

LOS RUBIOS E H.I.J.O.S.–El ALMA EN DOS: DOCUMENTÁRIOS ARGENTINOS E SUAS IMBRICAÇÕES COM A MEMÓRIA E AS IDENTIDADES.

EULLER GONTIJO DE OLIVEIRA¹

O presente artigo tem como foco analisar as relações cinema-história e suas imbricações com a memória e as identidades tomando como objeto de estudo os documentários dirigidos por filhos de pais desaparecidos durante a última ditadura militar Argentina, como no caso dos filmes *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002), da diretora Carmen Guarini y Marcelo Céspedes e *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri.

O eixo principal de reflexão deste trabalho é pensar o papel do cinema na elaboração da memória e constituição das identidades; como esses filhos, hoje cineastas, vêm pensando suas memórias e suas identidades a partir da sua produção audiovisual? Que lugar ocupa as imagens nessa construção? Em que medida as imagens, sejam elas fotográficas ou cinematográficas contribuem na elaboração da memória e, por conseguinte, das identidades, uma vez que partimos da premissa que memória e identidade não se dissociam.

Sob esta perspectiva apresentada por Joël Candau (2011) analisaremos os dois documentários, partindo da concepção que a memória pode tanto consolidar ou debilitar o sentimento identitário. Nesse sentido, o foco norteador deste trabalho é pensar como os documentários argentinos pós- ditadura militar vem articulando e atualizando o passado numa luta contra o esquecimento.

Palavras-Chave: Cinema-História, Memória, Identidades.

A História contemporânea da Argentina, especificamente no período pós- ditadura militar, impôs um dever de memória que foi acompanhado pela atenção dada às memórias dos sobreviventes e aos vestígios deixados pelas vítimas da ditadura. Esse trabalho de memória² pode ser percebido nas artes, na literatura e no cinema; nesse campo específico, as produções cinematográficas assumem um papel especial, considerados veículo de memória como assegura Jelin (*apud* Paulinelli, 2006:22) ou como indica Maria Luiza Rodrigues Souza

¹ Mestrando em História – UFG

² Em seu livro *Los Trabajos de la Memoria* Jelin (2002) apresenta esse conceito, no qual compreende a memória numa perspectiva dinâmica e ativa; a memória trabalha, cria, tem responsabilidades e constrói, em suma, a memória é um processo que visa à transformação.

(2007:14) “ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes, enquanto filmes-arquivo, estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação do e para o presente.” Nesse sentido, é preciso pensar esses filmes-arquivos enquanto campos de lutas e enfrentamentos que se configuram nas intenções de definir os sentidos sobre o passado.

Neste trabalho analisaremos dois documentários: *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002), da diretora Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, que buscam a redenção desse passado, que precisa ser revisto.

A idéia central é pensar como as memórias vêm sendo trabalhadas nesses documentários e quais suas implicações com as identidades, que sob as lentes dos filhos de desaparecidos ou de testemunhas que vivenciaram os anos de ditadura vem construindo uma narrativa fílmica acerca daquele passado ditatorial.

Nesse sentido, encontramos nos recursos audiovisuais uma preciosa fonte para a compreensão do passado; enquanto documento de uma época, as imagens são portadoras de sentido e dizem respeito não apenas às representações que se podem fazer do passado, mas, sobretudo expressam os problemas do presente. Conforme assinala Jorge Nóvoa (2008:31) “o cinema não só encena o passado, mas, sobretudo expressa o presente”, ou seja, um agir sobre esse presente para que o terror da ditadura não se repita.

Acerca da problemática das imagens e seu uso para a compreensão do passado, o historiador Robert Rosenstone (2010:199) coloca algumas questões fundamentais para quem decide enveredar por esse caminho: “Podemos realmente representar o passado, de maneira factual ou ficcional, como ele era? Ou sempre apresentamos alguma versão de como ele possivelmente era ou poderia ter sido?” continua o autor:

E em nossas representações, não alteramos inevitavelmente o passado, fazendo-o perder parte do seu sentido para si mesmo (para os seus atores históricos) e, ao mesmo tempo, impomos outros significados (os nossos significados) aos acontecimentos e momentos que talvez sejam muito difíceis de reconhecer para aqueles que os vivenciaram?

Estas questões encontram eco nos trabalhos de Albertina Carri em *Los Rubios*; nas entrelinhas do seu documentário ela reitera a impossibilidade dessa construção. Nessa perspectiva, o que os filmes tem a dizer do passado? Ao assinalar essa questão, Rosenstone (2010:233-234) afirma que os filmes proporcionam outro tipo de história:

Os filmes sempre serão menos complexos do que a história escrita. No entanto, as suas imagens em movimento e suas paisagens sonoras criarão complexidades vivenciais e emocionais desconhecidas para a página impressa (...) o filme muda as regras do jogo e cria seu próprio tipo de verdade, um passado em níveis múltiplos (...) o mundo histórico criado pelos

filmes é potencialmente muito mais complexo do que o texto escrito. Na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto – elementos que respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na medida em que a história escrita diferiu da história oral.

Encontramos nessas palavras a potencialidade e a riqueza em se trabalhar com os filmes para a pesquisa histórica, conforme afirma Mônica Kornis (1992:239): “o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.” Um dos primeiros historiadores a problematizar a relação cinema-história foi o historiador Marc Ferro (2010:31-32); para esse autor o filme apresenta uma contra-análise da sociedade:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. [...] O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. [...] Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.

O trabalho de memória produzido pelos filhos de desaparecidos e sobreviventes da ditadura através do cinema visa em última instância fazer com que os anos de chumbo não se repitam. Conforme esclarece Jeanne Marie Gagnebin (2006:100) Adorno não afirmava que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz, mas deve-se travar uma luta contra o esquecimento, e porque essa luta é necessária? Porque segundo a autora, não só a tendência a esquecer é forte, como também a vontade, o desejo de esquecer. Acima de tudo, é preciso pensar no esclarecimento. Segundo Gagnebin (2006) faz-se necessária uma distinção do uso cotidiano dessa palavra; a autora busca sua etimologia no alemão *Aufklärung* que significa falar com clareza à consciência racional, o que ajuda a compreensão clara e racional, saindo do jogo acusação/justificativa; nem juiz nem réu, mas uma análise esclarecedora que deveria produzir instrumentos capazes de melhor esclarecer o presente.

No encerramento de seu texto: O que significa elaborar o passado? Gagnebin (2006:105) explicita seu ponto de vista, enfatizando que a elaboração do passado, por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento, não se dá apenas por lembrança aos mortos, mas também por amor e atenção aos vivos. Nesse sentido, chamamos a atenção em nosso trabalho para a importância da construção dos filmes pós-ditadura militar não apenas

enquanto um veículo de memória desse passado, mas também para compreender como a linguagem cinematográfica contribui na constituição das identidades destes que estão vivos, filhos (as) de desaparecidos, que buscam se constituir a partir da ausência das figuras fundamentais que foram seus pais, desaparecidos em condições excepcionais.

O que esses filhos (as) buscam é manter viva a memória de seus pais, serem fiel aos mortos que não puderam ser enterrados; é um trabalho de luto, conforme ressalta Gagnebin (2006:47), que implica uma dimensão política, ética e psíquica, que não só trata da luta para manter viva a memória da tragédia para que não se repita como também é uma forma de enterrar os mortos do passado e cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Segundo Noriega (2009:13) é um trabalho de exorcização dos fantasmas dos ausentes; sem um corpo para finalizar o trabalho de luto, os filmes tentam ser esse túmulo, o fechamento dessa lacuna. Com esse objetivo María Inés Roqué realizou seu filme: Papá Iván (2000) e sobre esse processo ela assinala (*apud* NORIEGA, 2009:14-15):

No tengo nada de El (su padre) no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo pense que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días.

O desabafo dessa cineasta marca o tom que os filmes feitos pelos filhos de desaparecidos desenvolvem. A partir de então outros filmes apareceram, como *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002) e o mais polêmico de todos *Los Rubios* (2003) que questiona a possibilidade de reconstruir o que para a diretora é irreparável, a impossibilidade de reconstruir a memória de seus pais.

A MEMÓRIA E AS IDENTIDADES EM DEBATE

A busca pela identidade e pela reorganização da memória marcaram as artes em geral pós-ditadura militar na Argentina; muitos filhos de desaparecidos se tornaram cineastas, escritores, jornalistas, fotógrafos; formaram inclusive um grupo H.I.J.O.S. (*Hijos por la identidad y la justicia, contra el olvido y el silencio*), que produziu um filme, que é objeto de análise deste artigo, no qual narram suas lutas, suas histórias pessoais, suas identidades e suas memórias.

Nesse sentido, o cinema se apresenta como um excelente suporte, agindo no enquadramento da memória como afirma Pollack (1989:11):

O filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva.

É nessa perspectiva que se orienta este trabalho: perceber os reflexos desse drama representado nos documentários produzidos por esses filhos, procurando compreender os discursos sobre a ditadura e o jogo entre a memória e as identidades, que se fundam a partir da relação com esse passado ditatorial.

Memória e a identidade não se dissociam; para Candau (2011) não há busca identitária sem memória e de forma inversa, a busca memorialística está sempre acompanhada de um sentimento de identidade, segundo Candau (2011:19):

A Memória é necessariamente anterior a identidade, enquanto a memória é uma faculdade presente desde o nascimento, a identidade é uma representação, nesse sentido, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução.

A memória é geradora da identidade, no sentido que participa de sua construção essa identidade, por outro lado, molda predisposições que levam os indivíduos a “incorporar” certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais. Para Pollak (1992:204) “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.”

Para Candau (2011:27) as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de “traços culturais”, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de visões de mundo, identitárias ou étnicas. Nesse mesmo sentido, encontramos no pensamento de Stuart Hall a mesma concepção de identidade ao se tratar do sujeito pós-moderno (2006:13):

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (...) à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Assim como as identidades são produzidas no quadro das relações sociais, e se modificam continuamente, é preciso pensar a memória também enquanto uma construção social, conforme afirma Moraes (2005:92): “a memória social é um vigoroso, complexo e

tenso campo de disputas de sentidos em que a mobilização e a circulação dos discursos e representações são utilizadas com intensidade e possibilidades diferentes.”

Pensar a memória como um campo social é enfatizar seu empenho em orientar e influenciar as disputas, as formas de dominação que permitem transitar por refigurações de fronteiras sociais e simbólicas que reforçam diferentes tempos, espaços, interações e dimensões reguladoras da produção de memórias. Nesse sentido, as memórias são plurais. Mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes. Para Candau (2011:35): “mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho.”

Nessa perspectiva, podemos observar as distintas posições entre os dois filmes analisados neste artigo. Embora compartilhem de um mesmo contexto de ausência, por terem que se constituir a partir da ausência de seus pais assassinados durante a ditadura, cada filme constrói suas memórias de modo peculiar e, por conseguinte, suas identidades seguirão caminhos distintos.

CINEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO

A partir da década de 90, assiste-se ao aumento progressivo do número de estudantes de cinema na Argentina. A capital Buenos Aires oferece uma variedade extensa e especializada de cursos de cinema, da crítica à realização nas mais importantes instituições como o INCAA (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*), ENERC (*Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica*) e a FUC (*Fundación Universidad del Cine*).

Entre os principais fatores para o desenvolvimento cinematográfico, Andrea Molfetta (2008) destaca o efeito da paridade peso-dólar, chamada de Regime de Conversibilidade, implantada no primeiro governo Menem, e que lhe garantiu a reeleição em 1994, permitindo a aquisição generalizada de aparelhos digitais importados, especialmente pequenas câmeras e tecnologia de edição, que logo estavam disponíveis nas mais importantes produtoras e escolas.

Segundo a autora, há ainda quatro ações institucionais que marcaram, a partir da política cultural, novos horizontes para o campo intelectual cinematográfico:

- A Nova Lei do Cinema de 1994;

- O renascimento do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata em 1996;
- O nascimento do BAFICI³ (Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente) e a projeção internacional como mecanismo econômico;
- O compromisso do INCAA com a distribuição dos filmes nacionais.

A Lei 24377 de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica Nacional, promulgada em 28 de setembro de 1994, promoveu um aumento nos fundos de fomento que passaram, em 1994, de 8 milhões de dólares para 40 milhões, graças a Lei 24377, que criou dois novos impostos: um de 10% sobre cada aluguel, venda ou edição de VHS, e outro de 25% sobre cada filme emitido na televisão e registrado no COMFER (*Comité Federal de Radio y Difusión*). Esses novos impostos, somados ao já existente de 10% sobre os ingressos vendidos em salas, chamado de subsídio industrial, fizeram aumentar consideravelmente os fundos para a produção cinematográfica local.

Assim, o cinema argentino entra em nova fase denominada *Nuevo Cine Argentino*⁴, marcado por um aumento na produção de filmes e o surgimento de jovens cineastas, que inovam o campo da linguagem cinematográfica. Nesse contexto podemos situar também a ampliação dos documentários, que a partir desse período começam a ganhar destaque; uma explicação para essa expansão está no desenvolvimento das novas tecnologias, que permitiram filmar com poucos equipamentos e de forma barata, o que facilitou a multiplicação de documentaristas e variaram as possibilidades da linguagem documental. Segundo Maxine Baker (*apud* CAMPERO, 2009:75):

La llegada del digital trae nma nueva edad de oro del documental, que interpela el viejo paradigma del cinéma verité próprio del cine moderno a partir de una multiplicidad de estilos y orígenes. Difuminó sus límites, cruzó géneros y estilos, avanzó con los híbridos y alimento el listado de películas mutantes características de esse momento de la cinematografía.(...) El documentarista deja de ser un personaje de certitumbres que con su cámara busca demostrar su opinión y pensamiento para constituirse en carne de un entramado inseguro y vacilante que interroga y observa el mundo en el que vive. Las nociones de 'cine directo' y cinema verité pasaron a ser

³ Criado em 1999 pelos cineastas Andrés Di Tella, Esteban Sapir y Eduardo Milewicz, seu diretor geral foi Ricardo Manetti.

⁴ Este conceito surge na década de 60 para designar um movimento de fortalecimento do cinema nacional a partir da lei 62/1957 de cinematografia, que estabelecia a criação do *Centro Experimental de Realización Cinematográfica* (CERC). A geração da década de 60 foi marcada pela ampliação do número de Cine-clubes e seu desenvolvimento foi fundamental para a formação crítica de cineastas, tornando-se espaço privilegiado para a discussão e debate sobre cinema.

Mas o desenvolvimento do *Nuevo Cine Argentino* não durou muito; o golpe de estado de 1966, promovido por Juan Carlos Onganía, pôs fim ao movimento, nos anos 90 a expressão foi retomada pelo crítico Horacio Bernardes, em seus escritos para a *Página/12*, e propôs uma sigla NCA, para se reportar às recentes produções do cinema argentino realizadas por jovens cineastas nessa década.

cuestionadas: quedan deliberadamente en evidencia los avatares de la puesta en escena. Una de las posibilidades del documental contemporáneo es que no expone una verdad sino una búsqueda.

Nesse sentido, o documentário inovou, incorporou novas linguagens audiovisuais para além do modo expositivo ou participativo; na verdade, é justamente um questionamento na forma tradicional que se tinha de produzir documentário, como sendo “o real” que está em discussão.

Para esse trabalho partimos da concepção de documentário apresentada por Nichols (2005:47) que é sempre relativa ou comparativa; ele se define pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental ou de vanguarda. O documentário engaja-se no mundo pela representação de três maneiras, segundo Nichols (2005:28): Em primeiro lugar os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade. Vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. (...) Ele passa a imagem de que o que está deve ser verdade. A capacidade de reproduzir a aparência do que está diante da Câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade representada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade.

Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. Nesse sentido, há uma construção identitária de sentimentos compartilhados. Muitas vezes o documentarista assume determinado ponto de vista de um grupo e passa a representá-lo através de sua câmera, fazem por eles o que eles não conseguem fazer por si mesmos. É o caso de Carmem Guarini e Marcelo Cespedes, que embora não sejam filhos de pais desaparecidos, produziram o filme H.I.J.O.S. a partir do olhar dos filhos dos desaparecidos.

Por fim, os documentários podem representar o mundo assim como o advogado representa os interesses de um cliente. Eles intervêm de forma ativa com o propósito de nos persuadir sobre determinado ponto de vista, fazendo-nos tomar partido.

Para Nichols (2005:47) um documentário não é a representação da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo

nela representados nos sejam familiares. Segundo Nichols (2005: 67) “O documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto”.

Nichols (2005:135) estabelece uma tipologia na qual podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do documentário, são protótipos ou modelos, que expressam características mais peculiares de cada modelo: Poético, Expositivo, Participativo, Observativo, Reflexivo e Performático.

Dentro dos limites deste trabalho destacaremos apenas dois modelos, o observativo, que é o modelo no qual foi construído *H.I.J.O.S. El alma en dos* e o Performático, no qual podemos situar o filme *Los Rubios*.

No documentário observativo a voz off desaparece assim como qualquer tipo de reconstrução. A ideia é causar um “efeito de realidade”, a temporalidade apresentada é a do presente. Para Patricia Rebello da Silva (2004:57) os documentários do modo observativo podem ser definidos como estudos fundados na qualidade de duração do tempo (captação ‘direta’, sem cortes e com longos planos), textura (imagem de aspecto mais sujo e granulada) e experiências de não intervenção na ação do sujeito filmado.

Nesse tipo de documentário não há lugar para reencenações, repetição de ações para a câmera e, absolutamente, nenhuma entrevista é bem-vinda – enfim, nada que estabeleça um contrato entre quem filma e quem é filmado. Assim, segundo Nichols, o uso dessas técnicas permitia o registro do que estava acontecendo, enquanto estava acontecendo.

Já o modelo performático é caracterizado por enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. Há um tom autobiográfico que compõem esses documentários, uma mistura de realidade com imaginação na qual ocorrências verídicas são amplificadas pelas imaginadas; a combinação livre do factual e do imaginário é a chave para o entendimento desse tipo de documentário.

Segundo Nichols (2005:170) o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo, abrindo caminhos para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

Ao lidar com as particularidades da vida, o documentário performático permite o reenquadramento de lembranças, recontextualizando e formalizando camadas da memória. É o que *Los Rubios* procura realizar, a partir dos fragmentos de memória das testemunhas que conheceram os pais da diretora Albertina Carri; há uma busca pelo reenquadramento da memória, mas que ao final a diretora conclui tarefa impossível.

H.I.J.O.S. E LOS RUBIOS – PENSANDO A MEMÓRIA E AS IDENTIDADES NOS DOCUMENTÁRIOS.

O documentário *H.I.J.O.S.- El alma en dos* da diretora Carmen Guarini⁵ e Marcelo Cespedes⁶, uma co-produção entre a Argentina e a França, com apoio do *Centre National de la Cinematographie*, a fundação Jan Vrijman Fund e INCAA, produzido em 2002, o documentário trata do grupo H.I.J.O.S. (*Hijos por la Identidad, y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), são filhos de pais desaparecidos durante a última ditadura militar e que lutam em busca de justiça e condenação à todos os envolvidos na ditadura.

O grupo teve sua aparição em 1995, daí em diante só vem crescendo, reunindo pessoas não só da Argentina, como também de outros países: Espanha, Holanda, México, França, Uruguai e Suécia. Esse envolvimento internacional mostra como a ditadura não se restringiu aos meandros geográficos da Argentina, mas se espalhou por várias partes do mundo, em países que serviram de exílio a alguns filhos que tiveram seus pais desaparecidos.

Uma análise do título do filme permite múltiplas interpretações; podemos remeter a uma relação passado-presente, sempre em conflito por carregar no presente as marcas de um passado doloroso, marcado por exílios, pela morte dos pais, pela dor da ausência. Também podemos remeter aos fragmentos de identidade, uma identidade dividida, fraturada e que busca se constituir a partir da ausência de seus pais, também podemos remeter às relações público-privado, no qual estes filhos entram em cena pública (manifestos, escrachos) para colocar sua dor, o seu sofrimento mais íntimo em ter que conviver com essa ausência e que acaba se tornando a justificativa para lutar por justiça e condenação a todos os culpados.

O tema da identidade aparece na identificação comum (algo que os une) que estes filhos tem, por terem passado por processos semelhantes, são filhos de pais desaparecidos e que se uniram para buscar justiça, não somente para si, mas também auxiliar outros a encontrarem o que eles chamam de “verdadeira identidade” ou seja, aqueles filhos que foram adotados e não conhecem sua “verdadeira história”. Percebemos no grupo H.I.J.O.S. uma busca pela essencialização da identidade, cuja proposta é justamente acusar os militares de terem roubado suas identidades e, portanto, serve de combustível às suas lutas por justiça e reparação.

⁵ Carmen Guarini é Antropóloga, Cineasta, fez seu doutorado na Universidade de Nanterre – França, em Antropologia Visual sob orientação de Jean Rouch, cuja influência pode ser percebida em seus documentários. Também é docente da UBA, e pesquisadora do CONICET (*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*.)

⁶ Marcelo Céspedes é Cineasta, Produtor, foi Professor de Cinema e Fundador juntamente com Carmen Guarini da Produtora Cine-Ojo.

Embora o filme registre vários depoimentos de filhos(as) de desaparecidos o eixo norteador da narrativa gira em torno das personagens Verónica, Lucila Quieto e Silvina, dentre as três histórias a de Lucila é a que mais impressiona, fotógrafa de formação ela busca reconstruir os fragmentos de sua memória projetando a sua imagem nas fotos de seus pais, fazendo uma sobreposição, pois para ela é muito dolorido não ter fotos junto com seus pais. Lucila elaborou uma exposição fotográfica intitulada: *Arqueología de la Ausencia* nos anos 2000 e 2001; sua exposição viajou por várias cidades de vários países como Turim, Bolonha, Milão, Roma e Madrid. Em entrevista a Ana Amado (2009:173) ela confessa:

Inconscientemente me acerqué a la fotografía como la mejor herramienta posible de usar, creo que es lo mejor para certificar la memoria, es decir, registrarla de alguna manera.(...) Al término del trabajo fue como librarme de algo pensado durante veinticinco años, tener una foto con mi viejo, la necesidad de verme con El, o de juntar a él con mi madre, no tenía una foto de ellos juntos.

Nesse sentido, a fotografia é o elemento articulador dessas memórias e no caso do filme *H.I.J.O.S. El alma en dos*, a recorrência às fotos será um dos recursos que muitos filhos terá como forma de construir essas memórias. Segundo Victoria Langland (2005:88):

La fotografía se há convertido en el símbolo por excelência de la perdida sufrida en los países del Cono Sur, y también de las luchas persistentes por la memoria que desde entonces se han desarrollado. Las muchas fotos de las personas desaparecidas, fotos sacadas en épocas más felices, de jóvenes sonriendo, de hombres, mujeres y bebés, se han tornado símbolos omnipresentes de las luchas interminables por la memoria (...) un recurso central en sus luchas políticas.

Outro ponto importante no filme, e que une esses filhos (as) de desaparecidos, é a luta por justiça contra os militares e apoiadores da ditadura argentina; a proposta política do filme é clara, sob o rótulo de *Escracho*, filhos de desaparecidos vão às ruas para protestar, denunciar em forma de cartazes, por em evidência as atrocidades cometidas e buscar justiça.

A diretora Carmen Guarini, embora não seja filha de desaparecido, dedica o filme a seu irmão que é um desaparecido da ditadura. A partir de sua experiência com Jean Rouch, Guarini constrói seu documentário que podemos classificar dentro dos modelos apresentados por Nichols (2005) com o modo observativo, no qual busca registrar passeatas, manifestações, escrachos, depoimentos dos filhos(as), reunião em acampamentos, com agrupamentos de outras localidades da Argentina, Tucumán, Rosário, Salta, Cordoba.

Esse tipo de documentário tem uma relação direta entre câmera e o contexto; é o que Rosenstone (2010:109) define como relação indexativa com a realidade - o documentário

reflete ostensivamente o mundo de forma direta; mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento.

Embora o documentário seja tomado por historiadores, jornalistas e o público em geral como algo mais confiável do que o filme ficcional, é um equívoco segundo Rosentone (2010:110) pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. Ele também usa imagens que são aproximações mais do que realidades literais. Ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com certos problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final.

As produções cinematográficas produzidas por esses filhos não é composta por uma voz uníssona, que busca por justiça e reparação das atrocidades cometidas durante a ditadura; o que há são múltiplas vozes, dentre elas, destaca-se o filme de Albertina Carri *Los Rubios*, que embora seja filha de pais desaparecidos, a proposta fílmica e estética da diretora é completamente distinta.

O documentário de Albertina Carri⁷ se insere na proposta do Documentário Performático estabelecido por Nichols (2005) no qual subjetividade e ficção se mesclam com elementos da realidade. Para a construção do seu documentário a diretora se utiliza de vários recursos narrativos, que colocaram seu filme no centro do debate do chamado *Nuevo Cine Argentino*. Ganhador do 5º BAFICI, o documentário é uma mescla de autobiografia, animação (*Stop Motion*), ficção e realidade. A diretora é representada por uma atriz (Analía Couceyro), que se apresenta enquanto tal e diz que irá representar Albertina Carri, numa perspectiva Brechtiana, no qual a diretora busca certo distanciamento, para ficcionar a sua própria vida. Segundo Carri (2007:24): *“este distanciamento lo considero imprescindible para colocar al espectador en una situación reflexiva, es decir que el espectador se identifique con la argumentación del realizador y no con un personaje.”* O interessante é que a diretora também aparece em várias cenas, numa duplicação de si, ou o que alguns autores definem como sendo o alter ego. Esse distanciamento proposto pela diretora não é apenas estético, mas também político.

Seguindo uma proposta oposta à de H.I.J.O.S. os testemunhos assumem um papel secundário. Neste filme os companheiros de militância de seus pais, aparecem sempre mediados por um televisor; às vezes a diretora fica de costas para o testemunho, o que lhe

⁷ Albertina Carri é cineasta, estudou na Universidad del Cine (FUC) entre os seus trabalhos destacam-se: Os curta-metragens *Aurora* (2001) *Barbie también puede star triste* (2001) e *Fama* (2003) entre os longa-metragens estão *Geminis* (2005) e *La Rabia* (2008).

gerou inúmeras críticas. Martin Kohan (*apud* NORIEGA, 2009:26) da revista *Punto de Vista*, sob direção de Beatriz Sarlo, acusa Carri de descaso para com os testemunhos políticos de seus pais, um ato de descortesia. Exagero ou não, é inegável o lugar secundário que Carri atribui aos testemunhos.

Os testemunhos não são centrais em *Los Rubios*; o conteúdo desses depoimentos não é essencial no filme. Isso demonstra certo distanciamento inalcançável entre a experiência daqueles que conviveram com Roberto Carri, Ana Maria Caruso e Albertina, que só tinha três anos quando eles foram sequestrados. Segundo Gustavo Noriega (2009:26) “*Ese lugar secundario y derivado de los testimonios resulta particularmente irritante para quien espera una película política. La voz de los protagonistas políticos está distanciada, distorcionada, abandonada a un segundo plano*”.

Mais que recuperar as figuras de Roberto Carri e Ana María Caruso, *Los Rubios* põe em cena a impossibilidade do cinema de reconstruir o irreparável. O filme de Albertina Carri se coloca com originalidade como um filme que fala dos desaparecidos, mas que longe de tentar recuperar suas histórias, ou reivindicar a luta política pela qual sofreram a repressão, põe em cena o vazio provocado pelo sequestro e morte de seus pais. Não é um filme sobre pais desaparecidos, mas a impossibilidade que se sente de reconstruir suas vidas. *Los Rubios* é todo o contrario de um filme monumento, se centra mais na perda, que na recuperação. Nas palavras de Albertina (2007:26) “... *es un documental sobre la imposibilidad de hacer un documental en torno a aquello que – puesto que no hay imagen que de cuenta de una ausencia – no se puede referir, la opción obligada es ubicarse en las antípodas del dolor.*”

Em entrevista a María Moreno (*apud* NORIEGA, 2009: 22) Albertina afirma que queria impedir que os diversos elementos como os testemunhos, as fotos e as cartas, deixassem a sensação tranquilizadora, o que ela destaca é precisamente que não vamos conhecer, que não há reconstrução possível, são inapreensíveis porque não estão mais aqui.

Em outra entrevista realizada por María Moreno (*apud* NORIEGA, 2009: 22) diz a diretora: “*En la película, en cambio, decidí eludir todo aquello que dejara una imagen concreta de mis padres. No quería generar la ilusión de que a través de la película era posible conocer a Roberto y a Ana María*”.

Essa geração dos filhos de desaparecidos gerou dois tipos de respostas ativas possíveis: Se por um lado existe uma militância política que enche esse espaço trabalhando por uma memória, afirmando a recordação, individualizando cada caso, buscando justiça, recuperando identidades, como é o caso do grupo *H.I.J.O.S.* (*Hijos por La Justicia contra el Olvido y el Silencio*), por outro, como é o caso de Albertina Carri, ao contrário destes jovens,

radicaliza sua posição, que o fato é irreparável, que o vazio deixado pela ausência dos pais, não pode ser ocupado por nenhuma ação militante e muito menos por um filme.

Se no filme: *H.I.J.O.S.* a fotografia é fundamental para construir essa memória de seus pais, em *LOS RUBIOS*, apesar de aparecer algumas fotos que podem ser observadas na parede, elas formam um quadro indiscernível em que se mesclam uma série de rostos não identificáveis, no qual Roberto Carri e Maria Caruso não tem uma fisionomia definida.

Essa descrição contrasta fortemente com a militância de *H.I.J.O.S.*, e outros agrupamentos, que dão a cada desaparecido seu nome e seu rosto em cartazes, bandeiras, avisos, como forma de reivindicar sua individualidade e lutar contra o esquecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao termino deste trabalho podemos perceber a importância das fontes audiovisuais para a pesquisa histórica. Como as imagens, sempre carregadas de valores e portadoras de sentidos coetâneos ao contexto de sua produção, revelam os sentidos sobre o passado.

O entrelaçamento entre memória e identidade pode ser percebido nos documentários, como a memória pode tanto consolidar o sentimento identitário, como podemos perceber no documentário *H.I.J.O.S El alma en Dos*, ou debilitar este sentimento no caso do filme *Los Rubios*. O que ficou evidente nesta análise é como as memórias são múltiplas e embora seja construída socialmente, não podemos falar de uma memória coletiva, no sentido de um compartilhamento em comum, mas, ao contrário, no jogo de interesses e disputas dentro de um mesmo contexto histórico, podemos ter memórias divergentes, que se contrapõem. As disputas pela memória podem ser percebida no jogo em que estes filhos(as) lidam com seu próprio passado e estão presente em suas produções audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AMADO, Ana. **La Imagen Justa – Cine Argentino y Política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e Política: Ensaio sobre literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas – Vol 1.
- CAMPERO, Ricardo Agustín. **Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinárias**. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- CANDAU Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

- CARRI, Albertina. **Los Rubios. Cartografia de uma película**, Buenos Aires: publicação 9ª Edição do BAFICI, 2007. Disponível em: http://www.memoriaenelmercosur.edu.ar/wp-content/uploads/2009/04/los_rubios_albertina_carri.pdf Acesso: 25/05/2012
- FERRO, MARC. **Cinema e História** São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- JELIN, Elizabeth. **Los Trabajos de la Memoria** Madrid: Siglo XXI, Social Science Research Council, 2002. Resenha de Sandra Arenas, Carlos Beltrão, Lorena Best Disponível em: <http://memoriasocialunirio.blogspot.com.br/2010/05/memoria-social-1-elizabeth-jelin-los.html> acesso: 01/09/2012
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: Um debate metodológico**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5 n.10, 1992 p. 237-250 Acesso: 05/04/2012 Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>
- LANGLAND, Victoria. **Fotografía y Memória**. Espanha: Siglo XXI de España editores, 2006
- MOLFETTA, ANDREA. **Texto e Contexto do novo cinema argentino dos anos 90**. ECO-PÓS- v.11, n.2, agosto-dezembro 2008, pp.143-157 Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=129&path%5B%5D=132> acesso em :07/06/2012.
- MORAES, Nilson Alves. **Memória Social: Solidariedade Orgânica e disputas de sentido**. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô (Orgs.) O que é Memória Social? Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas – SP: Papirus, 2005.
- NORIEGA, Gustavo. **Estudio Crítico sobre Los Rubios: Entrevista a Albertina Carri**. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.
- NÓVOA, Jorge(org). **Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- PAULINELLI, María Elena. (Coord) **Cine y Dictadura**. Córdoba: Comunic-arte editorial, 2006.
- POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2 n. 3, 1989 p. 11.
- _____. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5 n.10, p. 200-212, 1992.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história** . São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SILVA, Patricia Rebello. **Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2004. disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp022958.pdf> acesso em: 05/08/2012.
- SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um Estudo das Narrativas Cinematográficas sobre as Ditaduras Militares no Brasil (1964 – 1985) e na Argentina (1976 -1983)**. 234 fl. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade de Brasília, Brasília, 2007.