

Coluna:



O NUEVO CINE LATINO-AMERICANO E UMA ARGENTINA MEMORIOSA

Por: Renato Lopes

O presente texto tem por objetivo fazer uma breve exposição do movimento cinematográfico conhecido como “Nuevo cine latino-americano”, com vistas a contextualizar uma de suas obras mais expressivas, o filme “A História Oficial” de Luiz Puenzo, 1985. Ao mesmo tempo busca traçar relações entre a memória de uma Argentina em processo de redemocratização e as memórias clandestinas que emergem nesse momento e a forma como são retratadas através da imagem cinematográfica.

O NUEVO CINE LATINO AMERICANO E SEU PAPEL NO REDEMOCRATIZAÇÃO ARGENTINA

“Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que permitam escapar à

condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes” – Paulo Emilio Salles Gomes.

Ao começar a esboçar um pouco sobre a trajetória do cinema latino americano, o crítico e historiador Paulo Emilio Salles emite este diagnóstico, tanto estrutural quanto estético, que acaba por expressar também a tônica dominante que moldaria o nosso cinema em fins dos anos 50 e início dos 60 e que posteriormente seria retomada no imediato pós-ditaduras, na redemocratização: um cinema de poucos recursos materiais, porém de grande inventividade estética (linguagem utilizada no direcionamento da mensagem) e onde a forma não prevaleceria sobre o conteúdo, mas que buscar-se-ia uma relação dialética entre ambos. A essência desse Nuevo Cine latino-americano, do próprio Cinema Novo brasileiro, estava calcada em uma ruptura, mas do que em uma continuidade. Uma ruptura provocada por fatores extrínsecos ao próprio elemento cinematográfico, de um cinema que seria tributário as discussões políticas-sociais que o continente vivia. Seria a vertente artística da ruptura e da radicalização política.¹

Em ambos os contextos de sua emergência e boom

criativo, nos 50/60 e anos 80, estava presente em seu bojo essa discussão externa ao fato cinematográfico que geraria uma série de rupturas: a busca por um cinema que retratasse os problemas do terceiro mundo, a busca de alternativas por um desenvolvimento que gerasse menos exclusão e mais empoderamento as classes de poucos recursos, um cinema de cunho político social que fosse militante, que buscasse a identificação entre seu público e ao que ele assistia, gerando uma conscientização ao passo que aumentaria a participação de popular de grupos historicamente excluídos².

O subdesenvolvimento, dado estrutural que marcaria a cinematografia latino americana, deixa de ser aceita passivamente, um novo caminho começa a se desenhar, onde a falta de recursos, longe de ser uma deficiência técnica, aparecem ligados a novas formas de expressão que por sua vez intervém na própria elaboração da uma linguagem estética que prima por dialogar com a sociedade da qual emana (Paranaguá).



¹ PARANAGUÁ, Paulo Antônio. O Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood. Coleção Universidade Livre. São Paulo, L&PM. 1985 pg.66

² MENDES, A.R.S. *O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares*. In: Revista Intellectus / Ano 05 Vol II –2006 ISSN 1676 –7640

Como nos indica Mendes:

“Maquiagem e iluminação, utilizados para realçar e padronizar o belo, não deveriam estar presentes. A ausência desta beleza seria o retrato de uma América Latina que se buscava distante de Hollywood. Fernando Birri afirmava que deveria se procurar “um desalinho provocado” com o qual concordava Nelson Pereira dos Santos.⁵ Sinalizando para as características do cinema na década de 1950, Avellar indica que a perspectiva não era a de representar o mundo, mas sim de reapresentá-lo”³

Muitas são as formas de proclamar este novo cinema “Uma estética da fome, uma estética da violência” segundo Glauber Rocha. “Um terceiro cinema, militante, oposto ao cinema alienado, comercial, dominante, bem como o cinema reformista, colonizado, de autor”, para os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino. “Um cinema imperfeito”, para o cubano Julio Garcia Espinosa. “Um cinema coletivo, junto ao povo”, defende o boliviano Jorge Sanjinés. Em comum a todas essas proclamações podemos perceber que acaba recaindo sobre o cineasta, e ele aceita de muito bom grado, seu papel de produzir ideologias, fomentar discussões, gerar representações da realidade que os permeavam. Era um cinema que ao mesmo tempo que propunha uma linguagem, um conteúdo a ser discutido, negava veementemente seu enquadramento em qualquer escala de produção e reprodução a nível industrial ou mercadológico, busca se desvencilhar de qualquer fórmula pré fabricada e maniqueísta, seu intuito é abarcar toda a realidade que não é contemplada pelos consagrados esquemas narrativos do cinema mainstream hollywoodiano. Assim o nuevo cine latino-americano torna-se a afirmação de que a verdade, fruto da discussão

sócio-política, não cabe em uma estrutura narrativa arraigada em conceitos pré-concebidos. O que vem tornar o nuevo cine latino americano ainda mais revolucionário é sua ânsia de fincar a sua linguagem em uma realidade altamente distinta daquela retratada e vendida pelo cinema estadunidense, e que tanto sufocava a produção local.

O Nuevo Cine na Redemocratização Argentina

Evidentemente que um cinema com esta perspectiva revolucionária seria prontamente calado quando da consumação dos golpes militares pelo cone sul entre metade dos anos 60 e 70. Afinal dada sua dimensão política e revolucionária seria uma arma apontada contra os ditadores que governavam impunemente. Cineastas e roteiristas que estavam na vanguarda dos movimentos cinematográficos foram silenciados ou preferiram o exílio. Mas apesar de todo o sufocamento a qual fora submetido o nuevo cine, no período de derrocada dos regimes militares ele volta a emergir, com sua temática político-social, cujo foco agora era justamente os regimes civil-militares que se encerravam no cone sul. Embora não fosse necessariamente o mesmo cinema, nele estava contido a semente daquele mesmo movimento dos anos 60/70, mesmo porque muitos de seus principais realizadores estavam de volta a cena.⁴

Esta nova fase do nuevo cine, por assim dizer, vem aliar-se as memórias populares referentes aos períodos ditatoriais e tentam substituir a memória oficial propagada pelo regime, por uma memória que ficou clandestina, silenciada, dos movimentos populares que resistiram as ditaduras. Havia-se um

³ Ibidem.

⁴ Idem nota 02

comprometimento em buscar uma verdade que teria ficado oculta, tinha-se novamente um cinema militante, de reflexão sobre a realidade latino americana.

Vale ressaltar que nesse momento, mais do que convergências, ocorrem rupturas no seio do movimento cinematográfico. O grau de dicotomização presente anteriormente nas películas do nuevo cine, agora dá lugar a um processo de vinculações institucionais que refletem os interesses de determinados grupos, nesse caso os governos democráticos que assumem o poder durante o processo de redemocratização. O cinema passa a ser instrumentalizados por esses grupos, que irão que irão especificar o tipo de discurso mediador das relações presente/passado. O cinema tem esse laço concreto com a realidade dos atores históricos, sendo também um agente histórico e o filme um mediador dessas relações e discursos. Mas não deve-se deixar de indicar que o filme não traz somente as motivações ideológicas de seus realizadores, há questões tangentes a sua produção, que ficam evidente quando filme é lançado em seu circuito de exibição e o espectador, a despeito de qualquer ortodoxia imposta pelos seus realizadores, tem a liberdade de se apropriar dos temas ali levantado.⁵ Supera-se a idéia de que o espectador é um agente passivo, pois a forma como este irá receber a mensagem exerce influência tamanha a partir da diversidade de sentidos criados pelos que assistem a obra.⁶

Não devemos perder o foco de que o filme é um documento histórico na medida em que é um

instrumento criador de representações históricas, e agente ativo do processo de construção da memória. Para isso devemos sempre considerar o contexto em que o filme foi produzido, quem o dirigiu, roteirizou, seu tema, técnicas de produção ou seu *misce en scene*⁷, grupos sociais que concorrem para sua produção, que políticas culturais regem a sociedade no momento de sua produção e lançamento para consumo. A análise de todos esses elementos constitutivos colabora para que o filme seja utilizado como suporte aos recursos didáticos, indo além do simples uso da imagem como representação, e sim entendendo os elementos que compõem aquela representação e qual seu sentido⁸

No caso do cinema argentino e sua relação estabelece-se no bojo da redemocratização ocorrida em 1983, onde produziram-se diversos filme sobre o ditadura Argentina, sejam documentários ou ficções (esta última categoria produzida mais maciçamente), abordando diversos aspectos, desde a questão das crianças arrancadas dos pais perseguidos políticos, os desaparecidos, torturas, crimes não resolvidos, seja com abordagens diretas ou mais alegóricas, exemplos não faltam, o cinema Argentino é fecundo em tratar a ditadura nos mais diversos âmbitos, nas mais diversas formas. Para além do tema ditadura há temas como a crise econômica do país, os males da sociedade argentina contemporânea, relacionamentos, cidades, amores, amizades, tudo isso ressaltando tendo o país, suas particularidades e história como pano de fundo.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. História e cinema/ Maria Helena Capelato [et AL.]. – São Paulo: Alameda, 2007; - USP: História social. Série Coletâneas). Págs. 65 e 66.

⁶Idem nota 02.

⁷Movimento e arranjo dos elementos no quadro ou na tomada de uma cena a fim de observar como se podia gerar

significados, construindo relações entre as tomadas através da montagem.

⁸ BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Ensino de História: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez. 2008. Páginas 373 e 374.

No contexto da redemocratização argentina, toda essa nova vertente, tributária das origens do nuevo cine, vem agregar-se a uma prática de um discurso único, que visa garantir uma perspectiva minimalista de democracia, capaz de garantir a manutenção de uma classe dirigente no poder⁹. Na redemocratização argentina, esse discurso ilustra o embate que havia entre dois projetos democráticos: uma democracia formal de caráter neoliberal ou minimalista e um projeto mais amplo de democracia participativa¹⁰.

Já nesse momento argentino, evidencia-se um dos pontos de ruptura entre a estética revolucionária do nuevo cine, oriunda dos anos 50/60, e as novas propostas que surgem: enquanto naqueles anos privilegiava-se o documentário como mediador da realidade a partir do cinema, nessa nova etapa o cinema de ficção ganha de vez seu espaço, e passa a ser a produção preponderante. Posteriormente, o que era um antagonismo, ficção e documentário, passam a serem vistos como obras complementares na compreensão da realidade. As novas tecnologias que surgem, capazes de facilitar a produção e a montagem de pequenas e hábeis equipes de filmagem parecem minar a ideia de economicidade produtiva e precariedade de recursos, tem-se início o réquiem da estética revolucionária, que vê-se dominada pela aceitação das inovações tecnológicas globalizantes do período (Mendes)

Para além da discussão dos rumos teóricos que o nuevo cine estava tomando, havia a discussão em torno do papel do cinema naquele momento. Como já dito anteriormente o cinema argentino estava agregando as memórias populares e sendo instrumentalizado pelos grupos dirigentes do

período de redemocratização, em torno de um esforço para revolver as memórias em busca daquelas que não estavam minadas pela história oficial. Era necessário realizar um novo enquadramento das memórias através do cinema.

Michael Pollack nos diz sobre o cinema usado como suporte ao enquadramento da memória: *“O filme é o melhor suporte para fazê-lo, donde seu papel crescente na formação e reorganização, portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas as capacidades cognitivas mas capta as emoções”*¹¹. O trabalho de enquadramento da memória se constitui em um trabalho de associação entre dados históricos e a memória como *“operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado”*. De modo que seja estruturado um limite, plausível através das justificativas baseadas em metodologias de pesquisa e análise, evitando assim que arbitrariedades e por conseguinte, injustiças históricas norteiem o processo de reconstrução do passado.

E é justamente sobre uma memória enquadrada e o papel do cinema em sua mediação, seja didática ou metodológica, que vou procurar ilustrar a relação cinema/memória, através da análise de um dos filmes mais expressivos da retomada do Nuevo Cine Latino-Americano. Trata-se do filme *“A História Oficial”* de Luiz, Puenzo, 1985. Ele será nosso timoneiro no entendimento das novas relações institucionais, a partir do rearranjo das memórias, que surgem na Argentina redemocratizada.

⁹ BORON, Atilio A. Estado, Capitalismo e Democracia na América Latina. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1994. Página 07.

¹⁰ Idem nota 02.

¹¹ POLLACK, Michel. POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, Pg. 11

A NÃO OFICIALIDADE DA HISTÓRIA OFICIAL

*En el país del no me acuerdo
Doy tres pasitos y me pierdo.
Un paasito para allí,
no recuerdo si lo di.
Un pasito para alla
!Ay, que miedo que me da!¹²*

Ao início de *“A História Oficial”* (Luiz Puenzo, 1985), a professora Alicia Barnet, interpretada por Norma Aleandro, ministra aulas de História da Argentina – mais precisamente história política e institucional a partir de 1810 – em um colégio de ensino Médio. Após as aulas, retorna para sua casa, onde sempre reencontra sua filha adotiva Gaby e ao final do dia também reencontra seu marido Roberto. Alicia parece ter um bom casamento e uma vida normal. Alicia transparece ser uma mãe afetuosa e uma esposa atenciosa, contrastando visivelmente com sua austeridade como professora. No mundo de Alicia percebemos que tudo é bem dividido, não há espaço para dúvidas ou

questionamentos, tudo ocupa o seu devido lugar, nenhuma porta se abre sem que a outra esteja devidamente fechada.

Podemos dizer que Alicia, ao início da narrativa, encontra-se em um estado de “plenitude”, aliás não só ela como tudo a sua volta. Tudo está reconhecidamente normal. Todorov reconhece este estado como o ponto inicial elementar de qualquer narrativa. Porém para que a história se desenvolva serão necessárias oposições, capazes de desencadear uma série de significados que serão entrelaçados ao longo do filme. Essa quebra da plenitude é um processo marcado ao longo da narrativa. Para se opor a esse estado de plenitude,

manifesta-se uma força desestabilizadora, que vem em sentido contrário, com o intuito de quebrar a harmonia inicial. A partir desse momento duas situações podem ocorrer: a plenitude é restabelecida; ou se reconhece que não se pode fazer nada para deter ou mudar o efeito da força que gerou a ruptura¹³. É característico do “Nuevo Cine Latino Americano” filmes com finais abertos,



¹² En El País Del No me acuerdo – composição Maria Elena Walsh

¹³ Tzvetan Todorov APAUD. TURNER, Graeme. O cinema como prática social – São Paulo. Summus, 1997 Pág. 80.

que são representativos dessa impossibilidade de se alcançar um novo equilíbrio ao fim da trama. O que servia para acentuar ainda mais a oposição entre a estética marginal de cunho político-social que Nuevo Cine fazia em relação à hegemonia da estética hollywoodiana que valorizava o belo em detrimento da imperfeição da realidade, com finais felizes, maniqueístas e bem resolvidos.

Ao fim de *“A História...”* veremos bem que o conflito pode estar ali, plantado desde o início, latente, aguardando o momento de se realizar. Assim também são as memórias, as lembranças e as outras faces da História. O drama de Alice começou a ser desencadeado em quatro passos bem identificáveis.

OS 4 PASSOS

O primeiro dado de realidade que nos é apresentado é o ano em que transcorre a história do filme: 1983. Essa marcação temporal nos ajudará as mudanças pelas quais a personagem principal irá passar ao longo da trama. O ano em questão marca o fim do período ditatorial da Junta Militar, iniciado em 24 março de 1976, autodenominado “Processo de Reorganização Nacional”. Um estado de exceção que durou quase 8 anos, onde qualquer sinal de dissidência ou oposição era reprimido violentamente, através de práticas coercitivas que iam do sequestro, passando por torturas, chegando a assassinatos com ocultação de cadáveres. O período ficou conhecido como “Guerra Suja”. Suas ações extrapolaram as fronteiras constitucionais visando silenciar toda e qualquer oposição e espalhar o terror no conjunto da sociedade.

O segundo dado que nos é fornecido se apresenta durante a aula de Alicia, nos primeiros minutos do filme. Já nesse momento Alicia afirma aos seus

alunos “a história é a memória dos povos”. Esse elemento não surge de forma casual na narrativa, ao contrário, ele irá representar uma dicotomia permanente em toda narrativa. Irá marcar a relação entre memória coletiva cerceada e libada pelas ações e práticas terroristas dos interesses ditatoriais, e a edificação de uma memória oficial, que irá suplantar essa memória coletiva e os efeitos da repressão e será também sua justificativa plena e irrefutável.

O terceiro passo é o reencontro de Alicia com suas antigas colegas do colegial. Nesse momento surge uma outra personagem chave na narrativa, e que certa forma será a responsável por transpor os conflitos e dilemas da sociedade argentina daquele momento para a vida de Alicia, a personagem em questão é sua amiga Anna, que acaba de voltar do exílio. Anna revela o porquê de seu afastamento: Pedro, seu companheiro, havia sido condenado pelo regime, Anna acabou sendo presa e torturada por 36 dias por não revelar seu paradeiro. Alicia nesse momento demonstra total alienação quanto as práticas políticas e de repressão promovidas pela Junta Militar que governou o país a bem pouco tempo, e isso fica evidente quando esta indaga o porquê de Anna não ter denunciado o que ocorreu. Temos duas vivências simultâneas tipificadas pelo regime: uma pessoa totalmente alienada em relação a repressão do regime militar, e outra que foi o algo e sofreu as consequências dessa perseguição, Anna. A situação de ambas marca essa tônica dominante da sociedade argentina do pós ditadura e que ganhou mais força e alcance através do processo de rememoração oriunda dos relatos orais de sobreviventes e perseguidos políticos.

No entanto Anna, mais do que marcar posições, traz aquela que será a informação chave do tema do filme e o quarto ponto que irá configurar a retirada

de Alicia de sua zona de conforto: quando Anna relata que muitas gestantes eram separadas de seus filhos logo após darem a luz, que por sua vez, essas crianças eram dadas ou vendidas a colaboradores do regime ou eram apropriadas por militares que em muitas vezes eram algozes de seus pais biológicos. Nesse instante o estado de inquietação de Alicia aumenta e a realidade na qual está inscrita começa a se fragmentar a partir das informações que recebe. As contradições de sua realidade passam a ficar evidentes, os embates em sala de aula sobre quem escreve a história, os assassinos que a falseiam e promovem o esquecimento, a demissão de um professor de literatura considerado agitador (com quem Alicia durante um diálogo abre um pouco mais sua mente para a realidade em volta), até seu primeiro contato com as Abuelas da Plaza de Mayo. Alicia vê seu chão se desfazer e passa a tatear em busca de respostas.

Resolve pedir a ajuda de Anna, busca o médico que lhe entregou Gaby recém nascida no hospital, tenta buscar paz no confessional da Igreja, mas encontra um padre distante e dissimulador, uma clara referência da cumplicidade espúria entre a Junta Militar e a Igreja Católica. Quando resolve indagar Roberto sobre a possibilidade de sua filha ser um bebe roubado, Roberto acusa Anna de estar colocando ideias distorcidas na cabeça de Alicia, porque “Anna era casada com um subversivo”.

Alicia, assim como enunciado na ideia de Todorov, foi retirada de sua zona de conforto, e agora se encontra em um momento de grande tensão. Ao fim da história Alicia se encontrará em outro ponto da narrativa, em outro estado mental, mas conseguirá restabelecer sua paz inicial? Ou

adotará um outro estado para chamar de plenitude?

UM PAÍS MEMORIOSO

Ao colocarmos em perspectiva as informações dos quatro passos que levaram Alicia a rever seus conceitos e sua vida, é possível traçar um panorama geral do que constituiu o processo de oficialização de uma história e uma memória, a partir das ações que visam o esquecimento e o total desaparecimento de outras memórias. Ao começarmos pela própria denominação que a Junta Militar se outorgou “Proceso de Reorganización Nacional”, denotando a necessidade desses dirigentes de *“associar uma profunda mudança política a uma revisão (auto)crítica do passado”*.¹⁴ Essa suposta revisão crítica, foi a justificativa para desencadear uma repressão institucionalizada por um estado terrorista, cujo inimigo se encarnava nas diversas tendências políticas da história recente da argentina: o populismo peronista e o comunismo.

A forma como Alicia recebe informações sobre o passado recente da Argentina, da possibilidade de sua filha ter sido apropriada, dos inúmeros casos semelhantes ao seu, do seu primeiro contato com Abuelas que buscam informações da mesma forma que ela, todo o contato com essas memórias ocorre a margem das vias oficiais, informações que saíam da clandestinidade a qual haviam sido confinadas. Essas informações chegam não só Alicia, mas ao conjunto da sociedade argentina, através de redes de contato que persistiram aos anos de perseguição, onde pessoas foram assassinadas e privadas de sua identidade. Suas memórias e histórias passaram tanto tempo na clandestinidade,

¹⁴ Idem nota 11. Pág.5

“esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas ideológicas”. Ao passo que este exemplo ilustra de forma contumaz que qualquer revisão “crítica” ou tentativa de silenciamento de memórias de grupos minoritários ou hegemônicos não estão sob total controle dos grupos que detém o poder político. Os dominantes jamais terão total controle até onde levarão suas reivindicações que se formam *“ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior”*¹⁵

Ao longo do filme (e mais marcadamente em seu encerramento) ouvimos a cantiga *“En El País Del No no me acuerdo”*, composta por Maria Elena Walsh. Uma clara referência ao *“no me acuerdo”* imposto pela Junta Militar, em seu processo de exercer controle sobre a memória argentina. Os militares também tentaram fazer o seu *“no me acuerdo”* particular, onde se isentavam de qualquer responsabilidade sobre as mortes e desaparecimentos, pois estavam em uma guerra e os fins, segundo eles, seriam justificáveis. Um pouco menos explícito é a referência que a cantiga faz as diversas experiências do século XX, capitaneada pelos regimes totalitários que deram a memória um estatuto inédito, ao passo que a perseguiam de modo a suprimi-la. Com o advento das tecnologias de informação ao longo do século XX e a necessidade de controlá-los, a apropriação das memórias chegou a níveis quase orwellianos. Atingindo sucesso de controle da informação de diversas formas, ocorreu eliminação, falseamento, manipulação das memórias, eram capazes de ocupar o lugar da realidade, enquanto outras formas de difusão da verdade eram perseguidas¹⁶. A história e a memória passam a ser alvos

constantes dessa perseguição, esta última ganhou status de matriz teórica, campo de conhecimento essencial para ser o sustentáculo crucial de qualquer força política, dada a importância que ocupa no imaginário dos indivíduos e das coletividades. E quem a influencia e molda, exercerá controle políticos sobre os grupos no conjunto da nação.

O personagem Roberto, marido de Alicia, vem representar a burguesia argentina que mais do que fechar os olhos e ouvidos para o momento político do país, foram coniventes com regime e ao vê-lo se enfraquecendo, começaram a temer por sua vida e seus negócios favorecidos pelo regime. Afinal o filme faz uma vinculação entre empresariado-militares-estrangeiros-Igreja, em um mega esquema de corrupção encabeçado por um General e seu sócio estrangeiro. Não é uma exploração mais aprofundada dessa dicotomia durante, que redunde em colocar as mazelas da sociedade argentina unicamente na corrupção promovida pelos militares. Sendo a corrupção sintomática em quaisquer regimes, democracias ou ditaduras, com o diferencial ser mais acobertada e não investigada em regimes ditatoriais¹⁷.

O jogo de oposições citados anteriormente buscam ilustrar a própria diferença entre Alicia e Roberto. A professora, mesmo com sentimentos contraditórios, tem o desejo de saber quem são os pais verdadeiros de Gaby, mas ao mesmo tempo tem medo de perder sua filha, persiste na busca pelo esclarecimento, pela verdade. De outro lado, Enquanto o marido busca ensandecidamente ocultar qualquer traço da verdade sobre a origem

¹⁵. Ibidem

¹⁶Tzvetan Todorov APAUD. PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do Esquecimento na História. Letras nº 22 – Literatura e Autoritarismo. Pag.85

¹⁷MENDES, R.A.S. Cinema e memória sobre os regimes civil-militares do Cone Sul. Revista do Clube Militar – edição especial. Rio de Janeiro, março/abril de 2004. Nº 407. Pág.10

de Gaby e suas relações escusas como o regime militar. No bojo deste choque de visões, Alicia passa a se dar conta da real situação do país, passa a rever a “história oficial”. Alicia começa a acompanhar noticiais nos jornais sobre desaparecidos, as manifestações nas ruas. Intimamente começa o questionamento da professora acerca de seu lar, de seu trabalho, além do choque de suas memórias particulares no tocante a como Gaby chegou a seus braços, pois segundo o marido Gaby havia sido abandonada pelos pais. Mas depois de sua conversa com Anna, Alicia acaba por entrar em um caminho sem volta, onde não é mais viável esquecer, ou não pensar sobre o passado pois “ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera”¹⁸.

O LUGAR DA MEMÓRIA NA IMAGEM E NA HISTÓRIA NÃO OFICIAL

No ano em que transcorre a história do filme, o ano de 1983, a sociedade argentina ainda tateia no escuro e nos escombros do terrorismo de Estado praticado pela junta militar. De modo que ao fim do regime a organização popular encontrava-se combalida, sem capacidade para erigir uma contra argumentação sistemática e ampla, estava calcando-se nos relatos e denúncias orais dos que sobreviveram. Os mesmos interesses ditatoriais coexistiram com as aspirações democráticas durante e após o período de transição democrática. O discurso anterior que serviu de pretensa

justificativa ao golpe de 1976, “guerra contra a subversão”, já não tinha mais a mesma validade e um novo argumento capaz de justificar a barbárie que estava em marcha: um mal para combater outro mal maior, ou como ficou conhecido a “teoria dos dois demônios”, muito questionada a posteriori¹⁹.

Nesse vazio, diante dessa instabilidade e com a capacidade de atingir um grande público o cinema se faz a via necessária para se firmar com características de cunho político e visando a intervenção nas formas de se moldar a memória. Nesse sentido o filme toma parte nesse esforço de construção da memória, devido a fatores tais como: a escolha do período, final da ditadura e transição democrática; o tema, desaparecidos políticos. O filme fora lançado em 1985, com a memória dos acontecimentos recentes ainda muito viva e com muitas das situações abordadas no filme ainda se desenrolando. Esse tempo e esse lugar, onde se constrói a memória, nesse caso através de imagens, clamam por colocar a memória em um lugar e “*é este vai e vem que os constitui, momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a morte, mas como conchas na praia quando o mar se retira da memória viva*”²⁰

Assim o filme insere-se em um âmbito da história recente da Argentina onde as operações cinematográficas além de formas de construção das memórias sobre a última ditadura também buscam, adquirir importância na atuação dos processos de reparação histórica. As representações fílmicas, quando confrontadas com outras fontes, alimentam

¹⁸ SARLO, Beatriz. O tempo passado. Editora UFMG/Companhia das Letras. Pg.9

¹⁹ GOMES, Salatiel Ribeiro. Cinema e memória: alegorias de uma argentina memoriosa. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, julho 2011. Página. 2

²⁰ NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares de memória. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC. São Paulo, SP – Brasil, pg.13

os debates e as mobilizações sociais que existem na sociedade e que clamam por justiça, punição aos torturadores (mandantes e executores) e a restituição dos filhos sequestrados para suas famílias de origem²¹.

Através do tema que aborda, o momento que retrata e o contexto de grandes transformações da Argentina memoriosa do pós-ditadura, “A História Oficial” assume e ajuda o espectador a compreender o partido de qual memória está tomando. Como lugar de memória o filme é investido de um aspecto simbólico, que o faz ocupar espaço na imaginação de quem assiste. Simbólico *“por definição visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número, uma maioria que deles não participou”*²².

CONCLUSÕES

O drama familiar de Alice é o timoneiro eleito por Puenzo para estabelecer uma empatia com o espectador, pois justamente retrata o drama que muitas famílias argentinas viviam naquele momento. É nesse ponto que o simbólico e a posição pela escolha da memória a ser construída se agudiza para introjetar na imaginação do público, através carga simbólica presente na película, o despertar de consciência da personagem principal, que era também o de muitos cidadãos argentinos naquele momento. Também é a forma encontrada para colocar Alicia tão vítima daqueles acontecimentos quanto outras milhares de mães e avós, sem necessariamente um julgamento moral, pois o filme se preocupa em pontuar Alicia como

uma alienada nesse sentido, não podendo ser responsabilizada pelo crime de apropriação que envolve Gaby.

Ainda é possível visualizar na obra de Puenzo teses sobre a memória e a lembrança afetadas pela fluidez do tempo e sobre a própria história. Apreende-se que a emergência das memórias, seja aquelas correntes afetadas ou as memórias que ficaram clandestinas, sofrem os efeitos da aceleração do tempo, tornaram-se um tema “espetacularmente social”. Contrapõem-se memórias não só acerca de crimes cometidos, mas promove-se a recuperação de memórias no âmbito cultural, construção de identidades perdidas e privadas do conflito de versões e leituras do passado. Ou nas palavras de Beatriz Sarlo “o presente ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre em matéria de memória”²³. Trabalhar as memórias faz parte de uma operação que, seja pelo silêncio ao qual foram submetidas ou pela ação da velocidade frenética do tempo, evita-se que se criem vazios sobre o passado.

Já dentro da perspectiva histórica “A História Oficial”, interpõe memória e história no tocante ao afloramento da “verdade”. Em Mendes vemos essa perspectiva “Esta verdade, por sua vez tem origem em espaços não controlados pelas instâncias de poder: a família, a imprensa, as lembranças individuais. O diretor/roteirista propõe, neste sentido, uma transferência da verdade para as mãos das vítimas.”²⁴

Gostaria de encerrar dizendo que embora “A História Oficial” não possa ser pródiga em levantar problematizações ou até mesmo relativizações no

²¹ Idem nota 18

²² Idem nota 19. Pg. 22

²³ SARLO, Beatriz. O tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura – Rio de Janeiro: José Olympo, 2005. Pg.96.

²⁴ Idem nota 16. Pág.12

transcorrer de sua exibição, o partido que o filme toma em relação a qual memória está defendendo, nos ajuda a situa-lo bem em um contexto específico e abre a possibilidade para que o espectador possa buscar as entrelinhas daquilo que o filme apenas sugere ou induz. O filme envelheceu bem ao julgamento do tempo, pois mesmo com os seus “poréns” ainda é forte o suficiente, dado o contexto em que foi feito, para ser referencial nas discussões acerca do papel da memória na elaboração do relato histórico.

Renato Lopes graduando em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisa Cinema na América Latina e é agente mobilizador do Circuito Universitário de Cinema, realizado pela MPC&Associados, que discute através de documentários as ditaduras no cone sul.

PADRÓS, Enrique Serra. *Usos da memória e do Esquecimento na História*. Letras nº 22 – Literatura e Autoritarismo.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *O Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Coleção Universidade Livre. São Paulo, L&PM.

SARLO, Beatriz. *O tempo passado*. Editora UFMG/Companhia das Letras.

SARLO, Beatriz. *O tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura* – Rio de Janeiro: José Olympo, 2005.

BIBLIOGRAFIA

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez.

BORON, Atilio A. *Estado, Capitalismo e Democracia na América Latina*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1994.

GOMES, Salatiel Ribeiro. *Cinema e memória: alegorias de uma argentina memoriosa*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, julho 2011.

GRAEME. *O cinema como prática social* – São Paulo. Summus, 1997.

MENDES, R.A.S. *Cinema e memória sobre os regimes civil-militares do Cone Sul*. Revista do Clube Militar – edição especial. Rio de Janeiro, março/abril de 2004. Nº 407. Pág.10

MENDES, A.R.S *O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares*. In: Revista Intellectus / Ano 05 Vol II –2006 ISSN 1676 –7640.

NAPOLITANO, Marcos. *História e cinema/ Maria Helena Capelato [et AL.].* – São Paulo: Alameda, 2007; - USP: História social. Série Coletâneas).

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares de memória*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC. São Paulo, SP – Brasil.