

OS MORTOS BROTAM DA TERRA: A REPRESENTAÇÃO DO TERRORISMO DE ESTADO NA ARGENTINA NO CINEMA DA RETOMADA DEMOCRÁTICA.

Marcello de Oliveira Becri

RESUMO

O autodenominado Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) foi a experiência mais violenta da história da República Argentina. Como trauma social, esse evento-limite impôs uma série de obstáculos a sua representação em suas diferentes manifestações culturais. A partir do instrumental teórico da semiótica psicanalítica e da teoria psicanalítica do cinema, conforme apresentada por Todd McGowan, propomos uma análise das formas como o cinema da retomada democrática (1983-1989) buscou representar a violência do terrorismo de Estado, concentrando-nos, sobretudo, na forma como a fantasia, entendida a partir da teoria lacaniana, atuou, na forma do filme, para além de sua função ideológica, na identificação de antagonismos inerentes à sociedade argentina e, assim, manifestou, através do cinema, sintomas da cultura.

Semiótica Psicanalítica; teoria do cinema; terrorismo de Estado

INTRODUÇÃO

Em entrevista realizada em agosto de 2021, Silvia Labayrú, de sessenta e cinco anos, atribui a “pequenas sortes” o fato de ter sobrevivido e de seu filho, nascido na *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA), ter sido devolvido a sua família. Ela, ao lado de Mabel Zanta e María Rosa Paredes, ganhava as manchetes na Argentina após a condenação do capitão da marinha, Jorge Eduardo Acosta, por crimes sexuais cometidos durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983), sendo a primeira condenação de militares por crimes de tal natureza. Quarenta e quatro anos separam a entrevista do sequestro de Labayrú, mas este “passado recente”, pois muito presente¹ em seus restos², “[...] está longe de ter cicatrizado, com a dor eternizada pelos mortos sem sepultura, e seus algozes alforriados³”. Este trabalho busca analisar, a partir do instrumental teórico da semiótica psicanalítica⁴, as múltiplas formas que o cinema da retomada democrática (1983-1989) representou a violência do terrorismo de Estado, sobretudo, nas formas em que as mulheres – que, segundo Elisabeth Jelin (2012, p.127),

¹ Jelin, 2012, p.9-10.

² “Junto aos silêncios voluntários, são ‘restos’ que ficam, lacunas de um passado ‘que não passa’” (Jelin, 2012, p.156)

³ Cesarotto, 2018, p.18.

⁴ “[...] área de estudo que serve muito bem às análises que enveredam pelas produções cinematográficas e literárias, aceitando igualmente contribuições de teor histórico, na busca de se entender o reprimido e o sintomático de cada época” (Messias, 2016, p.239)

corporificavam “os símbolos de dor e sofrimento” da última ditadura argentina – aparecem como vítimas e vitimárias da violência.

Cabe introduzir nosso problema a partir das discussões sobre os livros-memória (*Yizker-bihher*), escritos por sobreviventes da *Shoah* no imediato pós 2ª Guerra Mundial – como forma de “resgatar os mortos do esquecimento” (WIEVIORKA, 2006, p.XI). Estes, como afirma Annete Wieviorka (2006, p.38), foram um exemplo da impossibilidade da transmissão do vívido, da experiência, quando a narração do trauma se depara com uma sociedade que não está disposta, ou pronta, a recebê-lo⁵. Nos trabalhos sobre memória de eventos traumáticos é recorrente a citação de Primo Levi (1988, p.8) sobre: “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento [...]”. Como afirma Márcio Seligmann-Silva (2008, p.66), o ato de narração do trauma implica uma relação dialógica que o evento traumático barra, o que Levi expressa na sua fala como ‘outros’. A socióloga argentina Elisabeth Jelin (2012) defende que a ruptura desse vazio dialógico imposto pelo “trauma histórico” – “onde não há sujeito e não há ouvinte, não há escuta” –, no caso da *Shoah*, se deu a partir de um processo de construção de um “cenário compartilhado”, onde “quem fala e quem escuta começam a nomear, a dar sentido, a construir memórias”, que tornava aquilo que dos “testemunho não eram transmissíveis ou integráveis no momento em que os fatos ocorreram⁶” como um objeto para as construções da “capacidade social de ouvir e dar sentido ao relato do/a sobrevivente”. Ao longo deste trabalho, defendemos que a construção de uma sociedade que se entenda como “testemunha do testemunho” não se detêm à deposição das forças políticas, ou, para utilizarmos a reflexão de Vladimir Safatle (2017, p.99) a partir da reflexão da Lacan sobre a transferência, “[...] só podemos destituir o poder quando destituímos não seus ocupantes, mas a forma da agência que ele pressupõe, a gramática do seu exercício”. A questão, portanto, não é a de ocupar lugares de poder estabelecidos, mas de destruí-los, “decompondo a gramática que lhes sustenta”, como forma de

⁵ Jelin, 2012, p.143; - “As gerações nascidas depois da destruição, depois da Shoah, fizeram-se cegos para o mundo dos avôs” (Wieviorka, 2006, p.28); O medo do esquecimento, que marcará, após a década de 1980, a relação das sociedades ocidentais com seu passado, é, para Yosef Hayim Yerushalmi (2017, p.16), parte medo da ruptura na transmissão do passado entre gerações: “um povo ‘esquece’ quando a geração detentora do passado não o transmite à seguinte, ou quando esta última rejeita o que recebeu ou deixa de transmiti-lo [...]”.

⁶ “[...] que os marcos interpretativos da cultura disponíveis não ofereciam recursos simbólicos para localizar e dar sentido aos acontecimentos” (Jelin, 2012, p.113)

proposição de uma política emancipatória que vise “ a instauração de uma nova gramática de poder na vida social”.

Partilhamos com Maria Rita Kehl (2000, p.145) a noção de que é preciso falar, assim como representar, a dimensão traumática da experiência humana, mesmo que nunca se possa falar o todo dado que fica sempre um resto, como forma de se ampliar continuamente os limites do Simbólico. Mesmo em casos pensados para serem irrepresentáveis, como a Shoah ou os “voos da morte” do terrorismo de Estado na Argentina, o irrepresentável não é, ou faz parte, de um Mal absoluto, mas é irrepresentável, apenas, “na medida de nossa repulsa, de nossa vontade de recalcar essa memória”. Assim, ao utilizarmos a noção de trauma coletivo⁷, sustentamos neste trabalho não que os sujeitos implicados em eventos traumáticos sofram da mesma forma e na mesma intensidade⁸, ou afirmar que a Argentina, enquanto país, sofre, mas sim que o trauma, o Real, é uma impossibilidade de se inscrever narrativamente esse passado, assim como seus restos, na história e na memória social⁹. O Real, que não é a realidade¹⁰, é, como afirma Dunker (2022, p.82), “[...] um registro e todo registro é uma forma de estar e reter o tempo. Todavia, o real representa o fracasso do registro enquanto memória e simbolização. Ele é um problema na função do registrar [...] e do contar [...], por isso será apresentado como ‘o que não cessa de não se escrever’”.

Assim, quando falamos de uma Argentina que tem suas feridas expostas, o que debatemos é a necessidade de construir políticas voltadas ao reconhecimento seus crimes cometidos e que enterre seus mortos, buscando, de tal forma, a restituição simbólica dos desaparecidos, todavia admitindo que “[...] certas dívidas, especificamente simbólicas,

⁷ “A descrição psicanalítica da noção de *trauma* pode ser usada de maneira singular, em se tratando do psiquismo de um sujeito em particular, ou coletivamente, quando são muitos os atingidos pela mesma fatalidade. A emergência do *impossível, repentina, urgente, irredutível*, extrapolando qualquer anteparo ou defesa” (Cesarotto, 2018, p.128)

⁸ O trauma afeta, de maneira diferentes, “[...] qualquer um que entre em contato com ele: perpetrador, colaboracionistas, testemunha, resistente, os nascidos a posteriori” (LaCapra, 2009, p.21-22)

⁹ “O trauma e suas sequelas sintomáticas colocam problemas urgentes para a representação e compreensão da história” (LaCapra, 2005, p.17)

¹⁰ “O registro psíquico do real não deve ser confundido com a noção corrente de realidade. Para Lacan, o real é aquilo que sobra como resto do imaginário e que o simbólico é incapaz de capturar. O real é o impossível, aquilo que não pode ser simbolizado e que permanece impenetrável ao sujeito do desejo para quem a realidade tem uma natureza fantasmática. Diante do real, o imaginário tergiversa e o simbólico tropeça. Real é aquilo que falta na ordem simbólica, os restos que não podem ser eliminados em toda articulação do significante, aquilo que só pode ser aproximado, jamais capturado” (Santaella, 1999, p.86)

excluem a chance de um acerto de contas completo, sem resto¹¹. Como afirma Elisabeth Jelin (2007, p.115):

A introdução de mediações ficcionais e simbólicas nos mecanismos de recordação [...] responde a necessidade de que a experiência traumática encontre algum “encerramento” [...] Pode-se aventar a hipótese de que a sociedade argentina, todavia, ainda está imersa na “experiência traumática” do desaparecimento, sem uma elaboração significativa, com um processo de simbolização ainda muito primário, muito apegado à dor de forma direta. Ainda não foi possível banir o terror nem o sinistro para começar a superar o realismo das experiências vividas. O processo de recuperação das vítimas (individuais e coletivas) de situações de catástrofe social requer o apoio de um processo que reconheça e nomeie suas lacunas e buracos [...]

Tendo em vista que “[...] a continuidade nas imagens e sentidos do passado ou a elaboração de novas interpretações e sua aceitação ou rechaço social, produzem efeitos materiais, simbólicos e políticos, e influem nas lutas pelo poder¹²”, veremos que as políticas de memória postas em marcha após a retomada democrática, plasmadas no cinema do período, continuamente esbarravam nas políticas de memória do Processo, sobretudo, na verborragia do regime que cumpria, entre outros objetivos, paralisar a sociedade argentina pelo terror e confusão¹³. No entanto, segundo Jelin (2007, p.38-39): “Em qualquer momento e lugar, é impossível encontrar *uma* memória, uma visão, uma interpretação única do passado, compartilhada por toda sociedade” dado que o espaço da memória é um espaço de luta política. Por mais que as políticas de memória de retomada democrática se afirmassem a partir do imperativo moral contra o esquecimento – “recordar para não repetir” – elas o são, sempre, “[...] uma oposição entre memórias distintas rivais (cada uma delas com seus próprio esquecimentos). É na verdade ‘*memória contra memória*’”. A elaboração de um trauma social¹⁴, visto de tal forma, nunca é simples, a medida envolve uma série de enfrentamentos com mecanismos de inibição, comuns a sociedades confrontadas com tragédias, e de antagonismos inerentes à sociedade. Frente a tais dificuldades entendemos, com Maria Rita Kehl (2010, p.127), que o cinema, assim como outras manifestações artísticas, tem a capacidade de “[...] elaborar publicamente a experiência, suas derrotas, seu sofrimento”, sendo uma maneira de “[...] simbolizar, na medida do possível, o trauma provocado pelo encontro com a atroz

¹¹ Oscar Cesarotto (1998, p.10 *apud*. DUNKER & RODRIGUES, 2017f, p.46)

¹² “[...] silêncios para proteger e cuidar de outros, para não ferir ou transmitir sofrimento. [...] ocorre especialmente em períodos posteriores a grandes catástrofes sociais, massacres e genocídios, que geram, entre os que sofreram tal violência, uma vontade de não querer saber, de escapar das memórias para seguir vivendo” (Jelin., 2017, p.16-18)

¹³ Feitlowitz, 2015, p.54-55.

¹⁴ “[...] noção de *trauma* pode ser usada de maneira singular, em se tratando do psiquismo de um sujeito em particular, ou coletivamente, quando são muitos os atingidos pela mesma fatalidade” (Cesarotto, 2018, p.128)

crueledade de que um homem é capaz quando a própria força governante [...] o autoriza [...]”. Entendemos assim que a arte pública, mesmo em momento em que a sociedade apercebe que seus “[...] os marcos interpretativos da cultura disponíveis não ofereciam recursos simbólicos para localizar e dar sentido aos acontecimentos”, pode, como afirma Cesarotto (2018), atuar na “[...] sublimação dos sintomas da cultura, contribuindo para evitar que o não simbolizado retorne como assombração”.

A partir da semiótica psicanalítica¹⁵, trabalharemos com a noção de que o cinema, enquanto locus privilegiado na cultura, “[...] deflagra o que culturalmente segue recalcado em nós” (Messias, 2019), e que, em casos onde “o Simbólico [...] já não dá conta do campo de representações¹⁶”, o cinema, para além de sua capacidade de expressar sintomas da cultura¹⁷ (Messias, 2016), é um meio onde se apresentam formas de lidar com as lacunas impostas pelo trauma por meio de processos simbolização, ainda que parcial, do trauma. Assim, a medida que entendemos que a elaboração¹⁸ do trauma social¹⁹ implica um esforço de rearticulação dos afetos e das representações²⁰, nos interessa o “[...] poder que o cinema tem de ultrapassar os chamados limites do visível, dado que a escrita fílmica mobiliza sua capacidade de tornar o inimaginável imaginável apesar de tudo²¹”, do cinema “[...] como arma que deve vir em auxílio do Simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma²²” Ademais, como afirma Cesarotto (2019, p.111):

Só sabe do horror aquele que o viveu, pois apenas os vivos têm memória; quem escuta, porém, alucina fantasmas. O real pode ser evocável, sem que as palavras possam tomar conta do inominável; enquanto isso, o imaginário permite a visualização daquilo que foi ouvido, na tentativa de simbolizar a prepotência inadmissível do discurso do Outro, nulificante.

¹⁵ “[...] área de estudo que serve muito bem às análises que enveredam pelas produções cinematográficas e literárias, aceitando igualmente contribuições de teor histórico, na busca de se entender o reprimido e o sintomático de cada época” (MESSIAS, 2016, p.239)

¹⁶ Pereira, 2004, p.42-43 *apud*. Messias, 2016, p.362.

¹⁷ De acordo com Cesarotto (2019, p.94) a cultura é: “Do ponto de vista semiótico, trata-se do conjunto dos processos de produção, circulação & consumo de significações na vida social. Na perspectiva psicanalítica, seria o estilo de recalçamento próprio de cada momento histórico”.

¹⁸ A elaboração, enquanto forma de “[...] impor uma distância entre o passado e o presente, para que se possa recordar que algo ocorreu, mas, ao mesmo tempo, reconhecer a vida presente e os projetos futuros” não é uma necessidade individual, mas, como aponta Dominick LaCapra (2009, p.21-22), uma questão partilhada, de diferentes modos, pela sociedade como um todo.

¹⁹ “O evento traumático tem seu efeito maior e mais claro sobre a vítima, mas de outras maneiras afeta também a qualquer que entre em contato com ele: perpetrador, colaboracionistas, testemunha, resistente, os nascidos a posteriori” (LaCapra, 2009, p.21-22)

²⁰ LaCapra, 2005, p.64.

²¹ Rollet, 2019, p.17

²² Seligmann-Silva, 2008, p.70.

Edgar Morin (2014, p.257), em sua formulação clássica, propõe uma aproximação entre cinema e sonho: “[...] através da máquina e à sua semelhança, nossos sonhos são projetados e objetivados. São fabricados industrialmente e compartilhados coletivamente. [...] Eles retornam em nossa vida prática para modelá-la, ensinar-nos a viver ou a não viver”. Todavia, como bem pontua a Lucia Santaella (in. DUNKER, 2017, p.112), “filme e sonho liberam o olhar para estranhos ângulos de visão. Enquanto no sonho chegamos ao limite de contemplar a nos mesmos, o filme nos conduz por errâncias de pontos de vistas libertos dos constrangimentos impostos pela realidade”. Ainda que recusemos a homologia proposta por Morin, partilhamos com Todd McGowan (2017, p.8) a noção de que o cinema é o mais próximo de “[...] um sonho que chegamos na vida desperta”. Esta relação está no centro do que este autor define como teoria lacaniana do cinema.

De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza (2009, p.63), Freud em *A interpretação dos sonhos*, afirma os sonhos como “realizações de desejos”. Todavia, o relato do sonho sempre aparece ininteligível ao sujeito que o narra. Como destaca Garcia-Roza (ibid., p.93), o pressuposto de Freud nesta obra é “que a pessoa que sonha sabe o significado do seu sonho, apenas não sabe que sabe, e isso ocorre porque a censura a impede de saber”. Assim, “se o sentido do sonho não é imediatamente acessível nem ao sonhador, nem ao intérprete”, isto ocorre, pois, o sonho é “sempre uma forma disfarçada de realização de desejos”, sendo a censura que incide sobre o sonho responsável por tal “deformação onírica”. A partir do conceito de trabalho do sono (*traumarbeit*), McGowan (2003; 2017) propõe essa aproximação cinema à medida que entende que este oferece “[...] um caminho real para o inconsciente [...], porque marginaliza a vontade consciente e privilegia a vontade inconsciente mais do que qualquer outro meio artístico”, ou seja, como no sonho, o cinema, a partir de um encadeamento das imagens, oferece uma “distorção do desejo [...] em alguma aparência de estrutura narrativa²³”. A partir desta relação, afirma McGowan (2017, p.86):

A chave para uma abordagem psicanalítica do cinema está em teorizar como os filmes abordam formalmente o desejo e o prazer do espectador, como eles constroem fantasias que apelam ao desejo do espectador e que permitem ao espectador desfrutar através do confronto com um antagonismo real.

²³ McGowan, 2017, p.10-11.

Sustenta, assim, que é a forma fílmica, à medida que “guarda o segredo do desejo, não do cineasta, mas do espectador²⁴”, o objeto de estudo da teoria psicanalítica do cinema. É porque acende seu desejo que o cinema espectador, porque lhe causa prazer²⁵ ao lhe permitir “encontrar o trauma de nosso desejo e desfrutar desse encontro”, sendo neste encontro traumático que reside “a genialidade do filme [...] em sua capacidade de nos submeter a uma ruptura traumática que podemos desfrutar”. Assim, quando propõe a interpretar “a estrutura formal para mostrar como o filme fala ao desejo do espectador e o que o filme revela sobre esse desejo²⁶”, o autor o faz como forma de afirmar a dimensão política do cinema, dado que por meio dele pode-se “despertar nosso desejo de uma maneira que nos expõe ao trauma do antagonismo ou pode fazê-lo de forma a ocultar a existência de tal antagonismo²⁷”. De tal forma, a teoria defendida por McGowan (2017), tributária de Slavoj Žižek e Joan Copjec, marca um afastamento dos trabalhos de Baudry e Laura Mulvey, recusando, sobretudo, a noção de olhar como objeto de identificação e interpelação ideológica do espectador, como forma de afirmar o Real como “a chave para entender o papel radical que o olhar desempenha na experiência fílmica”, ou seja, para postular o olhar como objeto *a*, no centro de sua interpretação cinematográfica.

Žižek (2011, p.15), repetidas vezes, cita um relato de Freud sobre uma passagem em que sua filha fantasiava comer um pedaço de bolo de morango. Esse exemplo lhe é caro, pois, põe em relevo a intersubjetividade da fantasia, ou seja, “o crucial do caso é que, ao devorar um bolo de morango, a menina percebeu a profunda satisfação que o espetáculo causava aos pais”, a fantasia da menina, de comer o bolo, assim “uma tentativa de formar uma identidade [...] que satisfaria os pais e a tornaria objeto de desejo deles”. Podemos marcar, a partir deste exemplo, uma diferença fundamental que será retomada na teoria lacaniana do cinema: entre objeto de desejo e objeto *a*. Žižek (2000, p.19) marca a relação do sujeito com o objeto a partir de um paradoxo de Zenon:

²⁴ McGowan, 2017, p.9; “A questão do desejo e do filme não é uma questão subjetiva. Espectadores diferentes obviamente têm desejos diferentes. Mas o desejo não é externo ao filme. [...] a estrutura de cada filme cria um desdobramento específico do desejo e adota uma relação específica com esse desejo. Nesse sentido, podemos falar de desejo no cinema sem cair no subjetivismo ou levar em conta as diferenças entre os espectadores. Claramente sempre haverá indivíduos que não respondem à forma como um filme estrutura o desejo. Mas o espectador é interno ao filme [...] A tarefa de interpretação não se refere a essas variações particulares. Encontra-se, em vez disso, em envolver a forma como o desejo é estruturado no filme. A questão empírica de espectadores particulares não muda a estrutura do filme, que é onde reside o desejo no cinema” (McGowan, 2017, p.163-164)

²⁵ McGowan, 2017, p.163.

²⁶ McGowan, 2017, p.11.

²⁷ McGowan, 2017, p.164.

Se trata do paradoxo onírico de uma contínua aproximação a um objeto que, no entanto, mantém uma distância constante. O traço crucial desta inacessibilidade do objeto foi muito bem apontado por Lacan quando sublinhou que não se trata de que Aquiles não possa ultrapassar Heitor ou a tartaruga (posta que é mais rápido que Heitor, não teria problemas para deixá-lo para trás), mas que não pode *alcançá-lo*: Heitor é sempre demasiado rápido ou demasiado lento. [...] O objeto causa está sempre perdido; tudo o que podemos fazer é dar voltas ao seu redor. Em síntese, a topologia paradoxal do objeto do desejo, que não podemos segurar, seja lá o que façamos para alcançá-lo.

O objeto *a*, esse objeto causa do desejo, está para sempre perdido. No uso corrente, é comum que se confunda necessidade, demanda e desejo. Na teoria psicanalítica, poderíamos dizer, que, na ordem social, o sujeito satisfaz suas necessidades por meio da demanda social – que Lacan teoriza em dois sentidos: demanda do sujeito por amor ou reconhecimento, demanda da ordem social por obediência do sujeito²⁸. O desejo surge como resposta a esta intersecção entre necessidade e demanda, ou, como afirma Lacan: “O desejo não é o apetite de satisfação nem a demanda de amor, mas a diferença que resulta da subtração do primeiro do segundo, o próprio fenômeno de sua cisão (*Spaltung*)²⁹ [...]”. A criança ao comer o bolo de morango não satisfaz seu desejo, dado que o desejo é sempre desejo do Outro³⁰, ou como afirma McGowan (2017, p.10-11), que “o desejo é sempre desejo de desejo”. Ao comer o bolo não se satisfaz³¹ pois a satisfação está no ato de desejar³². Como afirma Garcia-Roza (2009, p.139), a relação do desejo é sempre com a falta: “[...] aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta. De objeto em objeto, o desejo desliza como que numa série interminável, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida”. Ainda assim, o objeto *a*, essa falta que o sujeito busca preencher *realizando* objeto de desejo atrás de objeto de desejo, segundo Roudinesco (1998, p.550), aparece, de forma fragmentada, a partir de “[...] quatro objetos parciais desligados do corpo: o seio, objeto de sucção, as fezes [...], objeto da excreção, e a voz e o olhar, objetos do próprio desejo”. O olhar é assim definido por Quinet (2002, p.50):

O objeto *a*, portanto, não faz parte do campo da realidade, ou seja, suas modalidades de objeto oral, objeto anal, olhar e voz não são percebidas: não

²⁸ McGowan, 2017, p.26-27.

²⁹ Apud. McGowan, 2017, p.27.

³⁰ Garcia-Roza, 2009, p.139.

³¹ “Necessidade implica satisfação; o desejo jamais é satisfeito, ele pode *realizar-se* em objetos, mas não se *satisfaz* com esses objetos. [...] O objeto do desejo é uma falta e não algo que propiciará uma satisfação, ele é marcado por uma perversidade essencial que consiste no gozo do desejo enquanto desejo” (Garcia-Roza, 2009, p.144)

³² “O desejo não se depara simplesmente com obstáculos que impedem sua realização, mas na verdade requer tais obstáculos para constituí-lo como desejo [...] o desejo depende de não se realizar” (McGowan, 2007, p.5)

são vistas, ouvidas, sentidas, tocadas, nem provadas. O objeto oral não pode ser comido nem degustado; o objeto anal não tem cheiro próprio; o olhar é invisível; e a voz, silenciosa. [...] O objeto *a* causa o desejo, causa a angústia. Ele se encontra como mais-de-gozar no sonho, no sintoma e no lapso; o olhar é o objeto em causa na vergonha, na inveja, e no ciúme. O olhar se encontra no prazer escópico da pintura, da paisagem, da fotografia, do cinema e evidentemente dos belos corpos. [...] É de forma velada que o objeto *a* desempenha seu papel no campo da realidade. O olhar não se encontra no campo da visão, mesmo que tenha aí seu lugar de causa. Do espetáculo do mundo vem um olhar que me olha e que eu não vejo, embora me sinta afetado por ele. O olhar é o invisível da visão.

Ver não é olhar, mas sem o olhar não há desejo no ato de ver³³. Assim, ao discutir a posição de espectador como *voyeur* no cinema, Zizek (1994, p.129) afirma:

O que aqui a sua atenção no quadro é a mancha que quebra a coerência, e ele está presente nesse quadro como a mancha: ‘se sou algo no quadro, sempre o sou na forma de tela, que antes chamei de mancha’, disse Lacan. Se o quadro fosse coerente, se não tivesse nenhuma mancha, o voyeur provavelmente não chamaria sua atenção. Mais do que pelo quadro, mais que pelo conteúdo, o voyeur é fascinado por sua própria presença, por seu olhar naquilo.

De tal forma, para Zizek (1992, p.89-90), sustenta o olhar como o ponto de queda do simbólico, “furo no Outro”, na posição em que o sujeito se insere na imagem.

O olhar indica o ponto do objeto (da imagem) a partir do qual o sujeito que o vê já é *olhado*, ou seja, o objeto que me olha. O olhar, longe de assegurar a presença-em-si do sujeito e de sua visão, funciona, pois, como uma mancha, um ponto na imagem que perturba sua visibilidade transparente e introduz uma distância irreduzível em minha relação com a imagem: nunca posso ver a imagem no ponto de onde ela me olha, isto é, visão e olhar são essencialmente dissimétricos. O olhar, enquanto objeto, é uma mancha que me impede de olhar a imagem a partir de uma distância “objetiva” e segura³⁴.

Ao afirmar que “o olhar não é a visão externa do espectador sobre a imagem fílmica, mas o modo como o espectador é representado dentro do próprio filme”, McGowan (2007, p.8), defende que por meio da manipulação do olhar, os filmes produzem o espaço no qual o espectador pode se inserir, e esta relação com o olhar, esta “capacidade do filme de apresentar nosso desejo como obstáculo na forma de olhar”, que gera interesse do espectador pelo que está na tela”, que nos faz assistir ao filme e o achar desejável. O olhar é assim uma perturbação no funcionamento normal da realidade, dado que esta “existe como algo visto, algo que constituímos por meio do ato de ver” e que

³³ “A pornografia falha porque o olhar, o objeto *a* no campo do visível, é irreduzível ao próprio campo do visível. Os filmes que realmente nos permitem reconhecer o olhar o fazem ao torná-lo visível como uma distorção neste campo” (McGowan, 2007, p.24-25)

³⁴ Zizek, 1992, p.151.

“não há nenhuma visibilidade a não ser por meio de nossa subjetividade, que distorce o campo visível ao constituí-lo”. A partir do olhar, McGowan (2017) defende que “todo filme é organizado em torno do desejo do sujeito e do investimento do sujeito nele”, destacando que o filme, à medida que pode nos confrontos com nosso desejo na tela, tem um “potencial revolucionário³⁵”:

[...] a forma pela qual um filme dispõe o olhar é o ato político e existencial fundamental do cinema. Se é verdade que nenhum filme pode eliminar o olhar, a política do cinema se reduz à luta do filme com o trauma e o gozo do olhar como objeto *a*. Assim, no processo de olhar os diferentes modos pelos quais os filmes podem deslocar o olhar, a valência política de diferentes tipos de filmes adquire relevo.

Aos limitarmos nosso objeto de estudo aos filmes da retomada democrática (1983-1989), buscamos analisar os pontos onde a representação realista “falha”, ou seja, onde a proposta estética destes filmes dá lugar a um excesso na representação. A partir das relações que estes filmes constroem com o desejo, propomos que estes se orientam por uma estética da impossibilidade, marcada, sobretudo, pela incapacidade de se separarem da gramática do Processo de Reorganização Nacional e da enunciação dos antagonismos da sociedade argentina. Interessa-nos, sobretudo, a maneira com que este cinema utiliza a fantasia como um meio de “criação de possibilidades à partir de impossibilidade”, permitindo ao espectador se relacionar com a impossibilidade do objeto perdido ao lhe oferecer objeto possível de forma a preencher as lacunas expostas pelos antagonismos e que busca ideologia tamponar³⁶. É a partir desta relação entre desejo e fantasia que analisaremos a representação da violência e do terrorismo de Estado no cinema argentino da retomada democrática, atentando, sobretudo, para a forma com que o cinema representou o “irrepresentável”. Para tal, dividiremos nosso intento em três partes: na primeira, no reteremos ao cinema de testemunho, aos filmes que se propuseram, a partir de uma abordagem estética realista, dar-a-ver o que era testemunhado no país. No segundo, nos interessa o cinema de gênero, sobretudo, os filmes do *Destape*, e as formas que estes filmes articularam a temática realista com abordagens estéticas estilizadas. No terceiro, propomos uma aproximação entre estas a partir da definição de Todd McGowan (2007) de cinema de integração, e, aqui, proporemos uma conclusão.

³⁵ McGowan, 2017, p.169.

³⁶ McGowan, 2007, p.23.

1. Cinema testemunho

Em 23 de abril de 1983, a Junta Militar, em seus estertores, torna público o Documento Final. Afirmava sua vitória na *Guerra Sucia* contra a subversão e se perdoava pelos “excessos” cometidos em tal missão. Marguerite Feitlowitz (2015, p.41-42) sublinha o uso dos eufemismos no documento. Os desaparecidos aparecem no informe como pessoas que “vivem no exterior”, que “retornaram ao país com identidades falsas” ou “aqueles que consideram mortos, ainda que não se possa precisar a causa ou a forma da morte, assim como não se pode localizar o local de sepultura”. Segundo Feitlowitz (2015, p.42), “o país estava indignado com esse insulto”. A negação do luto, que se manifesta neste documento na impossibilidade de reconhecimento da atuação do Estado no desaparecimento de pessoas, impede, segundo Gagnebin (2019, p.256), que “a questão do passado [...]” se torne “[...] uma herança dolorosa a ser elaborada em conjunto por todo o corpo social”. Ademais, ela, também, é forma para com a qual os perpetradores mantêm poder sobre o desaparecido:

Se para a família da vítima averiguar onde estava enterrado seu familiar desaparecido era um passo importante para a elaboração do trauma, para o perpetrador a desapareição da vítima tinha de significar um trauma constante e, portanto, o perpetrador identificava o pai que encontrava a tumba do filho com a morte do pai. Na realidade, a mensagem implica uma projeção do desejo do assassino. Não é o pai da vítima, mas o perpetrador que se degrada se o local da tumba é encontrado³⁷.

O desaparecido, desta forma, é “[...] um vazio, um oco, um buraco no espírito, um espaço morto que com um buraco negro atrairá para si tudo o que é vivo³⁸”. Frente a esta tentativa de interditar a sociedade argentina é compreensível que na retomada democrática, em meio a tantas feridas abertas, o lema “recordar para não repetir” tenha se tornado um componente ético deste conhecimento construído sobre o “passado recente”, e que este tenha se erigido, sobretudo, a partir dos testemunhos das vítimas. O Juízo das Juntas Militares, realizado em 1985, amplamente midiaticizado, ocupou a centralidade na construção das políticas de memória do período, sendo este, segundo Hugo Vezzetti (1985, p.4), um ritual de passagem para um novo ciclo na Argentina que se daria mediante o processo de retirar simbolicamente cada desaparecido “da escuridão” e recolocá-los de volta “a vida do conhecimento e reconhecimentos dos seus próximos”.

³⁷ Finchelstein, 2016, n.p.

³⁸ Nosek, 2017, p.185.

Jelin (2012, p.102), por sua vez, destaca que tal julgamento cumpria a função de despolitizar os conflitos, ou seja, de, por meio da judicialização do conflito³⁹, estabelecer um “[...] quadro narrativo colocado em uma chave criminosa e não política”. De acordo com Emilio Crenzel (2020, p.69), as acusações de violações de direitos humanos tiveram grande impacto na sociedade argentina⁴⁰, sendo estimuladas pelo “show de horror” na cultura:

Que diariamente veiculava exumações de corpos enterrados em cemitérios públicos, denúncias sobre a existência de centros clandestinos de detenção e testemunhos de vítimas de sequestros, torturas e crimes perpetrados pelas Forças Armadas, que tocavam a sensibilidade do público⁴¹ [...].

Em linhas gerais, como sustenta Maria Amado (2007, p.33), os filmes da retomada democrática se valeram do princípio da realidade cinematográfica como se pudessem ser reprodução da “verdade” e do testemunho, de modo à, “depois de um período de não ver nada [...]”, se afirmar que “[...] as imagens do cinema podiam permitir que víssemos tudo”. Entendia-se, assim, que as imagens na tela suplementavam os testemunhos veiculados na imprensa e na literatura, como uma forma de dar-a-ver, de acesso a um direito a um saber sobre os crimes da ditadura⁴². De tal maneira, e frente à dificuldade de se definir o realismo no cinema, partilhamos com Jacques Aumont (2001), a ideia de realismo como um conjunto de regras constituídas a partir de uma época e um espaço específico. Visto de tal forma, um filme de abordagem estética realista depende que, para além de uma temática realista, sua abordagem formal seja apreendida pelo espectador como realista. Propomos, assim, que este cinema realista na argentina, assim como o cinema de gênero, se articulava a partir do que chamaremos de estética da impossibilidade, articulada pela impossibilidade de enunciação dos antagonismos, de conclusão satisfatória e de afastamento da gramática do regime ditatorial, o que se manifestava no que chamaremos, a partir de Feitlowitz (2015), um “léxico do horror”. Utilizamos a expressão impossibilidade, sobretudo, e de forma tributária à Slavoj Zizek (2006), pela forma como se deu sua conformação deste cinema à ideologia. A

³⁹ Esse processo se daria por meio de políticas de “neutralização” – do arrefecimento das disputas políticas e das motivações políticas de grupos contrários à ditadura – e da “equiparação” entre o terrorismo de Estado e as forças revolucionárias (Novaro & Palermo, 2007, p.647-649), oferecendo, assim, “[...] uma versão simplificada e tendenciosa de fatos” reforçando a imagem da sociedade argentina como vítima (Vezzetti, 2002, p.123)

⁴⁰ Novaro & Palermo, 2007, p.639; após a derrota na guerra das Malvinas, momento este em que “[...] a matança se tornou então uma realidade imediatamente presente

⁴¹Crenzel, 2020, p.84-86.

⁴² Natalia Milanesio (2012, p.53): “o *destape* da violência do Estado e o *destape* sexual eram uma reafirmação da capacidade de ver e reconhecer e, em consequência, do direito a saber”

impossibilidade em Zizek (2006) passa pelo fato de que é na ideologia que se busca sustentar a impossibilidade como uma forma aceitável, ou seja, busca se impedir “os aspectos traumáticos implicados em qualquer mudança real (impossível)⁴³”. Quando o autor afirma que “[...] o problema do Real é que ele acontece, e esse é o trauma”, ou seja, que “o Real só é impossível no sentido de que não se pode simbolizá-lo nem aceitá-lo⁴⁴”, ou, que “a questão não é que o Real seja impossível, mas que o impossível é *Real*”, temos a dimensão política da impossibilidade. Como afirma Todd McGowan (2017, p.37-38), “O real é impossível e, no entanto, ocorre apesar de sua impossibilidade. [...] Depois que um evento real ocorre, reajustamos nosso sistema simbólico para explicar o evento e explicar como ele se tornou possível, mas antes do evento, parece impossível. Todavia, os filmes aqui analisados, no mais das vezes, apontam para a impossibilidade como um limite que, a partir do que é definido como possível, nos impede de agirmos para além das coordenadas simbólicas existentes e nos conforma com a ideologia⁴⁵ negando sua impossibilidade constitutiva⁴⁶.”

Camila (Maria Luisa Bemberg, 1984) e *La Noche del Lapices* (Héctor Olivera, 1986), dois dos maiores êxitos da história do cinema argentino⁴⁷, são modelos do cinema realista do período. Estes se valem de diferentes aproximações com o passado traumático a partir de abordagem estética realista como forma de articular denúncias contra o terrorismo de Estado argentino. *Camila* (1984), um drama histórico⁴⁸ que serve de alegoria da opressão da mulher na sociedade argentina⁴⁹, *La Noche del Lapices* (1986), primeiro a representar a tortura em centro de detenção clandestino⁵⁰, e que, segundo o crítico argentino Jorge Abel Martín, é o que mais se aproxima de um filme-testemunho⁵¹,

⁴³ Glyn (in. Zizek, 2006, p.20)

⁴⁴ Zizek, 2006, p.203-204.

⁴⁵ “[...] uma das formas mais elementares de definir a ideologia é a seguinte: e o campo simbólico em que um dado preenchedor ocupa o lugar de uma dada impossibilidade estrutural e em que, ao mesmo tempo, se renuncia a essa impossibilidade” (Zizek, 2011, p.88)

⁴⁶ Zizek, 2011, p.87.

⁴⁷ *Camila* (1984) é filme com a segunda maior bilheteria da história na Argentina, sendo a primeira indicação do cinema argentino ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1985.

⁴⁸ *Camila* (1984) trabalha a história de Camila O’Gorman, jovem assassinada pelo exército de Rosas em 1848 após seu envolvimento com um padre jesuíta

⁴⁹ Como afirma o historiador Tulio Halperín Donghi (in. SARLO (et. al.), 2014, p.210), em *Camila* (1984), “[...] Rosas não era condenado em nome do constitucionalismo liberal, mas por sua indiferença as reivindicações do feminismo”.

⁵⁰ Manrupe & Portela, 2005, p.413.

⁵¹ O caráter testemunhal do filme é afirmado por elementos extrafílmicos. A partir do testemunho de Díaz no *Juicio das Juntas*, o diretor Héctor Olivera, sócio da Ariès Cinematografía, produtora que mais cresceu durante a ditadura, se atrai por sua história, a partir do que definiu como “[...] uma tomada de consciência provocada pela divulgação, no contexto da abertura democrática, dos horrores dos anos de repressão” (in. Gomes, 2015, p.39).

se utiliza de “[...] um tom quase documental” para narrar a história do grupo de estudantes desaparecidos por forças da repressão em setembro de 1976. Para tal articulam uma série de elementos do realismo cinematográfico argentino no período, como a linearidade do texto fílmico, a construção da “vítima plena”, a recusa à estilização, e, sobretudo, o uso do deslocamento do gênero fílmico, ou seja, a articulação da narrativa de modo a deslocar a história de Camila O’Gorman e Pablo Diaz para a representação de um amor impossível frente a oposição de uma força maior, corporificada no Estado argentino⁵², todavia, sem estabelecer um antagonista direto.

O deslocamento de gênero é importante para estes filmes de abordagem realista, sobretudo, porque tornam possível que proponham uma resolução do olhar por meio da fantasia, tornando o que inicialmente aparecia como impossibilidade, em uma possibilidade simbólica, ou seja, “trabalham para convencer o espectador que o trauma do real não passa de um solução simbólico temporário⁵³”. Esse recurso, que tem efeito pacificador sobre os espectadores, passa pela forma com que gênero, “enquanto forma predominante de funcionamento da ordem simbólica no cinema”, ao localizar o filme dentro de uma categoria simbólica, diminui o encontro com o real traumático no filme. São raros os casos que este cinema se utiliza das convenções de gênero para potencializar o efeito traumático de uma cena – casos de *Noches sin lunas ni soles* (Jose Martin Suarez, 1984), *Correcional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986), *Cuartéles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984) e *Las colegiales si divierten* (Fernando Siro, 1986). No mais das vezes, este cinema se gênero como forma de deslocar os antagonismos, enquanto causa do desejo, para a conclusão em desenlace amoroso ou ato de vingança, como forma de afastamento da exploração dos antagonismos⁵⁴. Em *Camila* (1984), por exemplo, a conclusão do filme se dá com os protagonistas assassinados em uma vala comum. A cena traumática é rompida com a narração em *off* da protagonista anunciando que aquela amor impossível, em vida, seria possível no *pos-mortem*. O mesmo se dá em *La noche del lápices* (1986).

⁵² Camila é, sem dúvida, o modelo da representação da vítima-plena no cinema argentino. Assassinada em 1848 pelo seu envolvimento amoroso com um padre jesuíta, sua história ganha repercussão com as acusações de arbitrariedades cometida por Rosas feitas por Sarmiento. Aqui reside um ponto importante explorado no filme: a acusação à Rosas não é devido ao assassinato da jovem, mas por ela ter sido assassinada ainda grávida. Bemberg trabalha bem este ponto ao questionar o que seria justiça neste caso e para quem, e por quem, a justiça era feita. O impacto da história de Camila ressoava no período, sobretudo, com o aumento de denúncia de crianças desaparecidas, e pela forma com que o filme mostra a justificativa da apropriação da criança pela Igreja como um ato cristão, mesmo que esta se dê após o assassinato da mãe.

⁵³ McGowan, 2017, p.79.

⁵⁴ McGowan, 2017, p.150.

Não seria errado supor que parte considerável do público conhece, ao menos em partes, a história de Camila O’Gorman e Pablo Diaz. Se as conhecesse, sabia que Camila O’Gorman foi fuzilada pelo exército de Rosas e que Claudia Falcone, interesse amoroso de Diaz no filme, foi sequestrada e desaparecida. A forma com que o filme de Olivera trabalha o desejo do espectador parte do uso de uma série de metáforas visuais, sobretudo, entre as protagonistas e símbolos religiosos. A principal passagem do filme, a tortura de Diaz, é construída a partir da relação com um enquadramento, na cena anterior, de um general com um crucifixo na parede. Assim, na cena da tortura, o enquadramento de Diaz amarrado na *parrila* assume a mesma posição de Jesus crucificado. O uso recorrente destas metáforas busca afirmar que a violência desferida contra o corpo das protagonistas era direcionada não a eles, mas a juventude e ao amor que corporificavam. Como em *Camila* (1984), o filme conclui com uma cena romântica entre as protagonistas, em que Diaz pede Falcone em casamento. O espectador sabe que aquele amor é impossível, mas, frente a cena traumática, o filme fornece a possibilidade de que irá se consumir, dado que as protagonistas existem para além de seus corpos.

Como afirma Salatiel Gomes Ribeiro (2015, p.38), os filmes realistas do período serviam como “instrumento de promover a identificação afetiva do espectador com a exposição do acervo de perdas e dos infortúnios das vítimas da repressão”. A construção destes filmes enquanto testemunhos romanceados dependeu, sobretudo, da construção narrativa que entendia, como um efeito de realidade, a articulação entre as protagonistas e narrador do filme. A partir de definição de Arlindo Machado (2007, p.18), definimos como a “instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão”. Há no cinema, no entanto, uma diferença do narrado em relação à literatura, como afirma Ismail Xavier (2019, p.32), “o fato de um ser realizado através de mobilização de um material linguístico e outro ser concretizado em um tipo específico de imagem [...]”, em geral, associada “[...] ao suposto contraste entre o ‘realismo’ da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita⁵⁵”. Assim, propomos que, quando os filmes do período rompem com a *mise-en-scène* por meio de um excesso, como o uso do *voice-over* ou da estilização de cenas, como forma de tamponar a impossibilidade por meio da fantasia⁵⁶, nós podemos localizar sintomas da cultura. No caso dos filmes aqui

⁵⁵ Xavier, 2019, p.32-33.

⁵⁶ McGowan, 2007, p.24.

citados, assim como de outros do período, a impossibilidade de abraçar o realismo até a última consequência, ou seja, de negar a possibilidade de um objeto que satisfaça o desejo dentro da forma fílmica, aponta para a incapacidade de se propor formas de imaginar as demandas por justiça para além do que era estabelecido pela gramática do Processo de Reorganização Nacional. Essa incapacidade indicia que o Imaginário coletivo da sociedade argentina no período se articulava em função dos anos da ditadura. Assim, cabe apontar, dentre os filmes deste gênero, pontos em que a ordem simbólica, que sustenta o gênero, encontra impasses, sobretudo, nas formas com que estes representam a perda da eficácia simbólica do pai, que, como aponta Fantini (2008, p.56), “[...] do ponto de vista cultural [...] é o representante simbólico da lei”.

Assim, conforme reconhecemos que a construção “vítima-plena” é um ponto nevrálgico do cinema realista do período⁵⁷, ao menos em *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984) e *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) que temos alguns impasses de seu uso. No primeiro, adaptação do midiático caso Schonklender, um parricídio ocorrido em maio de 1981, é Sergio Schoklender que narra, enquanto voz não-diegética, sendo ele um dos irmãos acusados, e que, posteriormente, seria condenado pela morte dos pais. O filme assume a forma testemunhal como um elemento na diegese – vemos o que o jovem conta no seu interrogatório. A escolha de Ayala é interessante, sobretudo, a partir do momento em que ele trabalha essas diferentes temporalidades a partir da cena de abertura: a descoberta do corpo dos pais. O que inicialmente é apresentado como um filme de suspense do tipo “quem matou?” vai por outro caminho ao apresentar Sergio como a “vítima-plena” de uma mãe abusiva e um pai fraco, constantemente humilhado, e com vínculos com o regime militar. De forma estranha, o filme dá a Sérgio motivos para que tivesse cometido o crime. A partir dessa ambiguidade na narração, o filme trabalha o olhar a partir das imagens de um carro verde que passa por eles diversas vezes sem que seja possível reconhecer quem o dirige. Esse motorista, que serve como mancha, um vazio, é o assassino. Ao nos impedir de vermos que é, ou suas motivações, a pergunta que faz o espectador não é o que o leva a matar, mas “o que ele quer de mim?”. A forma com que o filme constrói o desejo nos insere na tela como

⁵⁷ Poderíamos citar diversos filmes que trabalham com este tipo de protagonista como *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *El poder de la censura* (dir. Emilio Vieyra, 1983) ou *Darse Cuenta* (Alejandro Doria, 1984)

um sujeito desejante que partilha com Sérgio o desejo de vingança, não de quem mata, mas dos pais, como cúmplices de seu desejo.

Esta construção narrativa que possibilita ao espectador acreditar na “verdade” de Sérgio é o centro de *La historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985), um dos maiores sucessos de público e crítica do período. Nele, a protagonista Alicia, enquanto alegoria da classe média argentina, assume a posição de “vítima-plena” a partir de um processo de humanização que faz da mãe “adotiva” de uma criança apropriada pelo regime uma mãe amorosa e vítima da situação. Para tal, o filme sobrepõe às questões políticas na história um drama familiar⁵⁸. Assim, por mais que seja uma alegoria do período, o filme adota um caráter testemunhal, sendo um exemplo de como os filmes do período, ao identificarem sua protagonista com o narrador, trabalharam a ausência do objeto de desejo como forma de articular o olhar. Em passagem pouco referenciada do filme, Alicia se defronta com uma multidão. Ao longo do filme se estabelece uma separação entre interno e externo, com o contato de Alicia com o externo sendo sempre mediado por um anteparo – televisão, vidro, carro. Quando a protagonista se vê sozinha frente àquela manifestação – um protesto das Mães da Praça de Maio – ela se horroriza. Como em *Pasajeros de una pesadilla* (1984), o filme articula o olhar ao criar um espaço para o espectador se inserir no grupo identificado que defronta Alicia. É nesse momento que o filme estabelece seu antagonismo fundamental – entre as Mães da Praça de Maio e a mãe de um apropriado. Neste ponto em que coexistem dois imperativos ideológicos concorrentes e irreconciliáveis, o filme toca o real⁵⁹, engajando o desejo do espectador. O horror de Alicia decorre do seu encontro com a *Coisa*, o Real, e, a partir desse momento, a protagonista, que até então se orientava a partir do que Zizek (2014, p.54) define por “um ato suspensivo da eficácia simbólica”, onde o esquecimento “[...] implica um gesto a que se chama negação fetichista: ‘Sei, mas quero saber o que sei, e por isso não sei’”, passa a se confrontar com a inconformidade com a perda inevitável, não de Gaby, mas daquilo que Alicia busca em Gaby, o objeto perdido que Alicia imagina que lhe foi negado: sua

⁵⁸ Vezzetti (2002, p.119-120) faz dura crítica ao filme: “O importante é que essa extensa apelação a solidariedade dos sentimentos (que não exclui algum interesse mórbido) e a tradução em termos de dramas familiares contribuía para obscurecer uma abordagem mais aberta a história. É o que ocorreu com o relato dramático que dava forma ao filme *La historia oficial*, de Luis Puenzo, em que, novamente, era o drama privado e a sacralização dos sentimentos maternos o que conduzia a protagonista a defrontar-se com a ação das Madres de Plaza de Mayo. E o fato de que um filme menor ganhar o único Oscar obtido por um filme argentino, somente pelo tema que tratava, mostra que essa redução da política e da história a linguagem das emoções familiares encontrava um público mais amplo”.

⁵⁹ McGowan, 2017, p.80.

maternidade. Frente a esse encontro traumático, essa impossibilidade de resolver os antagonismos que articula, o filme domestica o olhar, oferecendo uma saída possível àquela impossibilidade.

Como aponta o crítico literário argentino David William Foster (1992, p.38-42), o filme de Puenzo, através de revelação gradual da verdade sobre Gaby à protagonista, coloca o público na posição de identificação com Alicia, à medida que “[...] o filme depende da reação espontânea de um público indignado com a situação de Gaby e solidário com o crescente sentimento de horror de Alicia pela verdade sobre esta situação”. A forma com que o filme constrói esta identificação com a protagonista passa por sua relação com suas duas antagonistas: o marido Roberto e avó biológica de Gaby. A partir de uma “humanização” ideológica da protagonista que, como aponta Zizek (2018, p.8), passa por uma tentativa de enfatizar “a complexidade ideológica realista” das personagens, o filme “oferece um ponto de vista equilibrado” entre dois lados antitéticos, todavia, como aponta Zizek (2018), esta tentativa de humanização sempre conduz a uma “[...] afirmação oculta de nossa supremacia”. A partir disso, podemos afirmar que o drama de Alicia a faz um objeto singular, eivada de ambiguidade, enquanto seus antagonistas não tem desenvolvimento algum. Assim, essa busca por uma “humanização” do “nosso lado” cria um ponto de identidade empática à medida que obscurece os antagonismos por de trás daquele dilema familiar⁶⁰. Desta forma, na conclusão do filme, quando Roberto tortura Alicia, e o diretor opta por fazê-lo em close-up, fazendo com que as mãos torturadas de Alicia assumam a singularidade de um elemento que está para além do contexto e do corpo dela, podendo ser as mãos de qualquer outra mulher torturada. Reside aqui a passagem de uma mãe que “não sabe”, ou não quer saber que sabe, de uma filha apropriada para uma mãe de uma desaparecida, que se conclui com Alicia replicando a retórica das *Madres de la Plaza de Mayo*: “É terrível não saber onde a filha está”. Esse deslocamento de uma discussão política candente para um drama familiar, onde é possível a identificação de Alicia como vítima-plena, faz dos antagonismos apresentados, como as denúncias de violações de direitos humanos, uma questão menor frente ao desejo da protagonista. Como afirma Foster (1992, p.53-54): “a ‘história oficial’ que se trata aqui não são as afirmações do *Proceso* sobre a legitimidade de sua reforma autoritária do tecido social argentino, mas a versão por parte do governo Alfonsín e do processo de

⁶⁰ Zizek, 2018, p.8.

redemocratização em que NÓS todos fomos vítimas d'ELES, o regime". O que nos aparecia como impossibilidade no choque entre a maternidade de Alicia e da avó de Gaby, o filme resolve dentro da vingança de Alicia para com o marido abandonado, pela esposa e pelo regime militar.

A relação entre fantasia e desejo nestes filmes, muitas vezes, se articulam com a forma com que se recusam a "imaginar", como ato de dar-a-ver, os testemunhos de terceiros. Essa diferença fica clara em *Tangos* (Fernando Solanas, 1986) e *La historia oficial* (1985), mesmo que os diretores as filmem de forma similar. O realismo poético de Solanas faz com que o impacto da cena da mãe de Marta aponte para a ausência do objeto de desejo, sendo a falta de imagens fantasmáticas na cena um espaço para o espectador se inserir na cena. Assim, quando Solanas filma o testemunho, a dificuldade da avó em pôr em palavras a ausência da neta apropriada é encenada em uma cena longa, com a câmera estática e sem cortes, como se a dificuldade da avó em narrar os eventos traumáticos, refletisse na impossibilidade do narrador em traduzir aqueles eventos em imagens. Diferente de *La historia oficial* (1985), onde o diretor opta por dividir o peso dramático de quem narra com a reação ao que é narrado, Solanas, após trabalhar com a forma que a fantasia nunca consegue satisfazer plenamente o desejo das protagonistas – como na cena do encontro de Juan Dos com o fantasma da mãe morta que nunca consegue alcançar –, apresenta a ausência do objeto de desejo como encontro traumático com olhar, uma impossibilidade de o espectador imaginar. Para avançarmos, cabe adicionar um outro tipo de protagonista recorrente no cinema do período, que definimos como "vítima ocasional", ou seja, aquela que não assume a posição de "vítima-plena", seja por não ocupá-la desde o início do filme ou de utilizar a vingança como passagem ao ato de um trauma⁶¹.

2. Cinema exposição

Se podemos afirmar um subgênero próprio da retomada democrática, e que teve seu sucesso atrelado a representação de temáticas realistas relacionadas a última ditadura argentina, é o de filmes do *Destape*. Expressão da superação de um período em que a máxima era "tem que esquecer, não saber", o *destape*, enquanto fenômeno da cultura,

⁶¹ Casos de *La búsqueda* (dir. Desanzo, 1985), *Cuarteles de invierno* (dir. Lautaro Murúa, 1984), *Noches sin lunas ni soles* (dir. Jose Martin Suares, 1984), *Correcional de Mujeres* (dir., Emilio Vieyra, 1986) e *Atrapadas* (dir. Anibal di Salvi, 1984).

criou um espaço na sociedade argentina em que “os temas sexuais tiveram um papel pioneiro ao inaugurar e facilitar a discussão pública de outros temas que haviam sido proibidos ou silenciados, como a violência política e os desaparecidos⁶²”. Mesmo nos momentos de maior dispersão dos discursos sobre a violência, “o sexo não recuou para um segundo plano, mas tornou-se um complemento bizarro, que deu origem ao que alguns comentaristas denunciaram como uma competição [...] entre o *destape* sexual e o ‘*destape de tumbas*’⁶³”. Sua influência no cinema da retomada democrática é inegável, sobretudo, todavia, os filmes deste subgênero se diferenciam dos demais por, a partir de um “estilo macabro, hiper-realista e indigno”, trabalharem temáticas realistas por meio de estilização da violência e do sexo.

É o caso dos filmes de ação *Atrapadas*⁶⁴ (dir. Anibal Di Salvo, 1984), primeiro filme a mostrar cenas de tortura dentro de uma prisão argentina no pós-ditadura, *Correccional de mujeres* (dir. Emilio Vieyra, 1986), *Los gatos (Prostitución de alto nivel)* (dir. Carlos Borcosque, 1985) e *Sucedió en el internado* (dir. Emilio Vieyra, 1986), e das comédias *Las colegiales se divierten* (dir. Fernando Siro, 1986) e *Las lobas* (dir. Anibal Di Salvo, 1986), filmes que, em geral, foram bem recebidos pelo público⁶⁵. Estes partilhavam da mesma estrutura. Tendo por cenário de instituições prisionais ou educacionais com uma rígida hierarquia estabelecida entre figuras opressoras, no mais das vezes, mulheres de meia-idade masculinizadas, oprimindo mulheres mais jovens⁶⁶. Visto em retrospectivo, o grande feito destes filmes esteve em seu papel na veiculação de denúncias sobre a violência contra mulheres que, até então, não eram frequentes nas discussões sobre o terrorismo de Estado na Argentina⁶⁷. Todavia, é nesse ponto que residiam as críticas a eles. Ao se utilizarem da estética do *sexploitation* e das comédias

⁶² Milanesio, 2021, p.52.

⁶³ Milanesio (2021, p.52)

⁶⁴ “[...] a revista *Variety* afirmou que *Atrapadas* incluía as cenas de soft porn mais ousadas da história cinematográfica argentina e que por isto um milhão de espectadores a haviam visto na semana de estreia. Em 1985, *Sucedió en el internado* e *Los gatos* ocuparam o quarto e o quinto lugar, respectivamente, da lista de filmes mais vistos” (Milanesio, 2021, p.45)

⁶⁵ “Entre 1983 e 1987, as produções do *destape* estiveram entre no ranking dos filmes argentinos mais vistos” (Milanesio, 2021, p.44)

⁶⁶ Milanesio (2021, p.77) sublinha que o corpo feminino, como ícone do *destape*, “[...] foi uma metáfora da modernidade, do prazer, da liberdade, da vida e, finalmente, da democracia”, e, ao mesmo tempo, esse corpo “[...] hiperssexualizado, objetificado e mercantilizado” era um grande atrativo para “[...] vender diversos produtos, revistas e ingressos de cinema [...]”

⁶⁷ Milanesio, 2021, p.101-102.

picarescas, gênero popular durante a última ditadura, para abordar a temática realista⁶⁸, no mais das vezes, sem maiores preocupações com o enredo, os filmes do *destape* apresentaram formas fetichizadas da violência contra a mulher.

Atrapadas (1984) e *Correccional de mujeres* (1986) são filmes que foram referência para esse subgênero. Em suas tramas, uma jovem criminosa é levada a uma prisão, onde passa por uma série de abusos decorrentes de um sistema de prostituição que envolve políticos influentes, a polícia e a parte corrupta da instituição prisional. Ambos reproduzem uma visão estereotipada da intimidade entre mulheres na prisão⁶⁹, mostrando suas protagonistas brincando seminuas no chuveiro ou fazendo guerra de travesseiros na prisão. Todavia, são neles que as referências às violências do terrorismo de Estado são mais explícitas, sobretudo, na representação de rebeliões, tiroteios, explosões, espionagem, e na atuação de grupos paramilitares. Assim, é comum que os sucessos de bilheteria que os filmes desse subgênero sejam tributados à nudez e a reprodução da violência. Entendemos, no entanto, que o recurso à violência e ao sexo não era o que acendia o desejo do espectador, mas sim o prazer que a vingança, como forma de integração entre a fantasia e o desejo nestes filmes, dá aos espectadores. O que nos interessa nos filmes desse subgênero não é ver a vingança como uma forma de um ato de justiça que articula o desejo do espectador, mas a forma com que a fantasia da vingança aponta para a forma com que a ideologia da retomada democrática não conseguiu se apartar da gramática do *Proceso*, ou seja, como a fantasia da vingança só era possível pela reafirmação da figura do “subversivo”, daquele que tem prazer em matar, no ato de vingança, o que abre espaço para o espectador se afirmar, para além dos antagonismos, como uma vítima de grupos violentos. Entendemos assim que nestes filmes o prazer não está no ato de vingar, mas nas formas com que a vingança reproduz a violência do ato a partir dos mesmos meios aos quais foram disferidos contra a vítima.

⁶⁸ [...] o faziam seguindo as convenções misóginas do gênero *sexploitation* tradicional como a objetificação e submissão feminina, também retratavam as mulheres como vingadoras poderosas, desafiando essas convenções. As personagens femininas desses filmes não são meros objetos de violência, pois também a usam como um mecanismo de fortalecimento para sobreviver e fazer justiça em suas próprias mãos. Mais importante, de forma impensável, os filmes do *destape* expunham os crimes sexuais da ditadura em um contexto histórico em que não havia discussão pública a respeito. Pelas possibilidades abertas pelo gênero, durante a transição democrática os filmes do *destape* foram o primeiro e único veículo de representação de estupro e abusos sexuais em centros de detenção clandestinos e, portanto, o único espaço de representação da detenção ilegal de mulheres. (Milanesio, 2012, p.74)

⁶⁹ Milanesio, 2021, p.87.

Cabe salientar que a cena de vingança, por mais extrema que seja sua violência, é sempre rápida e cortada, com a chacina com tiros de escopeta em *Atrapadas* (1984), ou com o macabro ritual de espancamento na comédia *Las colegiales se divierten* (1986). Ainda assim, estas cenas superam a representação da violência contra a vítima que se vinga. Ademais, o fato destes filmes se encerrarem com a cena de vingança apontam para a impossibilidade destes filmes em imaginar para além de atos tão violentos cometidos por seus protagonistas. Juan Carlos Desanzo faz um exercício interessante de imaginação do que fazer para além desta impossibilidade em sua trilogia de filmes sobre o terrorismo de Estado. Por mais que seus filmes não façam parte do subgênero do *destape*, eles também operam uma cisão entre o realismo temático e a abordagem de estética realista, propondo uma estilização na representação da violência contra a mulher⁷⁰. Nestes três filmes, uma pessoa comum, após ter sua família destruída por um ato de violência, parte em busca de vingança. Assim, como nos filmes do *destape*, estes filmes integram fantasia e desejo, ao apresentarem uma impossibilidade, como obstáculo a realização do desejo, que, por meio da vingança, se torna um objeto acessível. O que nos interessa nestes filmes é como Desanzo filma a cena após o ato de vingança. Em *El desquite* (1983), o protagonista, após concluir a vingança, volta para casa e vê a esposa guardando as roupas do filho morto, nesse momento passa a chorar. Em *En retirada* (1984), Ricardo “el oso”, o protagonista, é um torturador que perde sua função com o fim da ditadura, e em busca de trabalho é confrontado com antigos aliados e com a família de uma vítima. Na conclusão do filme, Ricardo é baleado na cabeça e a imagem do filme é congelada por minutos com imagem do seu corpo estático, ainda vivo, como se o filme afirmasse uma impossibilidade de seguir após sua morte. Em *La busqueda* (1985), o diretor cria um paralelo entre a cena final e inicial que, por seu caráter idílico, como se fossem cenas fora do filme. Na conclusão, esse retorno para a estética da cena inicial indica para o espectador uma superação do trauma por meio da vingança, o fim daquele ciclo de violência. Há nelas diferentes formas de articular o desejo. Por Ricardo ser um torturador, com o qual o filme marca distância, e de não conseguirmos identificar quem o mata – que aparece como uma mancha no filme – sua morte é a realização fantasmática do desejo no filme, afirmando a impossibilidade de continuar a história de um torturador na democracia. Já nos outros dois filmes, as protagonistas lidam de formas diferentes com o

⁷⁰ Milanesio, 2021, p.101-102.

trauma, no primeiro por meio da elaboração, no segundo por meio do recalque. Neste, a longa cena da violência contra a família, retira a protagonista do mundo da fantasia, onde sua família é feliz, e a coloca no mundo do desejo. A cena final é um retorno a esse mundo da fantasia, que só é possível após a morte da mãe melancolia e de todos os envolvidos.

O caso emblemático da representação da violência no cinema do período é *Las colegiales se divierten* (1986). Nele, que Manrupe & Portela (2005, p.550) definem o filme como: “o velho tema das colegiais, abordado pela enésima vez, com mais violência e mais carnes à vista”, a cena de vingança é uma ruptura dentro gênero do filme, uma comédia *picaresca*, voltada ao público adulto, sobretudo, devido à exploração da nudez. O efeito traumático da cena, que é reforçado por ser antecedida por uma cena cômica, não se limita à crueza com que é representada, mas pela forma com que ela aponta para o desejo do espectador. A cena é extremamente violenta e é construída como uma morte ritual, com as mulheres em círculo, espancando os homens amarrados, expressando imenso prazer no ato, sendo a ruptura com a ordem simbólica no cinema, o gênero do filme, exposto na *mise-en-scène*. A partir desse ato de vingança, filmada com extrema violência, tendo em conta o que foi trabalhado até então, podemos discutir a forma com que a fantasia nos filmes deste período apontam para impasses na ideologia, trabalhando assim com os sintomas da cultura neste cinema.

3. Cinema integração

A partir desta exposição, defendemos que o cinema da retomada democrática sobre o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) pode ser classificado, a partir da conceituação de Todd McGowan (2007; 2017), como um cinema de integração. Filmes deste tipo propõe a resolução do olhar dentro de uma fantasia que realiza o impossível. Como afirma o autor, nestes “o real impossível torna-se uma possibilidade simbólica”, convencendo o espectador de que o trauma do real “não passa de um soluço simbólico temporário⁷¹”. Estes, segundo McGowan (2007, p.128), apresentam ao espectador “o olhar como uma ausência – uma falta no Outro [...]”, para então, retratar “[...] a ausência tornando-se uma presença – um processo de reparação da falta”. Desta forma, sustentam que “o olhar não é um objeto impossível nem excessivo, mas um objeto-causa do desejo que se torna um objeto de desejo disponível”. Assim a integração do desejo, como aquilo

⁷¹ McGowan, 2017, p.79.

“acentua e prospera naquilo que não pode alcançar”, e da fantasia, como o que “produz um cenário imaginário daquilo que pode alcançar”, fazem com que o cinema de integração tenha um efeito pacificador do espectador, ou seja, afirme a fantasia em sua função ideológica⁷², em sua potência de cegar “o sujeito para incompletude constitutiva da ideologia⁷³”, possibilitando seu prazer sem o encontro traumático do olhar⁷⁴. Todavia, como buscamos apontar ao longo deste trabalho, e como destaca Zizek (2011, p.11-12), “a relação entre a fantasia e o que ela cobre – o horror do Real – é muito mais ambígua do que parece à primeira vista”, assim, ao mesmo tempo em que “cobre esse horror”, a fantasia, “ilumina o que supostamente cobre, seu ponto de referência ‘reprimido’”.

Assim, tomemos como os filmes aqui analisados trabalham a violência. Como dito anteriormente, suas cenas de vingança são mais violentas do que os atos em que as vítimas sofrem a violência. Um aspecto das cenas que sofrem o ato da violência é o prazer dos perpetradores – *La búsqueda* (1985), *La noche del lápices* (1986), *El señor Galindez* (1987). De acordo com Zizek (2011, p.43), “[...] a fantasia fornece uma base lógica para o atoleiro intrínseco do desejo: ela organiza a cena em que o gozo que somos privados se concentra no Outro que o roubou de nós”, essa dimensão paranoica do desejo, como afirmado por McGowan (2007, p.99-100), é onde, por meio da fantasia, se “atribui ao outro nosso próprio gozo”, sendo que essa ideia de que “o outro goza em nosso lugar”, se relaciona com a forma com que os filmes aqui trabalhados constroem suas cenas de vingança. É nesse “encontro com o gozo do outro” que os filmes impulsionam as ações dos personagens principais destes filmes e, assim, a violência aparece como uma resolução do desejo do espectador à medida que “oferece ao sujeito uma forma de gozo ao mesmo tempo que anula o gozo do outro⁷⁵”. O que fica patente na representação da violência nestes filmes é a forma como a cena da violência contra a vítima apenas em relação à resolução fantasmática do desejo, ou seja, na possibilidade do filme em apresentar ao espectador um objeto de desejo alcançável, por meio da vingança ou do romance, como forma de negar os antagonismos que os filmes estabelecem⁷⁶. Dessa

⁷² “A fantasia funciona de forma mais conspícua de maneira conservadora, como veículo de despolitização e aceitação da ideologia dominante. [...] A lei social exige a obediência dos súditos, e a ideologia serve para justificar essa obediência, para fornecer uma razão para ela” (McGowan, 2007, p.35)

⁷³ McGowan, 2007, p.35.

⁷⁴ McGowan, 2007, p.83.

⁷⁵ McGowan, 2007, p.103.

⁷⁶ “Ao sustentar nosso investimento nessa fantasia, o cinema de integração ajuda a nos convencer a aceitar a autoridade da ideologia. [...] A criação do casal romântico também funciona ideologicamente na medida em que resolve ou

forma, podemos afirmar que estes filmes se articulam como se o trauma sempre pudesse encontrar uma maneira de resolver o trauma⁷⁷.

Por mais que, ao longo deste trabalho, tenhamos dado mais atenção aos aspectos da estrutura formal dos filmes do que as histórias que lhes serve de inspiração, como bem aponta Zizek (1995, p.70), em manifestações artísticas onde a investidura político é óbvia, “[...] é impossível abordá-las ou adotar uma atitude desinteressada, deixando de lado a paixão política”. De tal forma, cabe apontar que, para além da representação da figura paterna servir ao cinema como um símbolo da autoridade e da lei, no cinema argentino do período ela se direciona ao enfrentamento do discurso do Processo. Como aponta Pilar Calveiro (2015), durante a última ditadura argentina a expressão do terror social não era algo “[...] algo alheio à sociedade em seu conjunto [...]” e as formas de violência do terrorismo de Estado “[...] tampouco incompreensíveis, e sim formavam a trama e o tecido social”. A “guerra suja”, como afirmada pelos militares, surgia em meio a uma sociedade que partilhava com estes “[...] um conjunto de convicções, fobias, obsessões e retóricas que se foram decantados de uma variedade de movimentos, tendências e regimes ultraconservadores⁷⁸”, sendo uma preocupação do regime “[...] subordinar todas as formas de expressão cultural a um tipo de moralidade que exaltava o cristianismo, a família, a modéstia, o decoro, a defesa das crianças, a pátria a ordem e a tradição⁷⁹”. De tal maneira, cabe destacar que recrudescimento do terrorismo de Estado passa pela inflexão no entendimento das relações entre a família e o Estado:

A ideia de família e os laços familiares ocupam na Argentina um lugar muito particular a partir da ditadura e do terrorismo de Estado. [...] o governo definiu a sociedade como um organismo constituído por células (famílias). Desta forma, estabeleceu um vínculo direto entre a estrutura social e sua raiz biológica, naturalizando os papéis e valores familiares. [...] A imagem da nação como “grande família argentina” implicava, de maneira tácita, que apenas os “bons meninos” eram verdadeiramente argentinos. [...] O regime militar, desta forma, se transformava no pai protetor que assumiria a árdua responsabilidade de limpar e proteger sua família, auxiliado por outros pais “menores”, que se encarregariam de controlar e disciplinar os adolescentes rebeldes. As publicidades estatais na televisão perguntavam: ‘Sabe onde seus filhos estão

obscurece outros antagonismos que o filme apresenta. Ou seja, pode retratar um antagonismo de classe ou de raça, mas a imagem fantasmática final do casal de sucesso diminui o impacto dessa representação” (ibid., p.118)

⁷⁷ McGowan, 2007, p.121.

⁷⁸ Feitlowitz, 2015, p.54.

⁷⁹ Ibid., p.27

agora?', urgindo os pais a reproduzir ad infinitum o trabalho de monitoramento, controle e inteligência dos militares (Jelin, 2017, p.176-177)

Durante a ditadura, a linguagem e a imagem da família⁸⁰ tornavam-se a metáfora central do regime, sendo as crianças e jovens apontados como elo mais frágil do “corpo familiar-nacional⁸¹”. Esse “familismo público e político”, para utilizarmos a definição de Jelin (2012, p.23), é respondido, ao menos em parte, no cinema da retomada democrática ao dar protagonismo às personagens femininas. Assim, mesmo em filmes que deslocam seus antagonismos, irresolúveis, para uma disputa resolvível no âmbito familiar a representação da mãe de desaparecidos contra o Estado articula a ausência do olhar de forma a posicionar o desejo do espectador ao lado dela. O que os filmes do período apontam é para a impossibilidade de justiça. Como afirmamos, a vingança é apaziguadora, mas sempre insatisfatória, e o mesmo se dá com a representação da justiça – como em *Las Rosales* (1984) e *Camila* (1984) – sendo interessante notar como essas representações são deslocadas para crimes do passado. Esse impasse aponta o sintoma da cultura em torno do qual gira esse cinema: a impossibilidade de se apartar do passado e de propor novas alternativas de justiça e de restituição simbólica.

Quando falamos em estética da impossibilidade não podemos perder de vista que os filmes da retomada democrática foram produzidos em meio a uma efervescência de denúncias e políticas de memória e demandas de justiça. A produção extensiva de filmes sobre os crimes da ditadura e o desejo do público em consumi-los demonstra como estes assuntos eram candentes. Todavia, o fato de muitos desses filmes, sobretudo, os mais populares, oferecerem resoluções para a satisfação do desejo do espectador por meio do obscurecimento do encontro traumático com o olhar, demonstra como a única possível de justiça que apresentavam era através da negação do que fazia da vítima uma vítima: sua dimensão política. Reside aí o impasse que estes filmes não enfrentam: a impossibilidade de fazer do impossível uma tomada de ação de política, de pensar o cinema para além do seu efeito apaziguador, reconhecendo nos filmes, sobretudo, no sua capacidade traumática, seu potencial revolucionário de desarticular, ou ao menos revelar, os antagonismos negados pela ideologia. Ao invés de oferecer possibilidade à impossibilidade, aperceber que o impossível é possível. Falta, assim, a este cinema

⁸⁰ Jelin, 2017, p.178.

⁸¹ *Ibid.*, p.77.

reconhecer que o Resto, o impossível de ser simbolizado, não só existe, como assombra a realidade. Falta reconhecer, como o faz Luis Fernando Veríssimo, que “não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas o fica o corpo [...] Ficam os dentes, ficam as cinzas. Fica a memória, ficam os parentes. Ficam as mães. Como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os corpos brotam da terra, como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os mortos brotam da terra” (in. Bauer, 2012). Sempre resta.

Bibliografia

- BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CESAROTTO, Oscar (org.). *As ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- CESAROTTO, Oscar. *Inconsciências: psicanálise, semiótica, cultura material*. São Paulo: Iluminuras, 2019.
- CESAROTTO, Oscar. *Sedições*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs.). *Cinema e psicanálise 5: História, gênero e sexualidade*. São Paulo: nVersos, 2017e.
- FANTINI, João Angelo. *Imagens do Pai no Cinema: Clínica da Cultura Contemporânea*. São Carlos, 2008.
- FEITLOWITZ, Marguerite. *Un léxico del terror*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- FINCHELSTEIN, Federico. *Orígenes ideológicos de la “guerra sucia”*: fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires: Sudamérica, 2014.
- FOSTER, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.
- GAGBENIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- GOMES, Salatiel. *Cinema, história e melancolia: memórias da última ditadura militar argentina*. São Paulo: Paco editorial, 2015.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e Sintoma Social in. SAFATLE, Vladimir (org.). *O Que Resta da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LACAPRA, Dominick. *Representar el holocausto: historia, teoria y trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

- MANRUPE, Raúl; PORTELA, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- McGOWAN, Todd. Looking for the Gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes. In. *Cinema Journal* 12, n.3, 2003.
- McGOWAN, Todd. *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2015.
- McGOWAN, Todd. *The real gaze: film theory after Lacan*. Nova York: State University of New York Press, 2007.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NOSEK, Leopold. *A disposição para o assombro*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983*. São Paulo: Edusp, 2007.
- ROLLET, Sylvie. *Una ética de la mirada: el cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais hasta Rithy Pahn*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 1ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008.
- VARELA, Mirta. *La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares*. Comunicación y sociedad, n.31, Universidad de Guadalajara, enero-abril 2018.
- VEZZETTI, Hugo. *El Juicio: un ritual de la memoria colectiva* in Revista Puento de Vista, n.24, Buenos Aires, 1985.
- VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.
- ZIZEK, Slavoj (org.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- ZIZEK, Slavoj. *¡Goza tu sintoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- ZIZEK, Slavoj. *Arriscar o impossível: conversas com Zizek*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011.
- ZIZEK, Slavoj. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.