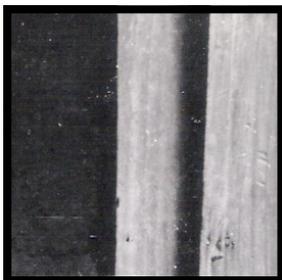


>POLÍTICAS DA ESTÉTICA NO BRASIL E ARGENTINA: CORPO, GÊNERO E MEMÓRIA EM *CABRA MARCADO PARA MORRER* E *LA HISTORIA OFICIAL*

MAURICIO ACUÑA



Resumo>

*Este artigo propõe uma análise comparada de dois filmes – a obra ficcional argentina dirigida por Luis Puenzo, *La história oficial* (1985), e o documentário brasileiro conduzido por Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* (1984). A aproximação entre os filmes será mediada pelo problema da relação entre corpo feminino, memória, luto e imaginação nacional. Para sustentar a argumentação em torno do objeto empírico como base de uma reflexão político-estético-social – mobiliza-se uma teoria da imagem embasada no campo da antropologia visual na qual o cinema reapresenta realidades, ficcionaliza e elabora aspectos da história e da memória como forma de conhecimento e da experiência em si. O cinema, portanto, constitui história, conhecimento, experiência estética e social, conforme reivindica Jacques Rancière, filosofia de aporte fundamental ao longo o texto.*

Palavras-chave> cinema; corpo; memória; gênero; nação.

>POLÍTICAS DA ESTÉTICA NO
BRASIL E ARGENTINA: CORPO,
GÊNERO E MEMÓRIA EM *CABRA
MARCADO PARA MORRER E LA
HISTORIA OFICIAL*¹

MAURICIO ACUÑA

>jacuna@princeton.edu

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em An-
tropologia Social da Universidade de São Paulo e do
Department of Spanish and Portuguese da Princeton
University.

*“Some realities need to be fictionalized
before they can be apprehended”.*

Veena Das

*“Y fui toda en mí como fue en mí la
vida...”*

Julia de Burgos

A importância do cinema como expressão social de uma época tem sido reiterada com frequência por historiadores, críticos de arte, cientistas sociais e outros especialistas, que se utilizam de seus materiais, em várias ocasiões, para analisar acontecimentos ou processos sociais. Nesse sentido, algumas interpretações são especialmente frutíferas para uma aproximação dos filmes tratados aqui – como aquelas que entendem o cineasta como intelectual que intervém na sociedade; ou que tratam de certos gêneros cinematográficos como narrativas míticas; ou, por fim, aquelas que entendem o cinema como divisão do sensível, sujeito a um regime específico de identificação.

Antropólogos têm se dedicado já há algum tempo a estudar imagens encontrando pontos importantes de relação entre os filmes e outras dimensões da vida social, tal como afirma Sylvia Caiuby Novaes:

¹ Agradeço às/aos pareceristas que colaboraram com cuidadosas observações e sugestões. Artigo dedicado à Lillian Mery Acuña Lopez, com quem venho aprendendo há muitos anos sobre o difícil e delicado ofício de refazer cotidianos rompidos por traumas políticos.

Like myths, rituals and experiences, filmic images condense meaning, dramatize situations of daily life and represent—or re-present— social life. The recurring and subconscious aspects of social action are equally present in filmic and photographic images; thus it is up to the researcher to investigate the relationships that are constructed and the meanings that constitute them. (2010: 291)

Mito, ritual e experiência são categorias fundamentais de uma determinada abordagem antropológica que entende os filmes como formas de reflexão ou dramas sociais – chaves que permitem abordar fenômenos como memória, trauma e violência, presentes nos filmes *Cabra Marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, e *La historia oficial*, de Luis Puenzo.

Exibidos em 1984 e 1985, respectivamente, esses filmes geraram debates entre críticos e intelectuais, interessados nas leituras que as obras faziam do período ditatorial no Brasil e na Argentina – cada um com duração e extensão distintas². Os filmes podem ser considerados, assim, parte de uma certa “trama da vida”, criando “uma espécie de espaço próprio no mundo, espaço entre a obra, sua crítica e a sua discussão pública” (AB’SÁBER, 2013: 505) – trama que pode ser aprofundada em certas direções. Uma delas é a que se considera neste artigo, qual seja, a possibilidade de comparação entre as experiências traumáticas das ditaduras no Cone Sul, vistas a partir de dois filmes que colocam o corpo feminino como elemento central para a reelaboração de uma certa memória social. Sendo assim, entende-se que, no Brasil e na Argentina, o cinema projetou, à sua maneira, um relevante espaço para o debate e a reflexão sobre a transição política que ocorria no início da década de 1980.

Cinema e certos lugares

A cena inicial de *La historia oficial* nos situa no início de um dia escolar, no qual todos os professores e estudantes uniformizados, reunidos no pátio, ouvem o hino nacional, cantando-o em coro, numa evidente performance da unidade patriótica³, ordenando os corpos pelos limites físicos do lugar e da própria canção amplificada por alto-falantes. Tal elaboração, filmada em duas sequências, com uma câmera em lento movimento panorâmico, oferece uma entrada estável e direta para o tipo de narração apresentada ao longo do filme. A atmosfera solene e o ato cívico são facilmente reconhecíveis por espectadores que passaram por ambientes escolares atravessados por rituais patrióticos. Eu mesmo a reconheci, tendo sido estudante de escola pública, no subúrbio de São Paulo do final da década de 1980. A figura da professora era, na experiência pessoal que relato, parte indispensável das noções de disciplina e dever que se buscava inculcar. Ou, certamente, para muitos outros que conviveram em

² No Brasil, o ciclo democrático se encerra em 1964, com o golpe perpetrado contra João Goulart, e se reinicia com a eleição indireta de Tancredo Neves, e posterior posse do vice-presidente José Sarney. Na Argentina, o período é dividido num primeiro ciclo militar e autocrático, de 1966 a 1973, e num regime civil-militar, entre 1976 e 1983. É deste segundo momento, em especial, que trata o filme de Luis Puenzo. A bibliografia sobre os ciclos autoritários em ambos países é vasta e cobre muitos campos. Para o caso argentino há, por exemplo, Novarro, M.; Palermo, V. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007; Altekrüger, P. *La dictadura militar argentina en la memoria: Bibliografía selecta. Iberoamericana*, 1(1), 133-140, 2001. Para o caso brasileiro, ver por exemplo, Projeto Brasil, nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985; Reis Filho, D. Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015; Napolitano, M. 1964: História do Regime militar brasileiro, 2014.

Tal performance pode ser identificada no caso analisado por Gustavo Blázquez acerca da experiência escolar argentina em princípios do século XX: “Dentro de la escuela, el niño era objeto de un poder disciplinario que por medio de la organización del tiempo y los contenidos curriculares, los gestos, los saberes, los colores, los brillos, los sonidos, procuraba construir un ambiente uniformemente nacional” (BLÁZQUEZ, 2012: 713).

ambientes escolares atravessados por rituais patrióticos. Presentes sempre em maior número do que os homens em tal espaço, as professoras exerciam ainda, de certa maneira, uma extensão maternal e, neste sentido, um princípio de conexão entre o espaço doméstico e aquele destinado a formar cidadãos. No filme de Luis Puenzo, os estudantes são todos homens, o que torna mais contrastante ainda a presença de uma professora, que atua ferreamente para educar os jovens nos meandros da história argentina. Chamo a atenção para esta cena inicial, e seus efeitos em minha memória como espectador, para enfatizar como o exercício analítico sobre os dois filmes propostos neste artigo guarda relações com experiências de gênero e que podem incidir de formas mais ou menos visíveis na construção da análise. Os próprios filmes serão enquadrados continuamente sob tal prisma, posto que põem em destaque uma certa construção de mulheres. Trataremos de insistir que estas obras são singularizadas por diretores, roteiristas, entre outros, que carregam certos *marcadores sociais da diferença*⁴, como gênero, classe, cor e raça, entre outros.

Nesse sentido, algo também deve ser dito sobre o segundo filme a ser analisado – *Cabra Marcado para Morrer*, que tem na camponesa Elizabeth Teixeira um de seus principais personagens. Mesmo sendo esta uma obra cuja estética expõe e enfrenta as diferenças e desigualdades entre quem filma e quem é filmado (LINS, 2004: 31), é importante para nossa análise sublinhar a distinção entre aquele que filma e aquela que é filmada. Assim, numa das cenas iniciais do documentário, Coutinho apresenta imagens da década de 1960, como maneira de informar o contexto de produção cinematográfico da época, marcado pelas propostas do *Cinema Novo*⁵ e de uma “estética da fome”⁶, mas também por um nacionalismo que buscava sintetizar a noção corrente de “povo brasileiro” – presente, por exemplo, entre os participantes do “Centro Popular de Cultura da UNE”. As pessoas apresentadas como “povo” – sob o manto conceitual do “subdesenvolvimento” – eram filmadas por estudantes universitários em cenas com profundidade de campo, em ambientes miseráveis e sujos, sempre em contraste com símbolos do imperialismo econômico, como grandes tanques de petróleo com a inscrição “Esso” ou “Texaco”. No documentário de Coutinho, tal montagem busca criticar o tipo de realismo cinematográfico então praticado. Mesmo mencionando apenas o nacionalismo, os dois planos apresentados trazem imagens marcadas pela presença de mulheres: no primeiro, há uma mulher lavando roupa numa área cuja sujeira é indicada pela presença de um porco à beira da água; e no segundo, há o sorriso ingênuo de uma mulher negra em uma feira popular, diante dos tanques de petróleo das multinacionais. Este plano traz visibilidade ainda para outros tipos de violência praticadas em nome da representação do “povo”, posto que a mulher parece posar a pedido dos estudantes. A contraditória situação destacada por Coutinho – de jovens universitários de uma certa esquerda construindo quadros simples do que entendiam ser a realidade brasileira – é, portanto, ancorada em imagens que racializam e generificam o subdesenvolvimento, opondo *aquelas* que são filmadas e *aqueles* que filma⁷.

⁴ Esta noção se aproxima do sentido definido por Anne McClintock quando defende que “raça, gênero e classe não são distintos reinos da experiência, que existem em esplêndido isolamento entre si; nem podem ser simplesmente encaixados retrospectivamente como peças de um Lego. Não, eles existem em relação entre si e através dessa relação – ainda que de modos contraditórios e em conflito” (2010: 19).

⁵ Coutinho trabalhou, por exemplo, com Leon Hirszman em *Garota de Ipanema*, de 1967. Em suas palavras, o “estilo do Cinema Novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado – podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira” (LINS, 2004: 35).

⁶ A expressão se consagra com o manifesto apresentado por Glauber Rocha em Gênova, na Mesa Redonda realizada durante o congresso Terzo Mondo e Comunità Mondiale (1965). Foi publicado inicialmente em italiano e, posteriormente, em português pela Revista *Civilização Brasileira*, nº 3, Rio de Janeiro, jul. 1965. Para uma discussão sobre as implicações estéticas de tal proposta, ver Xavier, I. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

⁷ Vale mencionar que, na montagem, Coutinho inclui um plano em que ele aparece ao lado de outro membro da equipe.

Outro problema que emerge a partir do trecho citado diz respeito ao tipo de relação que pode ser estabelecido entre cinema e política. Neste sentido, algumas reflexões de Jacques Rancière são de grande valor, na medida em que este autor compreende a política como configuração de um espaço específico, ou seja, de uma esfera particular de experiência, com certa distribuição e redistribuição dos lugares e identidades – enfim, do que é visível e não visível⁸.

Ao tratar de estética, o autor se refere a diferentes expressões artísticas, dentre as quais, inclui, apaixonadamente, o cinema. Para Rancière não caberia perguntar se cinema e política devem ser postos em relação, uma vez que, ao constituírem políticas com regimes de identificação específicos, ambos são, necessariamente, formas de divisão do sensível (2011: 36). É sob tal prisma que entendo os filmes *La historia oficial* e *Cabra marcado* como políticas estéticas expressivas do período de transição entre ditadura e democracia no Brasil e na Argentina. Pretendo contribuir, desta maneira, para outras formas de comparação e compreensão entre os regimes políticos do Cone Sul, e seus efeitos traumáticos nas suas *comunidades imaginadas* (ANDERSON, 2006). Certamente existem significativas diferenças a colocar em suspeição as possibilidades comparativas entre ambos os filmes – diferenças essas que vão desde as condições de produção e os respectivos estilos dos diretores, até os aspectos de recepção do público e da crítica especializada⁹. No entanto, dois caminhos semelhantes e interdependentes foram escolhidos ou se impuseram aos diretores para produzir uma nova repartição do sensível: a memória e o gênero feminino.

O corpo da mulher como testemunho da violência e do luto nacional

Existe mais de um itinerário possível para descrever *La historia oficial* e *Cabra marcado*. Um deles seria, no filme de Luis Puenzo, aquele que vê a narrativa como concentrada, toda ela, na personagem Alicia: professora de história e mãe adotiva de uma criança cujo passado desconhece. A tensão da trama de Alice se estabelece no processo de descoberta de uma verdade que é silenciada tanto no espaço privado (família), como no público (as ações do governo militar e o ensino de História no colégio). Em *Cabra marcado*, o “fio da meada” (SCHWARZ, 2013: 460) passa pelos reencontros do diretor Eduardo Coutinho com os personagens da versão interrompida do filme, que contava a história do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Um golpe militar e duas décadas separam o momento da interrupção daquele da retomada do filme, e que são contados por “múltiplas histórias menores” (MESQUITA, 2016: 55). No entanto, é estabelecida, ao longo do filme, a centralidade da esposa do camponês, Elizabeth, pessoa chave na construção da primeira versão e que vivenciou a mudança de identidade, a clandestinidade e a fragmentação completa da sua família, tendo seus filhos distribuídos entre

⁸ “La relación entre estética y política es, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la ‘política de la estética’, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular” (RANCIÈRE, 2011:35).

⁹ A proposta ficcional e convencional de Luis Puenzo é bastante associada a uma trajetória profissional proveniente da publicidade (BECEYRO, 1994). *La historia oficial*, em particular, viria a ser criticada, entre outros motivos, pela ampla visibilidade angariada com a conquista de prêmios como o Oscar (melhor filme estrangeiro e roteiro original) e o Globo de Ouro (melhor filme estrangeiro). A distância de Puenzo com propostas estéticas renovadoras e revolucionárias da década de 1960, como do “Cine-liberación”, por exemplo, são discutidas por Ana Forcinito (2000: 122). Eduardo Coutinho, embora com passagem relevante pela televisão, vai construir, a partir de *Cabra Marcado*, um estilo autoral de documentário, cujos aspectos são discutidos ao longo do texto.

¹⁰ *Cabra marcado* para morrer foi inicialmente pensando como um filme sobre a trajetória do camponês João Pedro Teixeira, líder de uma importante Liga Camponesa assassinado em 1962. Era uma produção que contava com o suporte do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. A obra foi interrompida pelo Golpe Militar de 1964, que invadiu a região das filmagens e prendeu várias pessoas, entre os camponeses que atuavam e técnicos. Parte do material foi ainda apreendido e não voltaria a ser recuperado. No início da década de 1980, com o processo de abertura democrática, Eduardo Coutinho retoma as atividades, modificando, no entanto, o projeto inicial. Em posse de algumas fotografias e tomadas do filme que pôde recuperar, o diretor e uma pequena equipe se dedicam a investigar e ouvir as narrativas dos camponeses que haviam atuado no filme.

daquele da retomada do filme, e que são contados por “múltiplas histórias menores” (MESQUITA, 2016: 55). No entanto, é estabelecida, ao longo do filme, a centralidade da esposa do camponês, Elizabeth, pessoa chave na construção da primeira versão e que vivenciou a mudança de identidade, a clandestinidade e a fragmentação completa da sua família, tendo seus filhos distribuídos entre parentes e localidades distintas¹¹.

A importância que ambos os diretores dão aos corpos nas obras é atestada pela crítica especializada, embora nas maneiras de fazê-lo se evidenciem diferenças entre um e outro filme. Cecília Sayad afirma que o cinema de Coutinho, “is therefore a cinema of bodies, enamored with the corporeal, physical presence of its subjects, which he privileges over their stories” (2010: 143). Longe de deslocar nossa atenção das estórias, a ênfase para com o corpo se relaciona com o que é contado e permite compreendê-lo como uma linguagem enunciativa. Ana Forcinito, que procurou compreender a emergência dos corpos femininos no cinema da Argentina, atribui este processo

Like myths, rituals and experiences, filmic images condense meaning, dramatize situations of daily life and represent—or re-present— social life. The recurring and subconscious aspects of social action are equally present in filmic and photographic images; thus it is up to the researcher to investigate the relationships that are constructed and the meanings that constitute them. (2010: 291)

Na linguagem mais convencional de Luis Puenzo, o protagonismo de Alicia cresce na medida em que ela se desvia de seu itinerário tradicional (de mulher de classe média, casada e com emprego estável), passando a experimentar, em seu mundo sensível, o desentendimento¹² promovido pelas *Abuelas de la Plaza de Mayo*¹³ em busca dos parentes desaparecidos. O desentendimento emerge, ainda, a partir das suas próprias dúvidas e desassossegos em relação à origem da filha adotiva. Em *Cabra marcado*, tanto pode ser observada uma multiplicidade de corpos femininos – como as filhas de João Teixeira e as esposas de alguns dos camponeses entrevistados – como também modificações na gestualidade de Elizabeth ao longo das filmagens de 1982, e mesmo algumas linhas de continuidade desta com as cenas filmadas em 1964. Nas duas produções, há um dissenso que emerge a partir do antagonismo entre lógicas hegemônicas. Tal condição, seguindo a reflexão de Rancière, rompe “a configuração do sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou a sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela” (1996: 42).

¹¹ Para Roberto Schwarz, a “emoção aliás nasce deste paralelo: o filme interrompido, que se completa contra ventos e marés, de certa forma coincide com a mulher de fibra que, depois de comer o pão que o diabo amassou, reencontra a família, reassume o nome verdadeiro e reafirma a sua convicção” (2013: 460).

¹² Na reflexão de Rancière, o desentendimento pode ser pensado como fundamento da vida política, uma vez que corresponde a um tipo “determinado de situação da palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro” (1996: 11), implicando a emergência de um litígio na comunidade, e que interrompe a “ordem natural da dominação” (1996: 26).

¹³ Movimento de mulheres que se inicia em 1977, com objetivo de localizar as pessoas submetidas ao desaparecimento forçado pelo regime militar argentino e, com especial ênfase, às crianças desses opositores, que vinham sendo entregues para adoção ilegal por outras famílias (MAYO, 2007).

Alicia e Elizabeth: corpo, transgressão e cotidiano

Em *La historia oficial*, Alicia aparece num primeiro momento como um corpo vaidoso, delicado e protegido, expressando-se nas funções de mãe, professora e esposa. Sua circulação é convencional e coerente com os papéis que desempenha: entre a escola, a casa e encontros sociais (jantar, festa de criança, amigos). Habitante do mundo burguês, branco e urbano de Buenos Aires, ela estaria destinada à reprodução da ordem social argentina, em seu papel central de mãe e professora, não fosse a desestabilização causada pelo mistério da origem da filha adotiva e dos questionamentos sucessivos dos estudantes de sua aula de História, amplificada pelas manifestações das *Abuelas de la Plaza de Mayo* e pela confissão de uma amiga que foi torturada. Na medida em que os questionamentos aparecem para Alicia, ver e ouvir vão se tornando atributos centrais num corpo que investiga, se desvia dos trajetos tradicionais para olhar diretamente sinais que, de alguma maneira, pulsavam à sua frente. O corpo de Alicia, delicado no início, vai assumindo os sinais de tensão, agressão e humilhação. A descoberta da origem da filha é, ao mesmo tempo, a potência destrutiva da família e da narrativa nacional, que se revelam interdependentes.

Uma das cenas em que se observa o segredo da nação a lançar luzes sobre o mistério familiar é o diálogo que se dá em forma de confissão entre Ana e Alicia. A cena ocorre no espaço da intimidade familiar de Alicia, no qual Ana, a amiga antes desaparecida, é o fator de tensão latente tanto diante da filha (quando lhe conta estórias para dormir) como do marido de Alicia (durante o jantar). A sequência da confissão opera em quatro planos – bastante convencionais e unidos pela música dramática – e transita entre a ingenuidade da filha que dorme em um cômodo, a tensão do marido ao deitar-se para dormir em outro, e os dois planos das amigas conversando na sala. Entre os polos dos quartos, vemos Alicia, sua alegria em rever a amiga e sua curiosidade em saber as razões de seu desaparecimento. Em meio ao silêncio do marido e da filha, vemos as imagens iluminadas em *close* sobre as amigas, contrastando com outras – mais escuras e sombrias –, dos quartos. Um plano contínuo, junto à melodia dramática, conduz a confissão agonizante da amiga. O olho de Ana figura num choro que desfaz a sua maquiagem, enquanto os olhos de Alicia estão atentos e tensos, observando nervosamente à medida que o relato avança e a câmera se aproxima lentamente de ambas. Alicia abraça a amiga, entregando e buscando conforto, mas o corpo de Ana parece não mais sentir, recusando inclusive os gestos de carinho.

O processo catártico que vai se estabelecendo – de revelação¹⁴ – é interrompido pela menção de Ana às mulheres torturadas e que tiveram os seus filhos roubados e vendidos. Neste momento volta-se a sequência em plano duplo, com Alicia reagindo, distanciando-se e logo levantando do sofá – o que precipita o final da conversa e a despedida entre as amigas. Na cena seguinte, o que se vê é Alicia arrumando na sala os sinais da conversa (como copos, fotos, cartas), num esforço de ordenamento do espaço familiar e da história de sua família. Mas o caminho que se precipita nas cenas subsequentes é o da desestabilização completa, que avança para uma autodestruição da família, consoante a uma desconstrução da história oficial da nação, caminho construído como uma necessidade feminina, no seio familiar. Embora a atividade docente de Alicia seja importante fator de questionamento sobre a vida política do país, os fatores disruptivos da história da nação emergem com mais força nos momentos de intimidade com Ana, assim como na constante dúvida sobre as origens da filha adotiva.

¹⁴ Cynthia Ramsey descreve o processo de Alicia como catarse mais no sentido brechtiano (descobrir uma emoção particular – clarificação intelectual, distanciamento) que aristotélico (associado à pena e identificação) (1992: 163).

Em *Cabra marcado*, Elizabeth pode ser notada – tanto nas imagens de 1964 como nas de vinte anos depois – como um corpo talhado pelas necessidades da sobrevivência: isto é, mais maltratado, simples e de gestos fortes e afirmativos, muito diferentes de Alicia. Como camponesa, militante pelo direito à terra e mãe, Elizabeth evoca, nas cenas em preto e branco de 1964, a imagem cunhada por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, do “sertanejo como um forte” (1905: 114). Mãe de dez filhos e, inicialmente, com circulação restrita ao âmbito doméstico – como preconizava o acentuado patriarcalismo em regiões rurais do Brasil –, Elizabeth tem sua vida radicalmente transformada pela atividade política do marido, com a qual também se engaja, principalmente depois de tornar-se viúva. O que sabemos de Elizabeth deriva de seu papel como protagonista das lutas pelo direito a terra: é a emergência de uma mulher por meio de uma espécie de sucessão familiar, num Brasil marcado por profundas desigualdades regionais¹⁵. Portanto, trata-se da trajetória de uma pessoa triplamente infame¹⁶ (por ser mulher, do campo e do Nordeste), silenciada pelo evento da ditadura. Exilada no próprio país, obrigada a fragmentar a sua família e a mudar de identidade, Elizabeth vai se modificando ao longo dos três dias em que é entrevistada por Coutinho e sua equipe. *Cabra marcado* é, portanto, a história do reencontro do corpo rebelde dessa mulher. O encontro com a câmera, as imagens filme de 1964 e um momento de diálogo precipitam um processo de autoanálise e reinvenção da identidade de Elizabeth que impacta a narrativa da transição democrática e do novo pacto nacional que se anunciava. Elizabeth é um corpo que vocaliza, sem se perder por gestos e olhares.

Duas cenas contrastantes que permitem notar a transformação de Elizabeth durante o documentário são, de um lado, a entrevista realizada em sua casa em São Rafael na presença de dois dos seus filhos e de outras pessoas da vizinhança; e as imagens feitas no terceiro dia, nas quais Elizabeth circula com desenvoltura por outros espaços, como a escola e o sindicato da cidade. A câmera filma Elizabeth em primeiro plano, com um dos filhos e outras crianças em segundo plano, vendo fotografias do filme de 1964, levadas por Coutinho como parte de um procedimento para compartilhar o trabalho então realizado e também questionar a sua memória sobre o processo de filmagem. Visivelmente constrangida, apequenada diante da situação, ela não dá muita atenção às imagens, lançando perguntas de reconhecimento a Coutinho (“Como você achou isso?”). Seus gestos e palavras hesitantes parecem tentar ler as expectativas do entorno e do documentarista, sendo envolvida minutos depois pela intervenção do filho, que a conduz a elogiar o então governo de transição ou de “abertura gradual”. A câmera se desloca entre Elizabeth, com um olhar cabisbaixo e dirigido às mãos, e o filho mais velho, que, sentado ao seu lado, a interrompe diversas vezes. No encontro seguinte, sem a presença do filho e esperando o retorno de Coutinho, Elizabeth se mostra com muito mais desenvoltura e segurança, circulando por espaços fora do ambiente familiar. Seja como professora, como conselheira informal do sindicato rural ou como amiga, ela se dirige ao documentarista de posse de seu corpo e sua narrativa. Essa reapropriação da sua identidade é também um construir-se como personagem em processo, característica da estética de Coutinho notada por Xavier, pois

¹⁵ A década de 1960 é o auge das chamadas teorias da dependência, e da intervenção pública de intelectuais como Celso Furtado na formulação de planejamentos econômicos. No Brasil, entre outros pontos, era bastante difundida a ideia de que um dos principais entraves ao desenvolvimento econômico e social passava pelas desigualdades regionais entre um Sudeste industrializado e urbano e um Nordeste dominado pelo latifúndio rural. Para um panorama de tais ideias, ver, por exemplo: Bielschowsky, R., & Ribeiro, V. Cinquenta anos de pensamento na CEPAL. Rio de Janeiro: CEPAL: Cofecon: Record, 2000.

¹⁶ É Consuelo Lins quem define o interesse de Coutinho por personagens “infames” no sentido atribuído a eles por Michael Foucault. (2004: 32)

trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelos quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo. Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito-câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática (2004: 187)

A irrupção de Elizabeth ao longo das entrevistas – em que é narrada parte de sua trajetória, ao mesmo tempo em que são apresentados flashes do destino de seus filhos – dirige um questionamento à memória nacional do período da transição, análogo ao questionamento de Alicia em *La historia oficial*, mesmo que esta o faça por outras vias. Ainda que as trajetórias das personagens sejam marcadamente distintas – a primeira passa pela reconstituição de uma vida pregressa fragmentada e silenciada, ao passo que a segunda pela fragmentação de uma vida estável – são duas modalidades de um questionamento feminino à memória da violência no Cone Sul. Veena Das, por meio de suas pesquisas sobre os efeitos sociais e culturais do trauma, ensina que

Precisamos perguntar não só como a violência étnica ou comunal foi perpetrada por atos de violação específicos de gênero, como o estupro, mas também como as mulheres tomaram esses signos nocivos de violação e os re-ocuparam através do trabalho de domesticação, ritualização e re-narração. (2011: 11)

Alicia e Elizabeth, como personagens femininos no período de transição, estão diante de signos de violação e percorrem dois itinerários para ritualizar, domesticar e “re-narrar” os acontecimentos. Ritualmente, elas se encontram no que Das chamou de “zona entre duas mortes”, uma espécie de luto, que neste caso se dá entre a existência da família e da nação. Exige-se que ambas coexistam ou existam em continuidade, mas a manutenção de uma é a destruição da outra. Alicia transgride o pacto de silêncio, sacrificando seu corpo (violência do marido), sua família (a revelação de que Gaby foi roubada) e sua ideia de nação (moldada durante a ditadura). Elizabeth transgride o silêncio e exílio imposto pela ditadura, esperançosa de reencontrar seus filhos e filhas, e questionando o discurso conciliador da “abertura democrática” e a anistia aos perseguidos e presos políticos.

Não seria apenas em relação às suas próprias famílias que Alicia e Elizabeth vivenciam situações marcadas por signos de violação, mas também com famílias outras – nas quais a presença feminina é essencial, e com as quais se estabelecem distintos rituais de narração e domesticação do luto. Em *La historia oficial*, a dúvida e a incerteza de Alicia quanto à origem de sua filha é um dos eixos sobre os quais se constroem várias cenas. Uma crescente necessidade de saber a verdade vai se impondo ao longo das sequências narrativas, à revelia de Roberto, seu marido (e responsável por ter trazido a menina recém-nascida). Munida de escassas referências, Alicia inicia um périplo por hospitais, num dos quais conhecerá uma das *Abuelas de la Plaza de Mayo* que circulava pelos mesmos locais.

A sequência se inicia quando, cansada de pedir registros da época do nascimento de Gaby, Alicia senta-se, algo desorientada, no local reservado às pessoas que esperam atendimento. Neste momento, vemos aproximar-se dela a abuela, que permanece em segundo plano até que a conversa entre elas se inicia e a câmera, então, lentamente se aproxima. Do drama de silêncio e desorientação de Alicia – *historia oficial* do hospital que nega informações – nasce uma aproximação. Paralelo ao silêncio das instituições – não raro masculinizadas no filme, por meio das figuras do médico ou do empresário – torna-se visível um circuito paralelo e emergente, que se articula em torno das *Abuelas de la Plaza de Mayo*. Dos bancos de informação de desaparecidos políticos às manifestações públicas, a relação de Alicia com as *abuelas* dá lugar a novos rituais de luto e formas particulares de domesticação da violência, que embora enfatizem uma solidariedade de gênero, também deixam visíveis partições de classe e de geração que acompanham essa relação.

Outra sequência relevante é do encontro entre Sara, potencial *abuela* de Gaby, e Alicia em frente à escola da menina e, logo em seguida, num café. A sequência em três planos se inicia com as câmeras fixas em uma certa distância, abrigando com os sons da rua e do ambiente, enfocando a emoção de Sara ao mostrar as fotos da filha e do marido ainda pequenos, em contraste com uma Alicia chocada e deslocada. Logo os planos passam a ser filmados em close, entre os rostos de ambas e as fotografias – estas últimas, nas palavras de Sara, são os derradeiros traços dos filhos, *a memória*, como enfatiza. A foto que se repete ao longo da sequência é justamente a que atesta a semelhança de Gaby com a filha de Sara ainda criança, perturbando Alicia, que vai às lágrimas. A inversão da postura de Alicia e Sara é evidente, dando lugar ao conselho moral da *abuela*: “chorar não adianta”.

Antes que invocar um direito à restituição da neta e uma expiação da culpa de Alicia pelo recurso a argumentos morais, o que a sequência, os diálogos e as posturas sugerem é a abertura de um processo, no qual nenhum dos dois lados tinha exata dimensão de como proceder. Tanto a forma de exposição da hipótese por parte da *abuela* (que perdeu a filha e procura a neta) quanto a escuta daquela que se beneficiou de tal fato apontam, de um lado, para uma das formas de reparação durante a transição política e, de outro, para a domesticação das violências dos desaparecimentos e fragmentação de famílias. De certa maneira, portanto, o espaço público do café, e logo depois a casa, se converteram em lugares de negociação política, onde teve lugar o “conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes” (RANCIÈRE, 1996: 39-40).

Em *Cabra* marcado para morrer, a técnica de fragmentação das imagens também se faz presente na miríade de histórias camponesas afetadas pelo evento de realização do filme. Estas vão sendo montadas entre os eixos temporais de 1964 e 1984: “O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado” (BERNARDET, 2013: 470). Algumas sequências expressam de maneira bastante contundente um universo feminino, na rede das relações que atravessa o documentário – entre as quais, por exemplo, estão as que Elizabeth estabeleceu por meio de sua nova identidade, quando do exílio no interior da Paraíba. Se considerarmos uma das cenas em que a Elizabeth revelada é confrontada com as pessoas da cidade – que antes a conheceram como Marta Maria da Costa –, podemos nos aproximar um pouco da sensibilidade estética própria do documentário de Coutinho. Para essa proposta são fundamentais os efeitos do cinema na constituição dos sujeitos filmados, por meio da operação de “câmera-encontro” ou “filosofia do encontro” (XAVIER, 2004: 181)¹⁷. Por outro lado, dada a relativa margem de liberdade para tais sujeitos narrarem suas histórias, criam-se situações como a de um reencontro de Elizabeth com um grupo de amigas, que comentam a sua relação com a camponesa até então.

Esta sequência, colocada quase ao final do documentário, é realizada no interior de um cômodo, com Elizabeth e cerca de onze mulheres sentadas em cadeiras, além de três crianças e dois homens que observam, do lado de fora, tudo pela janela. Este trecho é realizado por montagem de imagens e de vozes, que são justapostas sem sincronia e permitem de um lado, notar a dinâmica de expressões das mulheres ao longo dos testemunhos e, de outro, acompanhar as reações emocionadas de Elizabeth, mesmo sem poder determinar sua conexão específica com os relatos. Diante de tal mecanismo, emerge uma multiplicidade de vozes, olhares e gestos ao redor de Elizabeth, que chora ao ouvir os elogios ao seu caráter e a compreensão pela omissão de sua identidade por tantos anos. A montagem

¹⁷ Afirma Xavier a determinada altura: “O que interessa aqui é o caso extremo, em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e um depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno”. (2004: 180).

das cenas e do áudio sem sincronia sugere a própria sobreposição de temporalidades e identidades da camponesa, coexistindo no período da transição política, e precipitada pelo encontro com o documentarista. Assim, o intervalo de vinte anos que compõe o “fundamento do dispositivo fílmico” não apenas reconhece, como “produz historicidade”, pois se trata de rememorar o passado e de “colocar tacitamente o presente em perspectiva, indagando os desdobramentos daquelas lutas” (MESQUITA, 2016: 63). As mulheres filmadas também elaboram o encontro com Elizabeth, procurando explicar certas atitudes ou sentimentos antes notados, e não bem compreendidos. Junto a isso, destacam o que seriam continuidades de sua personalidade, argumento invocado e repetido de maneira a aproximar e acolher a mulher: “é a mesma Elizabeth, é a mesma amiga...”, diria uma delas, sorrindo para a câmera. São as memórias sobre Marta Maria da Costa encontrando Elizabeth Teixeira.

Em seu olhar sobre o filme de Coutinho, Eliska Altman nos lembra da definição de Maurice Halbwachs, para quem a memória se distinguiria de uma história objetiva e universal “por ser ‘uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém’” (1980: 81). Consuelo Lins reforça esse argumento ao invocar Paul Ricoeur, que define memória como a “constituição mútua, cruzada, de uma memória pessoal e uma memória coletiva” (2004: 33). Lembrar-se do que ocorreu ou do que foi esquecido, silenciado, a partir das trajetórias individuais convencionalmente encenadas, ou de outras colocadas sob o enquadramento da “câmera-encontro”, foram as opções dos filmes como políticas estéticas de então.

Recuperando o paralelo com a antropologia, o cinema pode ser visto, portanto, como uma memória coletiva em sentido comparável aos mitos, isto é, um “field of visual expression of the values, categories and contradictions of our social reality — cinema that reconstructs the real, whether through the documentary or through fiction” (Caiuby, 2010: 291). No caso deste artigo, os mitos que seguimos, a partir de Alicia e Elizabeth, operam com uma partição de gênero significativa: são as mulheres e uma certa disposição de seus corpos e palavras em cena que trazem à tona as narrativas (testemunhos) e rituais (luto) de certa memória.

Conclusão

Se a memória é aquilo que permanece vivo na experiência de um grupo, o que ensinam as trajetórias femininas descritas como experiência do que os corpos testemunham?

A memória coletiva de um grupo deve ser capaz de se incorporar às experiências concretas de como habitar o cotidiano de um mundo em ruínas. O retorno a um universo impactado por experiências traumáticas, no caso das mulheres nos dois filmes, envolveu rituais de domesticação que enfatizaram uma certa disposição do corpo como testemunho da violência. Os efeitos poderiam ir na direção da autodestruição da família e de uma certa ideia de nação, ou para uma reconstrução que passa pelo luto. Os dois finais deixam em suspenso o futuro. Em *La história oficial*, vemos Alicia deixando a casa e, em seguida, ouvimos Gaby cantando a música do “país do não me lembro”, alegoria infantil de uma Argentina desmemoriada. Já no documentário, Coutinho anuncia que, ao término da edição do filme, Elizabeth ainda não havia encontrado todos os seus filhos. A afirmação seguinte de Rancière, sobre o sentido do cinema, nos faz recordar que:

Todas las distancias del cine pueden resumirse en el movimiento mediante el cual el filme que acaba de poner en escena el gran combate por la libertad nos dice en una última panorámica: estos son los límites de mi poder. El resto les corresponde a ustedes. (2010: 22)

Assim, sem pretender assumir o papel da política que, para Rancière, corresponde a construir seus próprios caminhos de eficácia e desentendimento, Eduardo Coutinho e Luis Puenzo impactaram com seus filmes a divisão do mundo sensível, criando personagens metonímicos em relação às partes da realidade com as quais se relacionavam. Alicia e Elizabeth, Argentina e Brasil, apresentaram possibilidades de habitar o espaço cotidiano novamente, mas sem deixar de afirmar que o corpo é a memória de um luto e que o testemunho deve ser luta e, ao mesmo tempo, luto da memória.

REFERÊNCIAS

- AB'SÁBER, TALES. *Cabra marcado para morrer, cinema e democracia*. In: OHATA, MILTON. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MAYO, ABUELAS DE LA PLAZA. *La historia de Abuelas: 30 años de búsqueda*. 3. ed. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
- ALTMANN, ELISKA. "Memórias de um Cabra Marcado pelo Cinema: representações de um Brasil rural". *Campos* 5 (2), pp. 87-105, 2004.
- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso, 2006.
- BECEYRO, RAÚL. "Narrar el horror". In: *Cine y política: ensayos sobre el cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997 [1985].
- BECEYRO, RAÚL. "Los límites. Sobre La Lista de Schindler". *Revista TOMA UNO* (1): 19-24, 2012.
- BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Vitória na lata de lixo da história*. In: OHATA, MILTON. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BLÁZQUEZ, GUSTAVO. *Celebraciones escolares y poéticas patrióticas: la dimensión performativa del Estado-Nación*. *Revista de Antropología*, v. 55, n. 2, pp. 703-746, 2012.
- COUTINHO, EDUARDO. *Entrevista "Nenhum filme era igual a ele"*. Bragança, Felipe (org.). Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco Azogue Editorial, 2009.
- COUTINHO, EDUARDO. *Entrevista "O real sem aspas"*. Bragança, Felipe (org.). Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco Azogue Editorial, 2009.
- CHOI, DOMIN. "La ironía política y una imagen de menos: De La historia oficial a Garage Olimpo". In: *Pensamiento de los Confines*, n. 23/24, abril de 2009.
- DA CUNHA, EUCLIDES. *Os sertões*. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert C., 1905.
- DAS, VEENA. "O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade". *Cadernos Pagu* (37), julho-dezembro, p. 9-41, julho-dezembro de 2011.
- FALICOV, TAMARA L. "Film production in Argentina under democracy, 1983-1989: The official story (La historia oficial) as an international film". *Southern Quarterly*; Summer, Vol. 39 Issue 4, pp. 123-134, 2001.
- FORCINITO, ANA. "De la Plaza al Mercado: La Memoria, el Olvido y los Cuerpos Femeninos en Puenzo, Solanas y Aristarain". *Chasqui*, Vol. 29, n. 2 pp. 122-134, nov. 2000.
- LINS, CONSUELO. "Cabra Marcado para Morrer: um novo modo de se fazer documentário". In: *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MAYO, ASSOCIACIÓN DE ABUELAS DE PLAZA DE. *La Historia de Abuelas: 30 Años De Búsqueda*. 3. ed. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
- MESQUITA, CLÁUDIA CARDOSO. "Entre agora e outra: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho". *Galaxia*, n. 31, pp. 54-65, abr. 2016
- MCCLINTOCK, ANNE. *Couro Imperial; raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.
- NICHOLS, BILL. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NOVAES, SYLVIA CAIUBY. "Image and Social Sciences: The Trajectory of a Difficult Relationship". *Visual Anthropology*, 23, pp. 278-298, 2010.
- RAMSEY, CYNTHIA. "The Official Story: Feminist re-visioning as spectator response". *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol. 11, p. 157, 1992.

RANCIÈRE, JACQUES. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, JACQUES. "Políticas de la estética". In: *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

RANCIÈRE, JACQUES. "Prólogo". In: *Las distancias en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.

SAYAD, CECILIA. "Flesh for the Author: Filmic Presence in the Documentaries of Eduardo Coutinho". *The Journal of Cinema and Media*, Volume 51, Number 1, pp. 134-150, Spring 2010.

SCHWARZ, ROBERTO. *O fio da meada*. In: OHATA, MILTON. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASCONI, TOMÁS AMADEO. "Argentina y Brasil: perspectivas de dos procesos de transición democrática". *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 48, n. 3, pp. 31-43, jul-sep., 1986.

XAVIER, ISMAIL. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna". *Comunicação e Informação*, Vol. 7, n. 2: pp. 180-187. jul-dez. 2004.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 20 DE MAIO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 27 DE MAIO DE 2017

ABSTRACT:

The article aims a comparison between two films – the Argentinian fictional film, directed by Luis Puenzo, *La historia oficial* (The Official History, 1985), and the Brazilian documentary directed by Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para morrer* (Twenty years later, 1984). The contrast is based on the relation between feminine body, memory, mourning and national imagination. In order to set the argument around a political-aesthetical-social debate, the use of an image theory connected with the visual anthropology becomes important. Under such perspective, cinema re-presents realities and fictionalizes aspects of history and memory as sources of knowledge and experience itself. Thus, cinema constitutes history, knowledge, aesthetic and social experience, as claimed by Jacques Rancière, a fundamental approach along the text.

KEY - WORDS :

cinema; body; memory; gender; nation.