



As ressignificações das ditaduras brasileira e argentina: uma análise dos filmes *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006) e *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985)

Cleonice Elias da Silva
Doutoranda em História Social
PUC/SP
Cleoelias28@gmail.com

Resumo

Neste texto apresento uma análise do filme *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), também traço alguns paralelos entre essa obra e o filme argentino *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985).

Palavras-chave: Ditadura; *Zuzu Angel*; *La historia oficial*.

Abstract

In this paper I present an analysis of the film *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), also trace some parallels between this work and the Argentine film *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985).

Key-words: Dictatorship; *Zuzu Angel*; *La historia oficial*.

O cineasta, produtor e roteirista Sérgio Rezende tem entre as suas produções o predomínio de biografias. Os filmes *O homem da capa preta* (1987), *Lamarca* (1994), *Guerra de Canudos* (1997), *Mauá: o imperador e o rei* (1999) e *Zuzu Angel* (2006) são os que apresentam essa característica marcante. Entre os filmes mencionados, *Lamarca* e *Zuzu Angel* referem-se à ditadura civil-militar brasileira, sendo o cerne de suas narrativas a resistência à repressão. Ambos foram protagonizados por atores globais, conhecidos diante do grande público: Paulo Betti e Patrícia Pillar.

Detenho as minhas análises neste texto ao filme *Zuzu Angel*, sem traçar paralelos com as demais obras do cineasta, proponho aqui uma análise isolada do filme sem inseri-lo e articula-lo com os demais filmes de Rezende. Meu principal interesse é analisar a narrativa e a estética do filme em questão. Seu lançamento coincidiu com os 30 anos da morte da estilista. Zuleika Angel Jones, *Zuzu Angel*. Ela morreu na madrugada de 14 de abril de 1976, seu carro caiu da Estrada da Gávea, na saída do Túnel Dois Irmãos, na cidade do Rio de Janeiro, local onde se ambienta o filme de Sérgio Rezende. A Comissão Nacional da Verdade, instaurada em 2012, investigou a morte da estilista e a de seu filho Stuart Edgar Angel Jones.

Sérgio Rezende e sua equipe criaram um projeto de exposições do filme para alunos da educação básica, intitulado *Projeto Escola*, em linhas gerais, a proposta do projeto incentiva que os professores das

áreas de humanas trabalhem em suas salas de aulas com as temáticas apresentadas no filme. Iniciativa, no meu ponto de vista, interessante, pois possibilita que o filme circule pelos diferentes segmentos de nossa sociedade¹. Cabe ao professor que escolhe trabalhar com esse ou demais filmes em suas aulas incentivar que os alunos posicionem-se de forma crítica diante da obra cinematográfica. Os filmes não podem ser utilizados como ilustrações de processos e eventos históricos, o professor deve realizar um trabalho com seus alunos considerando essas obras como documentos históricos, que devem ser analisados.

A narrativa do filme de Sérgio Rezende não é linear, ela é constituída a partir de fragmentos, que aos poucos vão contando a história de Zuzu Angel e de seu filho Stuart Angel. Duas temporalidades intercalam-se o passado e presente, dinamizando a narrativa fílmica. Em suma, percebo três eixos nessa narrativa: a história da militância de Stuart, chamado carinhosamente de Tutti, que vamos conhecendo aos poucos, conforme Zuzu sai em busca de informações sobre o desaparecimento de seu filho; a relação de Zuzu com Stuart, inicialmente marcada pelo fato de a estilista não compreender o porquê do filho envolve-se com grupos da esquerda de resistência à ditadura civil-militar e a saga de Zuzu na busca por justiça, essa interrompida com a sua morte.

Conforme Caroline Gomes Leme (2011: 231), a construção imagética do filme é estabelecida de acordo com os momentos nos quais se desenrolam sua narrativa, sendo eles: os momentos antes do desaparecimento de Stuart e os de depois do evento. As cenas que se passam antes do desaparecimento têm como característica marcante em sua fotografia o caráter iluminado, as cores vibrantes são recorrentes, as de depois são sombrias, acentuadas pelas cores preto e vermelho. Essa mudança ocorre também na produção de Zuzu Angel, que criava roupas alegres, aspecto que mudará após a morte de Stuart, Zuzu cria uma coleção como forma de protesto, com roupas entrelaçadas com faixas pretas e bordados que exprimem dor e opressão.

Zuzu Angel é um filme que se utiliza dos artifícios dos filmes mais convencionais do cinema mundial, com forte apelo ao emocional do espectador, sendo esse um dos recursos mais antigos da sétima arte. Apesar de a narrativa não ser construída a partir de uma linearidade, ele não é um filme de difícil compreensão, não faz uso de alegorias nem metáforas, o que possibilita que o filme alcance um público mais amplo.

¹ http://wwws.br.warnerbros.com/zuzuangel/projeto_escola/home.html. Acesso em 19/09/2016.

Defendo um argumento muito próximo do defendido por Helena Maria Antonine Stigger (2011), que não desqualifica o filme pelo fato de o seu diretor optar por construí-lo por meio de procedimentos próximos aos melodramas.

[...] mas o que podemos dizer é que o filme de Rezende opta por uma linguagem mais convencional, que ele domina com maestria. Isso refuta, portanto, o equívoco de reduzir toda a filmografia sobre o governo militar realizada posteriormente à Lei da Anistia a filmes convencionais e didáticos, logo, a filmes ruins. Em outras palavras, *Zuzu Angel* é um filme convencional, didático e bom. Por assim dizer, nunca tomamos como demérito uma narrativa assumir uma linguagem mais convencional. A história do cinema mundial está repleta de boas narrativas que agradam ao grande público [...] (STIGGER, 2011, p. 181)

O filme inicia-se com imagens de arquivos, as quais apresentam passeatas realizadas no país contra o governo dos militares, a ação da polícia reprimindo essas ações e da juventude dos anos 60. Tais cenas ilustram a vida de Stuart Angel e de sua mulher Sônia, ambos militantes da esquerda. Um helicóptero sobrevoa o mar, um corte nos leva para outra cena, na qual se encontra Zuzu Angel vestida de preto, fisionomia triste, escrevendo uma declaração, afirma: “Estou com medo de morrer. Se eu aparecer morta por acidente, assalto ou qualquer outro meio terá sido por obra dos mesmos assassinos do meu amado filho Stuart Edgar Angel”.

Algumas das cenas iniciais do filme serão retomadas no final do filme. Em outras palavras, Rezende inicia o filme com passagens do desfecho da narrativa – da história de Zuzu Angel e a de seu filho. É a partir dos depoimentos de Zuzu Angel que os grava em gravador em um quarto de hotel na cidade de Curvelo, que nós é apresentada nesses primeiros momentos do filme um pouco da sua vida profissional, antes de receber o telefonema anônimo avisando-a sobre a prisão de Stuart, que usava entre seus companheiros de militância o codinome Paulo.

Zuzu Angel circulava pela alta sociedade carioca, era bem relacionada, realizou desfiles de suas coleções em Nova York. Em 1971, encontrava-se no auge de sua carreira, com perspectivas de ampliar seus negócios. Todavia, confessa no depoimento, que nós escutamos através de uma *voz off* que sua vida não era só alegria e sucesso. As sumidas de Stuart a deixava aflita.

No luxuoso Copacabana Palace, diz a sua amiga Lúcia que há seis meses não escuta a voz de Stuart. Um corte – recurso muito utilizado por Rezende nesse filme – nos apresenta uma ação de um grupo da esquerda: um assalto a mão armada a um banco. O banco assaltado é de um banqueiro para o qual Zuzu foi pedir um empréstimo, o filho da estilista foi um dos jovens que participou da ação do

assalto. Nesse primeiro momento percebe-se o hiato que separa Zuzu de seu filho. Ela uma reconhecida estilista não se engaja com a política, já o seu filho, ligado diretamente aos movimentos de resistência, era cheio de ideários revolucionários.

Por meio de uma ligação anônima, Zuzu fica sabendo da prisão de Stuart. Nos são apresentados momentos da estilista com o filho. Em seguida, voltamos a nos deparar com aflição de Zuzu após o telefonema. O cineasta deixa bem evidente desde do início do filme em quais situações de resistência Stuart esteve envolvido, além do assalto, nos é apresentada uma manifestação, na qual Stuart – o Paulo – toma a frente. Zuzu não tinha noção da forma como a repressão agia contra os “terroristas”, os “comunistas”, aos poucos quando ela vai tomando consciência do que ocorreu como seu filho, é que ela se dá conta da violência promovida pelo regime contra seus opositores.

Uma das cenas iniciais de uma conversa entre Zuzu e Stuart evidência o hiato, ao qual fiz referência anteriormente, tal cena aparece no filme após Zuzu ter feito sua primeira tentativa de encontrar o filho, que até então ela pensava que estava preso. Zuzu entra no quarto do filho e o encontra com Sônia.

Zuzu: “E essa fotografia no jornal, Stuart?”

Close na manchete de um jornal “Estudantes tomam as ruas do Rio”, a foto de Stuart encontra-se no centro do periódico.

Stuart: “Demos uma lição naqueles porcos imperialistas!”

Zuzu; “Quem são os porcos?”

Stuart: “O FMI é um deles, Rockefeller, mas ontem eles aprenderam!”

Zuzu: “Aprenderam o quê?”

Sônia: “Nós demos uma lição neles!”

[...]

Sônia: “Os gringos precisam saber que eles não vão explorar o Brasil impunemente.”

Stuart: “Temos total apoio das massas, a insatisfação é profunda.”

Zuzu: “Santa ingenuidade.”

Sônia: “Dona Zuzu, não há liberdade!”

Stuart: “Os artistas estão sendo perseguidos, fascistas espancaram atores de cinco peças de teatro. Mas o povo vai dar um basta em tudo isso, mãe!”

Zuzu: “Vocês estão enganados. Gente, eu vejo as minhas costureiras elas viajam que nem sardinha em lata, tomam condução de madrugada não têm tempo nem cabeça para ficar andando atrás de vocês.”

Stuart: “Minha mãe está defendendo a ditadura?”

Zuzu fica em silêncio. Com um ar sério rebate o comentário do filho.

Zuzu: “Foi isso que falei? Foi isso que falei, Tutti!? Você sabe que não! Só que está todo mundo lutando para sobreviver! Ninguém tem tempo para política!”

Stuart: “Querendo ou não, logo o povo vai perceber que o capitalismo está agonizando (...) no mundo todo”.

Zuzu (irônica): “Aprendeu isso nos livros, é estudante?”

Stuart: “Não sou só um estudante minha mãe. Sou militante político, socialista.”

Zuzu: “Você deveria por juízo na cabeça dele, não ficar dando força para essas loucuras!”

Stuart: “Ela concorda comigo.”

Sônia: “Escolhemos não fechar os olhos para as injustiças do mundo.”

Nessa cena evidenciam-se os ideários de alguns jovens que se envolveram com os movimentos de resistências, e como os próprios eram vistos por uma parte da sociedade, ou seja, suas pretensões revolucionárias não eram levadas a sério. A repressão e a censura intensificadas após o AI-5 impediram que esses grupos estabelecessem uma comunicação efetiva com as massas mais populares, tal como almejava Stuart. Os militantes de esquerda eram oriundos, na sua maioria, da classe média e representados por estudantes.

Em sua pesquisa Maria Paula Araújo (2006, p.96), analisa a atuação de duas gerações de militantes da esquerda, a de 1968 e a da década de 1970. A primeira tem como característica marcante a luta armada, já a geração de 1970, em suma, esteve inserida no processo de redemocratização e envolveu-se nas discussões sobre a democracia.

A autora apresenta a seguinte justificativa para a grande presença de estudantes nos grupos de resistência:

Duas questões explicam essa composição: em primeiro lugar, a condição juvenil da militância pode ser em parte explicada, como sugere Denise Rollemberg (1999), pelo fato de que a geração mais velha, que poderia ser considerada adulta, já havia sido politicamente neutralizada, por ocasião do golpe de 1964 ou pelo AI-5. Enfim, adultos cassados, demitidos e postos na reserva cediam seu posto de contestação política aos jovens estudantes. Em segundo lugar, a importância da classe média e, sobretudo, dos estudantes pode ser explicada pelo grande aparato de repressão e vigilância que se mantinha sobre o movimento operário e sindical. Na falta destes, o movimento estudantil ganhava dimensão política de ponta (ARAÚJO, 2006, p. 96).

Utilizando-se dos artifícios das montagens de cenas e assumindo um posicionamento claro com relação à história de Zuzu Angel e de seu filho Stuart Angel, o cineasta Sérgio Rezende deixa transparecer desde os primeiros momentos, ao espectador atento, que os militares têm envolvimento no desaparecimento do rapaz. Nas cenas em que Zuzu e seu advogado conversam com o capitão da aeronáutica, que nega enfaticamente ter aprisionado Stuart, nos são apresentadas evidências de que o militar está mentindo, e de que os questionamentos e a busca da estilista pelo filho geram incômodos aos militares.

Nesse percurso de procura pelo seu filho, Zuzu Angel vai deparando-se com aspectos referentes ao aparato de repressão, que se estabeleceu no país a partir do golpe de 64, os quais anteriormente ela aparentava desconhecer. Em outras palavras, é apenas quando a ditadura a afeta diretamente, a partir do desaparecimento de seu filho, que ela vai tomando consciência da violência promovida pelo governo militar e indigna-se com essa realidade.

Depois que sai do quartel da aeronáutica, procura um padre que realizava visitas aos presos políticos detidos no referido local.

Padre: “São tempos duros, dona Zuleika! Tempos duríssimos.”

Zuzu: “Eu sei o que estou passado, padre. O meu filho Stuart foi preso, talvez na base área. Então eu pensei (...), o senhor cuida de todos que estão lá?”

Padre: “Minha filha, infelizmente os presos são quase todos ateus.”

Zuzu: “Mas o meu filho tem um bom coração, padre. Todos os lugares que eu vou, dizem que ele não está. Mas é obvio que ele foi preso.”

Padre: “Fique calma”.

Zuzu: “Como posso estar calma, padre? Eu não sei como estão tratando ele, se estão batendo, não sei.”

Padre: “Dona Zuleika, fique descançada. Tudo isso que dizem das prisões é propaganda comunista. Eu não sei se seu filho está na base, mas eu vou procurar saber para senhora.”

Zuzu: “Eu lhe agradeço muito.”

Padre: “Uma coisa eu lhe garanto, minha filha, as torturas que tanto falam não é nada disso. Os tais choques são levinhos, é uma maquininha à toa, minha filha, que não mata ninguém.”

Zuzu: “Mas padre mesmo que sejam leves, a igreja concorda como isso?”

Padre: “Dona Zuleika, foram esses rapazes que escolheram o caminho da violência!”

Zuzu: “O que o senhor está dizendo?”

Padre: “O pastor tem que proteger o seu rebanho.”

Zuzu: “Mas não basta a lei padre, agora vale tudo.”

Padre: “O pastor tem que proteger todo o seu rebanho.”

Indignada, mas contida Zuzu afirma: “O senhor não representa a igreja brasileira, que nunca apoiou a tortura. Por tudo que o senhor pensa, o senhor deveria ajoelhar e pedir perdão a Deus!”

Essa cena do filme demonstra como alguns indivíduos enxergavam a repressão, a minimizando, a crítica feita pelo cineasta é contundente, pois opta por um padre para demonstrar essa percepção. Em outro momento do filme, Zuzu Angel faz menção indignada aos empresários que deram apoio ao regime, todavia, no filme não há referências mais elaboradas sobre esse apoio dados por alguns civis à ditadura.

Zuzu Angel fica sabendo do que ocorreu com filho por meio de uma carta que chega em sua casa, nela um militante da esquerda conhecido de Stuart, Alberto, e que esteve preso com ele, relata como foi a prisão e a morte do jovem. Na montagem dessas cenas há intercalação das reações de Zuzu ao saber o ocorrido com o filho, com os momentos de tortura pelos quais Stuart passou na base área do Galeão. Esse recurso acentua a dramaticidade da narrativa fílmica.

As cenas que tratam da tortura de Stuart são construídas no sentido de concentrar a maior carga emocional do filme e para isso trabalham articulados os recursos cinematográficos, desde a fotografia e a trilha sonora até a atuação dos atores e, especialmente, a montagem. A montagem paralela entre as imagens de suplício físico do filho e de tortura psicológica da mãe é essencial para potencializar a dramaticidade da cena. Enquanto lê a carta do militante Alberto que descreve a prisão e a tortura de Stuart – relato que aparece para o espectador em imagens –, Zuzu vai sendo tomada por grande desespero: abre as janelas em busca de ar, despe-se violentamente e entra na banheira onde a água que transborda parece dar vazão à sua angústia. No paralelismo entre as imagens do suplício da mãe e do filho, observa-se uma dialética de contenção e excesso que tem como síntese a mesma dor: os gestos largos dela e a imobilidade dele; os gritos dele e o choro abafado dela; a água que falta na cela e a água que transborda na banheira. Ao final da sequência, quando Alberto relata que “de madrugada, quase ao amanhecer, abriram a cela e retiraram Stuart, inerte, certamente já morto”, a câmera focaliza a mão de Zuzu para fora da banheira, também inerte, como se morta (LEME, 2011, p.233).

Após saber do ocorrido com o filho, vem à tona para Zuzu Angel o quanto os militares eram violentos com os opositores ao regime. Sai à procura de ajuda para denunciar o ocorrido com o filho,

procura um jornal, que se nega a ajudá-la; escreve cartas para personalidades influentes; faz uma coleção como forma de protesto; procura apoio na Anistia Internacional, entre outros.

Ao tomar consciência do ocorrido nos porões da ditadura, Zuzu começa a ver sentido na luta que seu filho travou enquanto vivo, reconhece uma coragem nele e a importância de suas reivindicações. Nesse sentido, o cineasta, na minha leitura, produz uma leitura romantizada da resistência à ditadura, não foi de seu interesse problematizar como esses movimentos de esquerda eram fragmentados, entre outras questões que dizem respeito às gerações que lutaram contra o governo militar.

A estilista chama a atenção para o fato de a maioria da população não ter de fato uma noção das violações de direitos humanos promovidas durante a ditadura civil-militar.

Zuzu: “Eles são como eu era. Eu na minha santa ingenuidade fazendo vestidinho de flor, de passarinho. Moda alegre. Um país do futuro. Futuro sem meu filho. Sem o filho de outras pessoas. Sabe o quê?”

Em dezembro de 1975, em uma festa de réveillon, Fraga lhe conta que um “homem da repressão” o procurou, disse-lhe que está disposto a contar tudo que sabe a respeito da morte de Stuart Angel, todavia, falaria apenas com Zuzu.

Zuzu: “O depoimento de alguém dentro do sistema acaba com essa farsa toda!”

Suas duas amigas, Elke Maravilha e Lúcia a aconselham a não encontrar o militar. Zuzu mente para as amigas, dizendo que também acha melhor não encontrá-lo. A estilista encontra o militar no vagão de um trem. O depoimento desse militar é visto por Zuzu como uma chance de provar que o seu filho foi morto pelos militares. Conforme mencionado anteriormente, algumas cenas apresentadas no início do filme reaparecem no desfecho da narrativa, nesse momento o espectador já conhece a história de Zuzu Angel e de seu filho.

Após o acidente que sua amiga sofreu, Zuzu percebe que está correndo perigo, e decide sair do Rio de Janeiro. Na estrada, uma moto segue seu carro, ela se assusta, o motoqueiro joga um envelope dentro de seu carro. Ela abre o envelope, nele está o depoimento do militar com quem ela havia falado duas vezes. Além do depoimento, ele entregou-lhe fotos dele na época que trabalhou na aeronáutica. Em suma, ele confessa que participou da prisão e do interrogatório que fizeram a Stuart na prisão da aeronáutica. Ele relatou como e onde foram as sessões de sevícias. Cenas de Stuart sofrendo tortura são mostradas outra vez. Tais cenas são exibidas paralelamente com as de Zuzu desorientada após ler o depoimento do militar. Este confessa que o corpo de Stuart foi jogado ao mar.

No mesmo quarto de hotel que é apresentado no início do filme, ela reúne documentos em um envelope direcionado à Anistia Internacional, entre eles encontra-se o as declarações do militares, o texto que escreveu nas cenas iniciais do filme falando que estava correndo risco de morte.

Desolada começa a ter delírios com o filho. Neles o encontra, os dois têm uma conversa amável. Zuzu Angel, por fim, compreende o sentido que o filho dava para a luta contra a ditadura civil-militar. Ela volta para o Rio de Janeiro. Uma de suas filhas vai ao seu encontro na sua loja e ateliê. Pergunta por que a mãe sumiu, e se ela está escondendo algo. Um corte de cena nos leva para o apartamento do “militar delator”, ele recebe uma ligação (não conseguimos saber de quem se trata), pega uma maleta e sai correndo. Percebe que estão atrás dele, ele está armado. Escorrega nas escadas e deixa a arma cair. O militar, tenente da aeronáutica, é capturado por alguns homens armados que mandam ele largar a maleta, ele obedece. Entre os homens, está o capitão da aeronáutica, o qual recebeu Zuzu e Fraga em sua sala e negou conhecer Stuart Angel.

Um corte nos leva de volta para o ateliê de Zuzu, no qual está com sua filha. Pega uma carta que Stuart enviou-lhe quando vivo, a lê para a filha. Um carro com possivelmente duas pessoas a espera do lado de fora da loja. Ela sai dela, entra em seu carro e põe para tocar a fita que recebeu de Chico Buarque. Pelo retrovisor, percebe que tem um carro a seguindo, fica apavorada. Um novo corte leva a cena do carro de Zuzu Angel capotando. Não é mostrado ao espectador como o carro de Zuzu foi atingido. A música “Hoje é você quem manda, falou tá falado (...)”, de Chico Buarque, ecoa.

Dois homens aproximam-se do carro de Zuzu abrem sua bolsa, pegam o envelope, em seguida nós é mostrado que o capitão da aeronáutica foi o responsável pelo acidente da estilista, mãe de Stuart.

O letreiro no final do filme informa o seguinte aos espectadores:

A morte de Zuzu Angel, em 1976, foi declarada acidental. Chico Buarque distribuiu 60 cópias da declaração de Zuzu a personalidades e imprensa. Nenhum jornal a publicou.

Vinte e dois anos depois, a Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos constituída pelo governo brasileiro depois de uma perícia irrefutável e uma testemunha ocular, conclui que Zuzu Angel foi assassinada. Hildergard e Ana Cristina Angel fundaram o instituto Zuzu Angel para preservar a memória de Zuzu e Stuart.

Nunca puderam velar o corpo do irmão.

Sérgio Rezende tem uma postura política mais próxima das esquerdas. Conforme aponta Márcia de Souza Santos (2009, p. 102), Rezende reproduz em seus filmes sobre a ditadura civil-militar uma visão estereotipada e até mesmo mítica dos indivíduos que lutaram contra o regime. Assertiva que não diminui

a importância de seus filmes como denúncias das violações de direitos humanos promovidas durante o governo dos militares.

Zuzu Angel é um filme que vai aos poucos mostrando ao espectador como a repressão articulou-se no país, vamos junto como Zuzu Angel percebendo como a violência era perpetrada, vitimando aqueles que se opuseram ao regime. Neste sentido, noto uma aproximação do filme de Sérgio Rezende com o de Luiz Puenzo, *La historia oficial* (1985), as duas personagens centrais do filme, Zuzu e Alicia, nos inícios das narrativas, não estavam ligadas aos movimentos de luta contra as ditaduras brasileira e argentina, aos poucos elas vão inteirando-se das realidades políticas de seus respectivos países, vão tomando consciência dos crimes cometidos pelos governos militares.

Apesar de os filmes serem de contextos diferentes e de retratarem-se a realidades políticas que possuem suas especificidades, estabeleço esse paralelo entre eles. Com relação aos filmes produzidos na Argentina sobre a ditadura, Maria Luiza Rodrigues Souza (2007: 77) afirma que o principal elemento da filmografia argentina que traz à tona experiências do período ditatorial é o enfoque em histórias sobre os desaparecidos políticos, outra conclusão é a que os filmes tendem a centrar suas narrativas em torno da família. No caso brasileiro, há uma predominância de filmes, sejam eles de ficção ou documentários, que apresentam aspectos referentes à militância da esquerda. Em suma, as representações sobre a ditadura em nosso país estruturam-se a partir de um discurso que dá ênfase à resistência.

Em *La historia oficial* Luiz Puenzo, assim como o cineasta Sérgio Rezende, recorre aos recursos do cinema clássico, apresentando cenas com forte apelo ao emocional do espectador. As cenas de ambos os filmes são marcadas por uma forte dramatização, que se expressa nos diálogos entre os personagens, na trilha sonora, nas interpretações dos atores e na própria estrutura e dinâmica da narrativa. Sobre esse aspecto que caracteriza o filme argentino, Ismail Xavier (2003, p. 135) destaca o seguinte:

[...] de maior alcance na reflexão sobre uma conjuntura nacional; no entanto, não menos marcado por excessos sentimentais e pelo recurso ao suspense, uma vez que sua prioridade, ao tematizar a realidade política é a dramatização da experiência mais íntima de uma personagem sensível afetada pelo processo social, foco ideal para um jogo de projeções e identificações de cunho moral que o filme assume em toda a sua intensidade.

Essa tendência de alguns filmes contemporâneos apresentarem recursos estéticos e narrativos típicos do cinema clássico, sobretudo, os melodramas, pode ser justificada pelo fato de as experiências dos cineastas dos cinemas novos de estabelecerem uma comunicação mais direta com o público não terem sido bem-sucedidas. Em linhas gerais, os movimentos do cinema novo na América Latina reivindicaram

uma cinematografia, cujo enfoque fossem as realidades de seus contextos sociais, culturais e políticos; criticaram arduamente as produções inseridas em uma lógica industrial; propuseram uma “revolução estética”, a qual expressou-se em filmes com narrativas e estéticas mais elaboradas, a partir do uso de alegorias, metáforas, entre outros. No entanto, essas produções, que ocupam o lugar importante na história e trajetória do cinema latino-americano, não caíram nas graças do grande público, ficando muitas vezes restritas a um grupo seletivo e intelectualizado de espectadores.

Esse aspecto foi discutido por Ismail Xavier em um dos capítulos do seu livro, *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, lançado em 2003. Denominou tal tendência de “retorno dos gêneros”, a qual se manifestou em períodos próximos as aberturas políticas, no Brasil e na Argentina. Cita como exemplos o filme *Lúcio Flávio: passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977) e o já referido *La historia oficial*. Afirma que esses filmes são bem estruturados em termos clássicos, bem inseridos em uma lógica mercadológica. Eles têm em comum o fato de adotarem como estratégia a revelação de uma verdade encoberta, por assumirem um papel de denúncia. Tratam de fatos polêmicos de suas respectivas atualidades e testemunham a experiência histórica tendo como ponto de referência e partida as experiências individuais, no caso de *La historia oficial*, as da professora de história Alicia.

O filme de Luiz Puenzo foi um dos primeiros filmes argentinos a fazer referências ao sequestro das crianças de presas políticas e ao colaboracionismo dos civis ao governo militar. Ele apresenta a característica notada por Maria Luiza Rodrigues Souza: a centralidade da narrativa no âmbito familiar. *La historia oficial*, em resumo, mostra o drama de Alicia ao ser dar conta de aspectos referentes à repressão militar na Argentina, mesmo sendo uma professora de história a personagem demonstra no início da narrativa um desconhecimento sobre a realidade política de seu país, um de seus alunos contesta a sua abordagem e perspectiva com relação à história da Argentina.

O marido de Alicia, Roberto, contribuiu diretamente como a ditadura, e a sua filha adotiva foi sequestrada; a garota, Gaby, é filha de uma presa política, que foi assassinada pelos militares. Aos poucos Alicia depara-se com essas verdades, o seu drama familiar está intrinsicamente ligado com as dinâmicas do contexto político da Argentina. As verdades com as quais Alicia precisa lidar dizem respeito às verdades que são tornadas públicas para a sociedade argentina com o término da ditadura.

Fazendo uso de um termo utilizado por Ismail Xavier (2003, p.138), refiro-me ao caráter pedagógico presente em *La historia oficial*, o mesmo pode ser notado em *Zuzu Angel*. Os sentimentos dos personagens são evidentes, não há possibilidade que o espectador tenha dúvidas com relação ao caráter

dos personagens. Nesse sentido, Alicia não é mostrada como uma revolucionária, com ideários ligados aos movimentos da esquerda, mas como uma mulher de boa índole, que ao deparar-se com determinada situações, começa a buscar por verdades sobre a origem de sua filha adotiva, nesse processo dá-se conta da violência promovida pelo estado autoritário argentino, e indigna-se ao saber que o seu marido foi um colaborador do regime.

Conforme mencionado anteriormente, o drama de Alicia é inerente ao drama da nação argentina. Nesse sentido, Ismail Xavier (2003, p. 138) afirma que:

Ou seja, o drama nacional desenha-se na medida e nos excessos desse drama doméstico em que a traição à verdade ganha foros de escândalo moral porque realizada na esfera da ofensa aos sentimentos considerados mais naturais e universais. E por essa via que a denúncia procura realizar sua intenção política: desautorizar um regime pelos seus excessos (quem chega a esse ponto de violência não pode ter razão em nenhum outro plano).

Não querendo minimizar a importância que o filme assume ao mostrar de forma intensa esses excessos que se expressam nas violações de direitos humanos promovidas pelo governo autoritário, Ismail Xavier menciona que a obra acaba caindo em um maniqueísmo: de um lado o regime criminoso e do outro as vítimas da ditadura. Com isso, o filme não problematiza os conflitos entre a repressão e aqueles que resistiram a ela; na visão do autor as vítimas da ditadura são mostradas de forma despolitizada, não ficamos sabendo dos conteúdos ideológicos que nortearam os movimentos de resistência.

[...] Há um esforço de despolitizar as vítimas da ditadura trazidas a primeiro plano: a vilania do regime desenha-se no plano do atentado à “natureza humana”. Há o dado central da inocência infantil sequestrada e transformada em mercadoria pelos carrascos; há o cuidado em esclarecer que a amiga de Alicia já não vivia como militante de esquerda quando foi presa e torturada. Ao mesmo tempo, a possível avó de Gaby, quando fala do jovem casal desaparecido, seu filho e sua nora, destaca virtudes domésticas, o amor juvenil, o casamento na igreja o respeito às tradições de família – tudo é dito para ressaltar o que tinham de comum com tantos outros jovens casais, restando o silêncio sobre o que poderia colocar em pauta conteúdos ideológicos, explicitar em nome de que valores morreram e que projetos afinal foram destruídos pela ditadura. [...] (XAVIER, 2003, p.138-139).

Se por um lado Luiz Puenzo não mostra na narrativa de seu filme quais eram os projetos dos movimentos de resistência, por outro ao optar, a partir dos relatos da vó de Gaby, mostrar que os pais da garota tinham uma vida comum “como tantos outros jovens casais”, aproxima os indivíduos envolvidos

na militância aos demais que não se envolveram na luta política. Deixando subentendido que antes de serem militantes de esquerda, tachados de “terroristas”, eram cidadãos comuns, e que a violência de Estado afetou ora direta ora indiretamente todos os argentinos.

La historia oficial ganhou o Oscar e obteve uma boa acolhida entre os críticos. Seu lançamento no ano de 1985 coincidiu com os processos judiciais contra a Junta Militar, estabelecidos no governo Raúl Alfonsín (1983-1989). A partir desses processos os integrantes das juntas militares que governaram a Argentina entre 1976 e 1983 foram acusados pelos crimes de violações de direitos humanos. Um ano antes, havia sido divulgado um documento produzido pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) que foi chamado de *Nunca más*.

De acordo com Maria Luiza Rodrigues Souza (2007, p.81-82), esses fatos invadiram a vida cotidiana dos argentinos, sendo que as discussões sobre os militares e os grupos de perseguidos e desaparecidos assumiram um caráter dicotômico e maniqueísta.

Para alguns analistas, os processos judiciais contra os militares favoreceram a emergência de uma “teoria dos dois demônios” e esvaziaram as discussões sobre as implicações ideológicas que envolviam militares, presos/as e desaparecidos/as. Essa teoria favorecia pensar-se que os/as perseguidos/as eram vítimas e os militares, os responsáveis, os algozes. Não estava, ainda, amadurecida entre os argentinos, uma visão mais profunda a respeito das causas e dos envoltimentos políticos dos que se opuseram à ditadura, dos que, antes mesmo de 1976 já empunharam as armas, como os *Montoneros*. Tampouco, os militares empresários que apoiaram a ditadura e os setores que se envolveram com a máquina ditatorial eram vistos como participantes diferenciados, por certo, de vinculações ideológicas-políticas variadas.

Indo ao encontro das críticas que Ismail Xavier direciona ao filme, a pesquisadora afirma que *La historia oficial* realiza um trabalho de memória sobre a ditadura Argentina. No entanto, despolariza “os assuntos que envolveram vários setores da nação com a máquina ditatorial”, apresenta uma abordagem simplista e naturalizada da complexa relação dos acontecimentos que dizem respeito à ditadura na Argentina (RODRIGUES, 2007, p.82).

O filme de Puenzo é uma das manifestações que expressam os embates em torno da memória no contexto argentino após a ditadura militar.

Este filme participa – dada a época em que foi lançado – do difícil trabalho pós-ditatorial de memória da violência política em que diferentes narrativas postas à margem ou reprimidas começam a aflorar. Nesse processo de disputa da memória, narrativas fílmicas participam de um refazer da socialidade, no sentido de colocar em pauta temas relativos a grupos cuja fala foi tolhida durante o processo ditatorial. Como filmes-arquivo, inserem nas telas tópicos de difícil e complexa

resolução, com os temas dos desaparecidos políticos, do roubo de crianças e tortura, que não se fecham em um filme. Esse (re)fazer carrega, nos filmes analisados, as pendências, difíceis de resolver, dos/as desaparecidos/as políticos/as e da violência ditatorial. Assim, o trauma do terror do Estado ditatorial, completamente imbricado na cotidianidade da nação argentina, fica arquivado em imagens e sons que filmes como *La historia oficial* propagam. Para que o trabalho de disputa da memória se realize, é necessário o concurso das múltiplas maneiras de se encarar o passado. Filmes que elaboram o passado ditatorial não propõem uma finalização do que relatam, não inserem instruções para agir; como obras de arte, permitem uma discursividade em aberto mediada pelo caráter de arquivo, cuja abertura permite aos/às espectadores, ao longo do tempo, refletir e construir processos de subjetivação que ressignifiquem a violência (RODRIGUES, 2007, p.82).

Maria Helena Capelato (2006, p.61) afirma que a memória sobre a ditadura (1976-1985) na Argentina esta circunscrita em questões éticas, jurídicas e de conflitos políticos, os quais interferem nos processos que dizem respeito ao que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. A memória tem entre suas características o fato de ser seletiva, uma memória total é impossível e, sobretudo, indesejada. Boris Fausto com seu personagem Funes mostrou como a incapacidade de esquecer pode ser problemática.

Em suma, é possível afirmar que os conflitos que envolvem a memória da ditadura argentina dão-se entre aqueles que defendem que as lembranças dos crimes perpetrados pelos militares sejam sempre lembrados e os que propõem esquecer esses eventos da história do país, sendo esse esquecimento necessário para passar para outra etapa (SARLO, 2007, p. 20). Tais conflitos não ocorrem apenas na Argentina, tratando-se da realidade brasileira, nota-se nos últimos anos uma crescente onda de conservadorismo e de movimentos oriundos da sociedade civil pedido o retorno da ditadura militar. As instaurações das comissões das verdades a partir de 2012 cumpriram um papel importante na conjuntura de direito à memória e à verdade, no entanto, a lei de Anistia de 1979 impossibilita que os envolvidos nos crimes de violações de direitos humanos recebam as devidas punições.

No pós-ditaduras no Cone Sul, nos anos 80, o ato de recordar tornou-se “uma atividade de restauração de laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado”. Na Argentina esse processo deu-se de forma expressiva, o qual pode ser justificado pelo fato da violência ter sido intensa no período ditatorial. Maria Helena Capelato (2006, p.73) refere-se a esse processo como fenômeno memorialístico, ela nota uma proximidade com o que ocorreu na Europa, principalmente na Alemanha, no que diz respeito à escrita de “um novo capítulo sobre o Holocausto”. Em linhas gerais, os autores que escreveram sobre as memórias das ditaduras latino-americanas adotaram como referências os estudos sobre a experiência alemã.

O cinema cumpre um papel importante nesses processos de manter as memórias sobre as violações de direitos humanos ativas. Construir narrativas sobre a repressão promovida pelos governos militares é uma ação importante para a consolidação das democracias. É imprescindível para o exercício da cidadania que os sujeitos conheçam o passado. Quanto aos excessos ou às banalizações dessas memórias, aspecto que não analisei nesse texto, cabe um trabalho crítico e ético daqueles que se propõem por meio da linguagem cinematográfica ou outra qualquer abordá-las.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Maria Paula. Estratégias e memória da luta contra o regime militar no Brasil (1964-1985). In: FILHO, João Roberto Martins (org.). O golpe de 1964 o regime militar. São Carlos: Editora da UFSCAR, 2006, p.93-103.

CAPELATO, Maria Helena. Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, n.24, p.61-81, 2006.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 2011. 383f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SANTOS, Márcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009. 199f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

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

STIGGER, Helena. *A representação da ditadura militar nos filmes longa metragem de ficção: 1964 a 2010*. 2011. 280f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina
ISBN: 978-85-7205-159-0