

A não-oficialidade de *La Historia Oficial*¹

Marina Thomé Bezzi²

Resumo:

Como um filme de ficção pode ajudar um historiador a analisar sincronicamente o período retratado em uma obra cinematográfica? Esta resenha do filme argentino *La Historia Oficial* pretende sugerir maneiras de se entender os esforços de memória empreendidos por uma certa produção cinematográfica com relação à experiência histórica do regime ditatorial militar argentino ou Processo de Reorganização Nacional.

Palavras-chave: Cinema latino-americano, Ditadura Militar, História da Argentina.

Abstract:

How can a fiction film help a historian analyze synchronically the period depicted in a cinematographic work? This critical review of the Argentine film *La Historia Oficial* intends to suggest some paths to the comprehension of the memory efforts undertaken by a certain cinematographic production regarding the historical experience of the military dictatorship in Argentine or, as it was called, National Reorganization Process.

Keywords: Latin American cinema, Military Dictatorship, History of Argentina.

Introdução

Entre os dias 24 de março de 1976 e 10 de dezembro de 1983, a Argentina viveu sob regime ditatorial militar, autodenominado Processo de Reorganização Nacional, via uma Junta Militar que reunia representantes das três forças armadas. Durante os quase oito anos de regime militar, empreendeu-se uma série de medidas repressoras às ideias e práticas contrárias à lógica do regime: sequestros, assassinatos e tortura compuseram o que ficou conhecido como Guerra Suja, violento esforço governamental de evitar o fortalecimento de práticas, segundo seu juízo, contestatórias ao regime. Ao fim deste período, diante de inúmeros desaparecimentos, encontrava-se uma sociedade que, temporalmente ainda muito próxima aos horrores da ditadura, passou a tomar conhecimento da violenta repressão, a buscar, cada vez mais, desvendar como se deram estes inúmeros crimes e, principalmente, lutar pela volta destas pessoas, se não à vida real, à memória individual e coletiva.

¹ Resenha apresentada originalmente no curso de História da América 3, do prof. Francisco Doratioto, em 20/5/2009, na Universidade de Brasília.

² Estudante do curso de Graduação em História na Universidade de Brasília.

Esta busca ultrapassou práticas dos governos constitucionais que sucederam o regime – como a criação da *Comisión Nacional para la Desaparición de Personas* (CONADEP) já em 1984, pelo governo Alfonsín –, acabando por se multiplicar na produção cultural argentina; sendo assim, a produção cinematográfica no país passou a ter como tema recorrente a abordagem desta lacuna memorial com a consequente tentativa de preenchê-la (Cf. DELPONTI *apud* BERGER, 2008). É no início desta tendência temática que deve ser enxergado o filme *La Historia Oficial*³ na medida em que é um dos primeiros filmes de ficção a abordar não só o tema da repressão do regime, mas principalmente o tema dos desaparecidos e seus desdobramentos. Com efeito, a organização das *Abuelas de Plaza de Mayo* aparece, no filme, buscando desvendar justamente o elo desfeito entre parte de uma geração filha dos desaparecidos ou mortos pelo regime que foram criados por famílias vinculadas à ditadura.

O filme

Com brilhante atuação, Norma Aleandro⁴ interpreta a protagonista da obra, Alicia Barnet Ibañez. Alicia, não por acaso, é professora de História da Argentina – mais precisamente, história política e institucional a partir de 1810 – em um colégio de Ensino Médio, em Buenos Aires. Não por acaso também o ano é o de 1983. Ambos dados nos ajudam a localizar e melhor entender as mudanças pelas quais a protagonista passa ao longo da narrativa. Já nos primeiros minutos de filme, Alicia afirma aos seus alunos que “a história é a memória dos povos”, elemento igualmente não acidental da narrativa, pois representa a contradição em que ela cairá com relação à memória coletiva, objeto de cerceamento à custa do interesse ditatorial e, paralelamente, já em 1983, objeto a ser refeito socialmente.

Também no início do filme, após conhecermos uma Alicia austera no papel de professora, deparamo-nos com uma Alicia afetuosa, no papel de mãe. Gaby, sua filha

³ *La Historia Oficial* (Argentina, 113 min., 1985); Direção: Luis Puenzo; Roteiro: Aída Bortnik e Luis Puenzo. Para mais detalhes técnicos, cf. <<http://www.imdb.com/title/tt0089276/>>. Acesso em: 16/3/2011.

⁴ Sua atuação lhe rendeu prêmios como o de melhor atriz em Cannes, em 1986. Em seu conjunto, o filme recebeu diversos prêmios cinematográficos; merece menção o Oscar de melhor filme estrangeiro no mesmo ano, pois foi o único filme latino-americano até a data de redação desta resenha a fazê-lo.

adotiva, canta a cantiga *El pais de nomeacuerdo*⁵, composta pela argentina María Elena Walsh. Que a presença da cantiga possa se referir ao regime ditatorial argentino em que a Junta Militar tentou propagar o *nomeacuerdo* enquanto tentava eliminar partes da memória parece óbvio; menos óbvia é a lícita transposição do conteúdo da cantiga a outras experiências deliberadamente destruidoras da memória, especialmente na história contemporânea, em que a memória parece haver sido reconhecida, mais do que em outros momentos, como um pilar estratégico da força política – quem se propõe a moldá-la está consciente do lugar crucial da memória no imaginário individual e mentalidade social.

Quando Alicia se encontra com suas antigas colegas de colegial, surge outra personagem-chave da trama, sua amiga Anna, que lhe revela o porquê de seu exílio por tantos anos. Como seu parceiro, Pedro, havia sido condenado pelo regime, Anna foi questionada sobre seu paradeiro e, não respondendo, foi torturada por 36 dias na década de 1970. Alicia, chocada com estas revelações, indaga, ingenuamente, porque ela não denunciou tais ações à época. Explicitam-se, aí, duas vivências simultâneas características do regime: a da total ignorância quanto a repressão ditatorial, Alicia, e a do alvo de perseguição e tortura, Anna. Esta também revela àquela que as gestantes torturadas voltavam, por muitas vezes, sem seus filhos, os quais, por sua vez, eram vendidos a famílias que não questionavam sua procedência. Introduz-se, assim, o tema principal do filme: os filhos dos desaparecidos criados por famílias ligadas ao regime – conscientes ou não do questionável processo de “adoção” – que cresciam, durante a década de 80, sem conhecer esta história. Este processo velado, por vezes ligado à imagem d’*El pais de nomeacuerdo*, contrapõe-se ao da autoridade da história oficial, um dos alvos de debate do filme.

Tal contraposição pode ser vista em sala de aula, durante uma aula sobre Mariano Moreno e o espírito republicano – objeto condizente à proposta de história institucional e política não só de Alicia, mas da lógica ditatorial. O estudante Horacio Costa afirma que Moreno se matou apesar da história oficial omiti-lo; argumenta, finalmente, que a história é escrita por assassinos e é expulso de sala de aula. O embate em sala de aula, apesar de, num primeiro olhar, ser sobre a história feita acerca de um

⁵ Em tradução livre, “o país de não-me-lembro”.

personagem histórico argentino da virada do século XVIII para o XIX, pode, em última análise, referir-se ao momento histórico abordado pelo filme na forma de um chamado à Argentina de então a questionar a “verdade oficial” que escondia práticas não-oficiais de repressão. Quiseram os roteiristas chamar a atenção dos argentinos de então para que não se deixasse os “assassinos da vez” construírem o *nomeacuerdo* nacional e oficial por meio de uma memória lapidada?

Com a súbita expulsão de Benítez, professor de Literatura do colégio em que Alicia dava aula, ela passa a refletir sobre os fragmentos de uma realidade maior da qual tomava conhecimento. Nas ruas, ela passa por uma manifestação das *Abuelas de la Plaza de Mayo* que pediam a devolução das crianças nascidas nas prisões para suas famílias de origem. Suas dúvidas quanto à origem de Gaby aumentam, e ela vai até o hospital à procura do Dr. Jaifer, médico que entregou Gaby ainda bebê para Alicia e seu marido, Roberto Ibañez. Irrequieta, tenta procurar a paz no confessionário e diz ao padre que sempre pensou que a mãe não queria Gaby e, por isso, ela havia chegado até seus braços; no entanto, afirma não mais acreditar nisso. O padre tenta consolá-la, afirmando que ela protegeu a menina dos perigos que sofreria, o que desperta ainda mais desconfiança em Alicia e sugere uma confidência destas “adoções” dos filhos dos desaparecidos entre as famílias receptoras e certas parte da Igreja.

A partir do momento em que Alicia pede a ajuda de Anna para encontrar o hospital em que a Gaby havia nascido e, assim, investigar mais sobre sua família biológica, inicia-se a parte final do filme de uma crescente tomada de consciência de Alicia junto às *Abuelas* por um lado e, por outro, do embate de ideias sobre aspectos da ditadura militar entre Anna, Alicia e Roberto. Em meio à sua pesquisa nos hospitais, Alicia é abordada por uma *abuela* provavelmente porque esta percebe que aquela deveria ser mais um caso de busca pela verdade sobre a filha adotada, cada vez mais comum na Argentina a partir do final do regime militar. Alicia parece possuir sentimentos contraditórios sobre esta busca pela verdade, pois, ao mesmo tempo em que lhe incomoda não saber de onde Roberto trouxe Gaby à sua casa, ela teme perder sua filha. Esta contradição foi causada, no período militar, pela crescente intromissão da esfera pública na privada, problematizando relações tão profundas e pessoais como a de

mãe e filha. Vê-se, assim, a amplitude da lógica ditatorial militar no debate sobre a memória.

Após ter visto algumas *abuelas* obversando-a na saída da escola de Gaby enquanto a buscava, Alicia pergunta a Roberto se a filha deles poderia ser filha de uma desaparecida. Como resposta, Roberto acusa Anna de colocar tais ideias na cabeça de Alicia em função de seu relacionamento com um subversivo (sic). A verdade sobre Gaby parece mais próxima quando a *abuela* Sara de Reballo conversa com Alicia, contando a história de um jovem casal que sumiu durante um incêndio e revelando que a moça era sua filha e estava grávida; assim, confessa achar que Gaby pode ser sua neta.

Os minutos finais exacerbam as angústias e dúvidas presentes ao longo do filme. Enquanto Roberto deixa clara sua posição com relação aos subversivos (sic), dizendo a Anna que, como Pedro, todos deveriam ter sido varridos como lixo, Alicia e Sara refletem sobre o que poderá acontecer se Gaby for realmente neta da última, sem apresentar respostas. “O que muda se os pais forem desaparecidos?” é o que se pergunta Roberto, que, ao não ver a filha em casa certa noite, violenta Alicia, presumindo, talvez, que ela a tenha devolvido à sua avó, ao que Alicia responde: “não é horrível não saber onde sua filha está?”, referindo-se não só a dor das *madres* e *abuelas* dos desaparecidos (e seus filhos, no caso das últimas), mas a todos que, tão recentemente à época do filme, haviam conhecido alguém que desapareceu durante a Guerra Suja. Após a cena de violência doméstica, Alicia fala com sua filha ao telefone, que está na casa da avó (adotiva), ouve-a cantar e sai de casa, criando um final inconclusivo e, portanto, condizente ao momento em que o filme foi feito.

Conclusão

Ainda que não se possa ter certeza absoluta da origem de Gaby, isto não é essencial para o argumento da obra, pois mais importante é perceber a existência de um grande número de casos de “descendências invisíveis”, que movimentavam organizações como a das *Abuelas* e eram permeadas por conflitos e contradições das relações interpessoais, como exemplifica a trajetória de Alicia. Esta abordagem permite

matizar a experiência histórica, evitando possíveis polarizações analíticas segundo juízos de valor de pessoas e grupos que a compõem.

Por seus objetos de debate e reflexão, *La Historia Oficial* pode ser visto como uma obra que reclama justiça aos que, desaparecidos, tornaram-se invisíveis e, portanto, alheios à justiça durante a Guerra Suja. Faz isso ao dar visibilidade e provar que é possível e preciso participar da reconstrução da memória coletiva e individual. Ademais, tenta delinear continuidades históricas argentinas no que diz respeito à passagem da memória à história. Finalmente, demonstra que o Cinema pode ser canal e linguagem de todas estas reflexões ao contribuir

a la elaboración de una “contra-historia” no oficial, alejada de los típicos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, sacando muchas veces a la luz el testimonio de los vencidos, el cine se convierte en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia en una sociedad que lo recibe pero también lo produce (Cf. FERRO apud DELLI-ZOTTI e ESTEBAN, 2008).

Ademais, ainda que seja imprescindível – e um tanto quanto óbvio – não enxergar o filme em sua totalidade (roteiro, direção, fotografia, produção etc.) como um documento escrito histórico, ele não deixa de ser matéria-prima para o historiador se enxergado como complexificação de um testemunho coletivo e, em última análise, deliberado.

Referências bibliográficas

BERGER, Verena. “La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos”. Edição digital a partir de **Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica**, n. 3, 2008. Alicante: Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, pp.23-36. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30942&portal=157>>. Acesso em: 1/4/2009.

DELLI-ZOTI, Guillermo Mirai, ESTEBAN, Fernando Osvaldo. “Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine”. **Athenea Digital**, n. 14, 2008, pp. 83-104. Disponível em: <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/viewArticle/490>>. Acesso em: 1/4/2009.