

CINEMA E MEMÓRIA: ALEGORIAS DE UMA ARGENTINA MEMORIOSA

Salatiel Ribeiro Gomes*

RESUMO:

O presente trabalho corresponde a uma síntese de uma proposta de pesquisa em História Cultural, na qual se busca analisar a forma como figura no cinema argentino as memórias da ditadura militar. Toma como horizonte teórico a filosofia de história de Walter Benjamin e parte da hipótese de que o cinema argentino foi um instrumento necessário ao processo de rememoração que evitou o recalque do passado trágico e burlou a consolidação das estratégias de esquecimento operadas por grupos hegemônicos.

PALAVRAS-CHAVES: cinema, memória, ditadura

ABSTRACT:

This Article is a summary of a research proposal in cultural history, that seeks to examine how the figure in Argentine cinema memories of military dictatorship. Takes as its theoretical horizon the history of philosophy of Walter Benjamin and part of the hypothesis that the Argentine cinema was a necessary tool in the process of remembering who has avoided the repression of the tragic past.

KEYWORDS: cinema, memory, dictatorship

O golpe de Estado que em 1976 instaurou na Argentina a ditadura militar institucionalizou, sob a alegação de combate à corrupção e ao inimigo comunista, a prática de seqüestros e aprisionamento sem processos de pessoas em centros de detenções e campos de concentração clandestinos, nos quais os seqüestrados eram torturados e assassinados. Os militares haviam adotado uma doutrina de guerra, cuja finalidade era a eliminação física do inimigo ideológico interno – os chamados subversivos. Essa prática deixou um saldo de aproximadamente 30 mil desaparecidos (NOVARO; PALERMO, 2007).

Com o golpe, intensificaram-se as ações repressivas que já vinham sendo praticadas por grupos ligados ao governo Perón e ao exército, tais como a *Aliança*

* Mestre em História pela Universidade de Brasília e doutorando na mesma instituição.

Anticomunista Argentina e o *Comando Libertadores de América*, que colaboravam para a desarticulação das expressões políticas de esquerda. Esse propósito se concretiza com a violência praticada durante a ditadura instaurada, mediante ataques deliberados contra a liberdade e a integridade física de pessoas: “secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos” (CONADEP, 1985). Em nome do pressuposto da segurança nacional e da defesa dos valores do ocidente capitalista e cristão, milhares de pessoas passaram a integrar a categoria dos *desaparecidos*.

Ao fim do regime, a organização popular estava de tal forma combalida que se havia reduzida sua capacidade de construir uma contranarrativa, ficando essa a cargo dos relatos orais e das denúncias baseadas em testemunhos fragmentados. Segundo Silvia Adoue (2006), mesmo com a transição democrática, embora o regime tivesse chegado ao seu fim, os mesmos interesses continuaram de pé, dirigidos por outros administradores sob o véu de um novo discurso (ADOUE, 2006). Assim, uma vez que o discurso da “guerra contra a subversão” que justificou o golpe em 1976 se quedava descontextualizado com a volta da democracia, o novo cenário tornava urgente a edificação de um relato hegemônico que justificasse a barbárie praticada.

Produziu-se então um discurso que compreendia o terrorismo de Estado como um mal que combatia um outro mal – o terrorismo de esquerda. Essa concepção ficou conhecida como “teoria dos dois demônios” (NOVARO; PALERMO, 2007). Esse novo relato foi legitimado pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), instaurada com a finalidade de investigar os casos de desaparecimento e de, a partir das denúncias de sobreviventes e familiares, abrir os processos de incriminação dos culpados. O resultado da investigação é apresentado na publicação *Nunca Más*, que constrói uma classificação das ocorrências – profissão, sexo, idade das vítimas – e descreve o modo de operação da repressão. No entanto, sua articulação com aquele relato hegemônico se faz patente já na abertura, no prólogo, que diz: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que há ocurrido en muchos otros países” (CONADEP, 1985). Apenas tardiamente é que as organizações de familiares de desaparecidos vão contestar o relato oficial, a começar pela *Madres de Plaza de Mayo* e, entre outros, por *H.I.J.O.S.*, organização formada por filhos de desaparecidos. Nesse

contexto surgem algumas produções cinematográficas que vão desempenhar um importante papel na construção de uma contramemória.

Defendo que o cinema argentino segue sendo um instrumento necessário ao processo de rememoração que tenta evitar o recalque desse passado. As produções aí referidas não apenas impedem que se dissolva no esquecimento a experiência e os projetos daqueles sujeitos – desaparecidos, torturados, presos e assassinados –, mas também contestam as estratégias de uma narrativa que se pretende hegemônica, abrindo frente na disputa entre memórias conflitantes.¹

A partir de tal hipótese, algumas questões norteiam o direcionamento desta proposta de pesquisa, tais como: Quais condições – políticas, ideológicas – permitem a proliferação no cinema argentino das narrativas de rememoração do terrorismo de Estado da última ditadura militar? A recorrência, no cinema, do drama dos desaparecidos e torturados pela ditadura Argentina é índice do estabelecimento, no presente, de um compromisso com aquela geração soterrada pela repressão? O passado e a necessidade de rememorá-lo impõem ao cinema argentino uma estética? De que modo se trabalha esse passado no cinema? A efervescência dos processos de rememoração e revisão que ocorre na Argentina e se desdobra no seu cinema força a discussão no resto da América Latina? Quais lições, em termos teóricos e metodológicos, os estudos históricos podem colher do modo de construção e valorização dessas memórias pelo cinema?

Entre os filmes que compõem o *corpus* documental estão os longas-metragens: *A História Oficial* (1985), de Luis Puenzo; *Las Noche de los Lápicos* (1986), de Héctor Oliveira; *Garage Olimpo* (1999), de Marcos Bechis; *Histórias Cotidianas* (2001), de Andrés Habegger; *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri; *Histórias de Aparecidos* (2005), de Pablo Torello; *Cronica de una Fuga* (2006), de Adrián Caetano; *Aparecidos* (2007), de Paco Cabezas; *Cautiva* (2003), de Gaston Luis Biraben; *Nietos (Identidad y Memoria)* (2004), de Benjamin Ávila; *H.I.J.O.S - el alma en dos* (2006), de Carmen Guarini e Marcelo Céspedes.

Além do objetivo amplo de analisar nas narrativas da filmografia produzida pelo cinema argentino a forma de construção das memórias da última ditadura e sua

¹ Sobre conflito entre memórias concorrentes, vide POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

importância nos processos de reparação histórica que ocorre naquele país, intenta-se refletir acerca do lugar do cinema nas disputas pela memória que ocorrem na Argentina, bem como compreender, a partir dos filmes e do confronto com outras fontes, o modo como a violência praticada pela ditadura militar figura na memória e no imaginário coletivo. Isso torna necessário compreender como as representações fílmicas corroboram os debates e as mobilizações sociais que clamam a punição dos torturadores e a restituição dos filhos de desaparecidos apropriados por famílias ligadas ao regime. A presente pesquisa desperta ainda a ambição de analisar, nos filmes produzidos por filhos de indivíduos vitimados pela ditadura, a relação que há entre a construção da própria identidade e a memória dos pais desaparecidos. Intenta ainda compreender como esse passado e a necessidade de rememorar-lo impõem ao cinema argentino um revigoramento produtivo e estético. Por fim, permitirá refletir sobre a perspectiva de História que decorre dos filmes. À persecução desses objetivos, será necessário articular procedimentos do domínio audiovisual com outras orientações advindas de campos diversos – da sociologia, da psicologia social, da linguística e da análise do discurso, da crítica literária.

Segundo a concepção de Siegfried Kracauer (1997) – um dos primeiros teóricos da relação História/Cinema –, a história faz ouvir os apelos dos que estão mortos, e o cinema se move entre essas evocações (KRACAUER, 1997). O filme, a exemplo da fotografia, torna presente um passado, dá corpo a um ausente, motivo pelo qual Kracauer refere-se a ele como um modo de redenção da realidade física (GUTFREIND, 2009). Redenção é um conceito também presente na filosofia de História de Walter Benjamin (1994), segundo a qual os passados cativos devem ser redimidos, na atualidade, pelo trabalho da memória, instância reconstituidora do passado.² Benjamin preconizava o compromisso ético-político de inserir nas expectativas do presente as demandas de gerações que tiveram suas expectativas frustradas no passado. Segundo o mesmo, ao historiador compete resgatar no presente os indivíduos arruinados pelo *continuum* da dominação, tarefa a ser empenhada pelo trabalho da memória (BENJAMIN, 1994). Carlos Rodrigues Brandão, desdobrando essa perspectiva, escreve:

² Sobre a filosofia benjaminiana de História, vide: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

...ao trabalho da memória cabe uma necessidade de redenção das épocas passadas na história humana. E ela se processa também como um acúmulo de injustiças. Os que a sofreram, nossos ‘outros próximos’, já não podem mais ser redimidos no curso social dos acontecimentos, pois eles são irreversíveis como história. Mas não como memória! (...) Há uma recuperação solidária do sentido de perda vivido pelas gerações-testemunho e realizada pelas gerações-de-presente (BRANDÃO, 1998, p. 33).

Na Argentina pós-ditadura, essa orientação se realiza, sobretudo, no cinema, nos movimentos populares e nos organismos sociais de direitos humanos que se ocupam de reclamar justiça aos desaparecidos pela última ditadura militar. Nesse país, a partir dos testemunhos de sobreviventes das ações criminosas do regime militar, a memória demonstrou ser uma fundamental retomada salvadora /reparadora/ do passado. Segundo Beatriz Sarlo,

a memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar (...). O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a idéia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados (...) pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas não tivesse existido (SARLO, 2007, p. 20).

A rememoração impediu que as atrocidades cometidas pelo terrorismo de Estado contra pessoas se dissolvessem no esquecimento e que as experiências dos sujeitos vitimados fossem obliteradas. Ademais, tem possibilitado os atos de reparação e justiça que ocorrem na sociedade argentina. Pollak (1989) chama atenção ao fato de que, mesmo no contexto de interdição e repressão dos regimes extremos, as lembranças dissidentes são transmitidas “nas redes familiares e de amizade, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 5).” Na Argentina, as memórias subterrâneas saíram do âmbito privado e irromperam no espaço público, valendo-se do sopro de liberdade e da quebra de tabus que ganharam forma com a abertura democrática. E se ainda hoje os atos de memória, os testemunhos orais que movem os julgamentos de torturadores e as buscas pelos filhos de desaparecidos – que foram usurpados e entregues pelos militares para adoção por

famílias ligadas ao regime³ – parecem prolongar-se indefinidamente, talvez seja porque a revisão do passado guarda o risco de que os grupos dominantes “não podem jamais controlar perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior” (POLLAK, 1989, p. 5).

Na concepção benjaminiana, segundo as palavras de Olgária Matos (1989), “para esquecer (redimindo) é preciso lembrar; o esquecimento sem a recordação é o recalque do passado” (MATOS, 1989, P. 59). Essa noção, mais do que qualquer outra, torna compreensível a importância da persistência da memória da ditadura na Argentina e seu desdobramento no cinema, na literatura, no teatro, nos panfletos das organizações populares, nas comissões de direitos humanos e nos processos judiciais que ainda hoje julgam e condenam os torturadores, a partir da escuta dos testemunhos de sobreviventes e familiares. A rememoração é o único modo de estancar a repetição do mesmo; ela insere uma *cesura* na temporalidade linear e homogênea da continuidade da história; reabre e mantém a história sempre aberta.

Desde a derrocada do regime, o cinema argentino vem sendo utilizado como instrumento de escuta /e escrita/ das lembranças dos sobreviventes, e afirmou-se como um indispensável lugar de memória. Segundo Pollak (1989), referindo-se ao silêncio das vítimas do holocausto, muitas vezes um evento passado permanece silenciado, não por esquecimento, mas sim por gestão da memória a partir das possibilidades de comunicação, porque “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 6). No caso dos sobreviventes do terrorismo de Estado argentino, o cinema deu condições de comunicabilidade às suas experiências, indo além das estratégias oficializadas no *Nunca Más* da CONADEP, devido às possibilidades de expressão do discurso fílmico e a “seus vínculos com a História Oral e com as narrativas, nas quais se ressaltam a necessidade de contar uma história, de resgatar ao indivíduo – homem ou mulher – como sujeito”

³ Um caso bastante emblemático é o que envolve a família da empresária Ernestina Herrera de Nobles (dona do jornal *El Clarín*), cujos filhos adotivos são apontados pelas *Abuelas de Plaza de Mayo* como possíveis filhos de desaparecidos durante a ditadura e adotados de forma ilegal. Em 2002, a Justiça argentina decretou a prisão da empresária por haver irregularidades nos documentos de adoção, muito embora não houvesse sido feito exames para comparar seus DNA com os de crianças desaparecidas, disponíveis em um banco de DNA criado com o propósito de investigar esses casos. Oito anos depois, após uma verdadeira guerra judicial, as *Abuelas* conseguiram com que os exames fossem feitos. Sobre o caso, vide *Página 12*, 8 de Junho de 2010, disponível em www.pagina12.com.ar.

(JAKUBOWICZ; RADETICH, 2006, p. 13).⁴ Com isso, o cinema tem impedido que a memória seja impossibilitada por um embargo às possibilidades de sua narrativa.

Segundo Novaro e Palermo (2007), houve durante a transição democrática um esforço, por parte dos militares, para manter ocultados os cadáveres e emudecidas as testemunhas. Ao tempo, aumentava-se o conflito no âmbito discursivo, pondo de um lado as versões pouco convincentes dos militares e, do outro, as denúncias de grupos sociais, mães, avós, filhos de desaparecidos e outros, intensificadas após visita da Comissão Internacional de Direitos Humanos. Nesse período, entre 1980 e 81,

travou-se uma batalha pelas consciências que contrapôs as denúncias dos familiares e dos organismos de solidariedade às declarações, matérias pagas e celebrações (...) que rendiam tributos aos “mortos pelo terrorismo”, comemoravam o “êxito da luta contra a subversão” e desacreditavam as versões interessadas sobre violação dos direitos humanos (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 651).

A revelação incontestável do terrorismo praticado pela ditadura ocorreu logo adiante, quando os vestígios do massacre antissubversivo investigados pelo *Centro de Estudios Legales y Sociales* (CELS) levaram à descoberta de inúmeros túmulos coletivos e alguns dos cúmplices do regime resolveram quebrar o pacto de silêncio (*Ibidem*). A partir desse momento, a revelação do terror atravessou diversas etapas. A primeira delas foi marcada pela incredulidade, fenômeno comum em regimes totalitários, nos quais, conforme Hannah Arendt (1989), o estágio de crueldade é tal que quase não é possível acreditar na possibilidade do ocorrido: “o que o bom senso e as ‘pessoas normais’ se recusam a crer é que tudo seja possível” (ARENDR, 1989, p. 491). É por isso que as barbaridades praticadas pelos militares argentinos, quando reveladas, pareciam criar condições propícias para que fossem recalçadas pela coletividade.

Na etapa seguinte, a super exposição do massacre na mídia, combinando a descrição dos horrores desumanos com eventos fúteis, parecia intentar um efeito anestesiante nas consciências (NOVARO; PALERMO, 2007). No entanto, o resultado foi de um sentimento de indignação geral e a condenação moral da repressão por parte da população, provocando no governo democrático do presidente Alfonsín a instauração da CONADEP e o julgamento das cúpulas militares. Não obstante, em 1987, temendo o

⁴ Tradução livre.

fantasma do golpismo, o mesmo governo recua e envia ao Congresso a Lei de Obediência Devida e Ponto Final, com a qual se estabelecia que os militares subordinados não seriam condenados porque estavam apenas cumprindo ordens de seus superiores, e decretava também a interrupção dos julgamentos, sendo condenado apenas alguns comandantes, os quais receberiam indulto do governo seguinte. Articulava-se assim o “esquecimento oficial”.

Essa articulação dos setores dominantes, no entanto, ocorria num espaço de conflitos com os grupos minoritários que clamavam justiça aos desaparecidos, e terminou por demonstrar a força das memórias autônomas e sua eficiência na construção de identidades sociais.⁵ Doravante, assistiu-se à intensificação da luta das *Madres/Abuelas da Plaza de Mayo* e sua repercussão internacional, bem como a persistência das comissões de direitos humanos e o surgimento de inúmeras produções cinematográficas que representavam o passado recente, juntamente com a explosão do cinema documental sobre os desaparecidos. Esse cinema documental de cunho político aflora com todo seu poder discursivo e se inserem no conjunto de produções investigativas que giram em torno do tema dos desaparecidos pela ditadura, surgidas depois de restituída a democracia. Segundo observa Aguilar (2007),

las películas hechas durante los años noventa tienen algo de evocación, lamento y recogimiento (...) Más Allá de los alcances de este fenómeno, lo que predomina em la grand cantidad de films que se há realizado y que se siguen realizando (...) es la necesidad de meditar sobre la história con el fin de enfrentarse a um denso pasado para el que las palabras y las imagenes parecen siempre insuficientes (AGUILAR, 2007, p. 17).

Essas produções mostraram sua força ao tomarem o partido das memórias negligenciadas e das organizações por justiça e direitos humanos, no momento em que foi divulgado o indulto concedido pelo presidente Menem aos militares condenados. Conseqüentemente, no início deste milênio, os indultos foram revogados junto com a Lei da Obediência Devida e Ponto Final, o que fez com que os militares voltassem ao banco de réus, demonstrando, como afirma Marco Silva (1995), que os grupos subalternos preservam poderes e revelam potencialidades no social.

⁵ Sobre a relação história, memória e campo de conflitos, vide SILVA, Marcos A. **História: o prazer em ensino e pesquisa**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Marc Ferro (1992), referindo-se à relação entre a história e os filmes, coloca:

As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não-ficção, demonstram (...) que, graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído (FERRO, 1992, p. 19).

Na concepção de Ferro o cinema abre a possibilidade de feitura de uma contra-análise da sociedade, na qual a história, para se exprimir, toma formas cinematográficas. Segundo a leitura de Eduardo Morettin (2003), essa “contra-história” revela seu potencial de descontinuidade quando grupos minoritários assumem determinado controle da produção de imagem. Na Argentina, conforme Gustavo Aprea (2002), em determinadas circunstâncias históricas, “as relações entre o cinema e a política – sempre presentes, sempre tensas – se redefinem e se exibem em forma explosiva”. E talvez porque a história política da nação no século XX fora marcada por uma série de instabilidades, o cinema encontrou condições para consolidar algumas marcas que o caracteriza até os dias de hoje, a saber, o cunho político das produções e sua capacidade de interferência.

É o que se acompanhou no contexto da abertura democrática, por exemplo, quando o cinema somou força aos interesses de direitos humanos no interior daquele campo de conflitos e corroborou o poder das memórias minoritárias, fundando a corrente temática que se ocupa de rememorar a violência do terrorismo de Estado e documentar acerca dos desaparecidos e dos dramas correspondentes. Segundo estudo de Jakubowicz e Radetich (2006), são fundados nesse contexto, precisamente em 1984, os filmes chamados de “visões do passado” e o cinema histórico que, entre outras tendências, trazem em seu bojo preocupações sobre o passado recente e produzem uma série de filmes sobre a repressão.

Mas é em 1986, no filme *Las Noches de los Lápices*, que o cinema argentino mostrará pela primeira vez um desaparecido como personagem, bem como um campo de detenção clandestina e a reconstrução fílmica das sessões de torturas, baseadas no testemunho real de sobreviventes e no julgamento das juntas militares, o que resultou numa representação cinematográfica de grande verossimilhança.⁶ Kracauer, em seu

⁶ O filme conta a história real ocorrida em 1976, quando estudantes secundaristas de La Plata foram às

livro *Teoria do Cinema* (1997), chama atenção para o realismo do qual é capaz o cinema, diante do qual o espectador não pode deixar de reagir. Confirma tal observação o impacto que o filme *Las Noches de los Lápices* causou nas consciências: em decorrência dele, segundo Jakubowicz e Radetich, a data em que ocorreu o fato trágico a que se refere (16 de setembro) foi transformada num feriado escolar em Buenos Aires e, em outros distritos, no Dia do Estudante, com solenidades e exibição quase que obrigatória do filme. Essa fundação de um dia de reminiscência corresponde a uma ação que subverte o tempo frio e vazio dos relógios, em prol do tempo preenchido dos calendários nos quais o evento passado sempre retorna, conforme Benjamin sentencia: “os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica” (BENJAMIN, 1994, p. 230).

O papel desempenhado pelo cinema argentino na rememoração da tragédia parece afirmar o direito à memória como um direito humano e, a persistência da lembrança, como um mecanismo de justiça, reparação e superação. Nessa filmografia, a produção não se detém somente na representação do sofrimento dos torturados e no arruinamento de seus projetos pessoais – como em *Crônica de una fuga*, *La Noche de los Lápices* e *Garage Olimpo*. Aborda também a experiência sob o ponto de vista dos que ficaram órfãos e que buscam redimir, pelo trabalho da memória, seu parente desaparecido e, ao fazê-lo, reconstroem-se a si e abrem fenda para o encontro interrompido do passado com a atualidade. É o caso dos filmes *Los Rubios* e *El Nombre de las Flores* que, documentários ou ficcionais, convergem à mesma experiência coletiva, que é igualmente abordada por outros títulos, como *Histórias Cotidianas* e *História de Aparecidos*, entre outros.

Vale lembrar que o cinema demonstrou também em outros contextos sua capacidade de intervenção e colaboração para a reconfiguração de memórias políticas, a partir das possibilidades que expunha na tela. Entre tantos exemplos, cita-se o caso norte-americano do filme *JFK: A Pergunta Que Não Quer Calar*, que, conforme Robert Rosenstone (2010) observa, “gerou a abertura de um inquérito parlamentar sobre o relatório da Comissão Warren a respeito do assassinato do presidente”

ruas reivindicar a implantação de passe estudantil no transporte público. Na consequência, em 16 de setembro, alguns deles foram seqüestrados, torturados e assassinados pelos militares.

(ROSENSTONE, 2010, p. 18). Afirma-se com isso que os filmes afetam o modo como o passado é visto.

O regime de exceção que sofreu a Argentina fora uma realidade de toda a América Latina, ressaltando-se a intensidade das repressões em cada país e o fato de que não se viu em muitas outras partes do continente a abertura de processos para julgar os crimes praticados no período. Com isso, crê-se que o estudo proposto neste projeto provocará, inevitavelmente, a reflexão sobre o caso brasileiro – o silêncio das vítimas da ditadura, o recalque desse passado, o insucesso da tentativa de revogar a Lei de Anistia –, muito embora isso não figure entre os objetivos desta pesquisa.

O cinema argentino tem oferecido novas condições para a representação do passado. Coloca-se como um importante instrumento de rememoração, que não se ocupa apenas de não esquecer o passado, mas também “de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). É nessa intersecção entre passado e presente que se movimentam os interesses da pesquisa anunciada neste projeto, que lança olhares sobre a especificidade desse cinema (no que diz respeito ao trato com a memória) e faz dele um terreno propício à reflexão historiográfica. Conforme já pontuado acima, esse cinema tem afirmado sua potência discursiva na edificação das contranarrativas que mantêm aberta a história argentina recente e que faz tremular um ideal de salvação do passado.

BIBLIOGRAFIA

- ADOUE, Silvia Beatriz. Operações sobre a memória: narrativas sobre a violência de Estado. **Espaço Acadêmico**. n. 58, ano V, março 2006.
- AGUILAR, Gozalo. Maravillosa Melancolía - Cazadores de utopia: una lectura desde el presente. In: MOORE, Maria José; WOLKOWICZ, Paula (orgs.). **Cines al Margen**: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería, 2007.
- APREA, Gustavo. La muerte y la resurrección del autor en el cine argentino: las lectura del cine político y la vanguardia estética. In: YOEL, Gerardo (org.). **Imagen, Política y Memoria**. Buenos Aires: UBA, 2002.
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória Sertão**. São Paulo: Conesul; Uniube, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: 34, 2006.
- GUTFREIND, Cristiane F. Kracauer e os Fantasmas da História: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol. 6. N. 15, março 2009.
- JAKUBOWICZ, Eduardo; RADETICH, Laura. **La Historia Argentina a Través del Cine: las visiones del pasado (1933-2003)**. Buenos Aires: La Coruja, 2006.
- KRACAUER, S. **Theory of Film: the redemption of physical reality**. Princenton: Princeton University Press, 1997.
- YOEL, Gerardo (org.). **Imagen, Política y Memoria**. Buenos Aires: UBA, 2002.
- MATOS, Olgária C. F. **Os Arcanos do Inteiramente Outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, 2003
- NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática**. São Paulo: EDUSP, 2007.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- ROSENSTONE, Robert A. **A História nos Filmes, os Filmes na História**. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire Daguaiar. São Paulo: Cia das Letras; UFMG, 2007.
- SILVA, Marcos A. **História: o prazer em ensino e pesquisa**. São Paulo: Brasiliense, 1995.