAFADI, Guilherme Muniz. **Dimensões políticas do melodrama no cinema argentino contemporâneo: princípios, valores comunitários e mercado em filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella**. 2014. 133f. Dissertação (Mestrado em História)-Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul.-dez. 1995.

SCOTT, Joan. Os usos e abusos do gênero. **Projeto História**, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012.

SCOTT, Joan. **A fantasia da história feminista**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

SEGATO, Rita. **Las estructuras elementales de la violencia**. Contrato y status en la etiología de la violencia. Brasília: Serie Antropológica 334, 2003.

SEGATO, Rita. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. Puebla: Pez en el árbol, 2014.

SELIPRANDY, Fernando. Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao ciclo íntimo. **Antíteses**, Londrina, v. 12, n. 23, p.774-697, jan.-jul. 2019.

SILVA, Caio Ramos da. Tecnologias do gênero: articulações entre performatividade e semiótica em Judith Butler. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XL., 2017, Curitiba. **Anais Eletrônicos** [...]. Curitiba: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. p. 1-16, Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017>. Acesso em: 12 ago. 2024.

SORLIN, Pierre. **La storia nei film**: interpretazione del passato. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

SUTTON, Bárbara. Terror, testimonio y transmisión: Voces de mujeres sobreviviente de centros clandestinos de detención en Argentina (1976-1983). **Mora**, Buenos Aires, n. 21, p. 5-23, 2015.

SVETLIZA, Exequiel. Malvinas en el cine argentino: representaciones de la masculinidad en el relato cinematográfico de la guerra. **Polifonía**, Cuiabá, v.5, n.1, p. 159-178, 2015.

TAVARES, Francisco Lima. Cinema, narrativa e memória da última ditadura argentina: a História Oficial (1985). **Revista de História da UFBA**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 1-14, 2022

TAYLOR, Diana. Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo. In: TAYLOR, Diana; VILLEGAS, Juan (org.). **Negotiating Performance**: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America. Durham: Duke University Press, 1994. p. 275-303.

TAYLOR, Diana. **Disappearing acts**. Durham and London: Duke University Press, 1997.

TAYLOR, Low. Imagen and Irony in "The Official Story". **Literature/Film Quarterly**, [s.l.], v. 17, n. 3, p. 207-209, 1989.

TEGA, Danielle. **Tramas da memória: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina**. 2015. 263f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

TOLENTINO, Marcos. Memórias e representações dos estudantes secundaristas desaparecidos durante a última ditadura civil-militar argentina (1976 - 1983). **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 6, n. 11, p. 386-422, jan./abr. 2014a.

TOLENTINO, Marcos Oliveira Amorim. Os outros rostos de La Noche de los Lápices **História Oral**, [s.l.], v. 17, n. 1, p. 89-117, jan/jun. 2014b.

TOLENTINO, Marcos. La noche de los lápices e os usos públicos das memórias e das representações dos desaparecidos na Argentina (1976-1988). **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, [s.l.], n. 29, p. 86-126, ago.-dez. 2020.

TREBISACCE, Catalina. Feministas en la Argentina de los '70: ¿Prácticas biopolíticas de militancia?. In: CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL., IX., 2008, Posadas. **Anais Eletrônicos** [...]. Posadas: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, 2008. p. 1-16, Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-080/139>. Acesso em: 12 ago. 2024.

VASSALLO, Alejandra. "Las mujeres dicen basta": Feminismo, movilización y política de los setenta. In: ANDÚJAR, Andrea, et al (org.). **Historia, género y política en los '70**. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. p. 61-88.

VEZZETTI, Hugo. El terror en escenas: un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura. **Romanische Studien**, Beihefte, n.2, p. 27-38, 2017.

VISCONTI, Marcela. Lo pensable de una época: sobre La historia oficial de Luis Puenzo. **Aletheia**, La Plata, v. 4, n. 8, p. 1-13, abril 2014.

WORNAT, Olga; LEWIN, Mirian. **Putas y guerrilleras**. Buenos Aires: Planeta, 2014.

XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino americano. **Balalaica**, São Paulo, v.1, p. 84-101, 1997.

XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. In: XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p.129-141.

YUVAL-DAVIS, Nira. **Gender & Nation**. Los Angeles, London, New Delphi, Singapore, Washington DC: SAGE, 1997.

ZARCO, Gloria Julieta. **Cine, política y memoria en la Argentina (1983-2010)**. Tese (Doutorado em Línguas, Cultura e Sociedade) - Università Ca'Foscari Venezia, Veneza, p. 212, 2014.