

UMA MEMÓRIA TRANSNACIONAL DA TORTURA EM *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*: OLHARES EPISTEMOLÓGICOS SOBRE O CINEMA-HISTÓRIA ENTRE O REPRESENTÁVEL E O IRREPRESENTÁVEL

Alexandre Maccari Ferreira*

RESUMO

O objetivo deste artigo é compreender como o representável e o irrepresentável são pensados na constituição de uma ficção cinematográfica que aborda a memória da tortura. Embasamos nossa argumentação a partir de um filme sobre a ditadura civil-militar argentina (1976-1983) que apresenta imagens de tortura física e psicológica: *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera. A discussão sobre o irrepresentável se origina em torno do Holocausto. Nesse sentido, discutimos o estudo em Georges Didi-Huberman e em Jacques Rancière que problematizam a questão do representável na produção de imagens desse acontecimento traumático. A partir desse entendimento, compreendemos que a aproximação com a prática sistemática da violência durante a ditadura argentina suscita uma reflexão sobre a tortura na ficção. Assim, a partir das contribuições de Andreas Huyssen sobre memória transnacional, examinamos imagens da tortura produzidas na obra cinematográfica *La noche de los lápices* e sua possível representabilidade enquanto memória cultural. Constata-se que nessa ficção, a representação da tortura se dá pela identificação de uma memória cultural transnacional que enseja e institui-se a partir de conexões da violência e das histórias traumáticas representadas em uma relação entre a realidade e o imaginário.

Palavras-Chave: cinema; memória; representação; tortura.

ABSTRACT

This article aims to understand how the representable and the unrepresentable are thought of in the constitution of a fiction film that presents the memory of torture. We base our argument on a film about the Argentine civil-military dictatorship (1976-1983) that

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Integração Latino-Americana - UFSM. Graduado em História (UFSM) e Letras (UFN - Universidade Franciscana) E-mail: alexandre@ufsm.br

presents images of physical and psychological torture: *La noche de los lápices* (1986), by Héctor Olivera. The discussion about the unrepresentable originates around the Holocaust. In this sense, we will base the study on Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière who problematize the question of the representable in the image in this traumatic event. From this, we understand that the approach to the systematic practice of violence during the Argentine dictatorship raises a reflection on torture in a fiction. Thus, from Andreas Huyssen's contributions on transnational memory, we examine the images of torture produced in the movie *La noche de los lápices* and their possible representability as a framework for cultural memory. It is concluded that in this fiction, the representation of torture occurs through the identification of a transnational cultural memory that gives rise to and is instituted from connections of violence and traumatic history represented in a relationship between reality and the imaginary.

Key words: cinema; memory; representation; torture.

1 Introdução

O cinema opera na percepção do sensível, tanto por quem produz quanto por quem assiste aos filmes. Isto revela a sua complexidade enquanto arte, ciência, entretenimento, ideologia, economia e fazer sócio-histórico. Walter Benjamin escreveu que “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem moderno”. (2012, p. 207). Esse olhar, dos anos 1930, carrega um sentido positivo em relação à arte que encontrava na linguagem, na representação e na memória elementos do pensar cinematográfico. Compreender e interpretar um filme parte, portanto, dessa dimensão sensível que nos relaciona, nos envolve e nos constrói enquanto seres culturais.

Desde Aristóteles se pensam as relações entre história e poesia (que podemos entender enquanto arte, e também enquanto representação). Para o filósofo, “a poesia é mais filosófica e mais nobre que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (2017, p. 97). O olhar aristotélico, ainda que produzido na Grécia antiga, carrega em si elementos para a compreensão das relações entre ficção e história.

Em outra época de reflexão, Hayden White destaca que a imagem da realidade construída na narrativa ficcional pretende corresponder a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” que o referido pelo historiador (2001, p. 138). Esta separação entre o ficcional e o histórico, hoje, tem-se concentrado

mais nas suas semelhanças que em suas diferenças. Considerando que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que de uma verdade objetiva, ambas podem ser vistas como altamente convencionadas em suas formas de realizar uma narrativa, e, sendo intertextuais, desenvolvem textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991).

Entendemos representação como uma forma de composição visual histórica socialmente produzida, à qual está associada à maneira de narrar e descrever. Stephen Bann (1994), ao tratar sobre a representação histórica, afirma que é “necessário reconhecimento e identificação dos códigos através dos quais a história foi mediada, e ligando-os aos atos criadores de indivíduos em determinadas circunstâncias históricas.” (1994, p. 15).

Marc Ferro ao tomar como referência obras de documentário e de ficção, alça a representação cinematográfica e sua correspondência social em dois sentidos: o de fazer parecer através de outros meios e o de iludir pelo mascaramento do real. Isto é, o entrecruzamento do cinema e da história não se transpõe de forma direta nos dois âmbitos, o que indica olhares multifacetados da história enquanto criação do cinema e do cinema enquanto análise histórica, sob a interferência do caráter ideológico (FERRO, 2010). Ferro também enfatiza que o cinema não se constitui fechado em si mesmo, pois ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e ao não visível, aos silêncios da história que também são história. (FERRO, 1995)

Para Jorge Nóvoa (2008), o cinema ensina, explica, documenta, constrói uma memória, é agente e produtor de um discurso sobre a história. Sendo assim, entender o método de construção cinematográfico é fundamental na compreensão desta história distinta daquela escrita em livros.

Assim, a produção cinematográfica ficcional é composta de vários fatores mas, em geral, apoia-se na narrativa, nas imagens e sons a partir de aparatos técnicos e máquinas capazes de capturar, inscrever, registrar, visualizar e reproduzir os objetos. Assim, as imagens fílmicas são resultados do processo criativo, com o uso de determinada técnica, o que conforme Dubois, é, “antes de mais nada, uma arte do fazer humano” (2004, p. 33).

As obras de ficção além de sua premissa de construção e codificação do mundo não excluem referências a uma vida social. Como afirmam Shohat e Stam as “ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona, visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e

culturais”. (2006, p. 263) Guy Gauthier, ao tratar da distância do real, explica que apesar de utilizarem um mesmo dispositivo “a ficção não tem que se justificar sobre nada que está fora da esfera do filme, [já] o documentário deve dar explicações e manejar justamente o que a ficção tenta esconder: o referente” (2011, p. 21).

Para fomentar a discussão, o cineasta francês Jean-Luc Godard apresenta um ponto de vista para este paradigma. Ele não coloca o documentário oponente à ficção ao afirmar que “All great fiction films tend towards documentary, just as all great documentaries tend towards fiction. [...] And he who opts wholeheartedly for one, necessarily finds the other at the end of his journey”¹ (1986, p. 132). Logo, o controle deste caminho gera um debate que se prolonga em discussões teóricas entre ficção e documentário. Nossa proposta neste artigo não será adentrar nessa discussão, mas partir dela para pensar a representação na ficção.

Desta forma, este artigo tem como objetivo compreender como o representável e o irrepresentável são pensados na constituição de uma ficção cinematográfica que aborda a memória cultural transnacional da tortura, apoiando-se em uma análise do filme argentino *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera. O filme é baseado em fatos que tematizam a história da ditadura civil-militar da Argentina (1976-1983). Disso, construímos o seguinte problema de estudo: como a ficção cinematográfica constrói a imagem da tortura?

Estruturamos este texto em dois momentos: em um primeiro discutimos acerca da noção do representável e do irrepresentável, principalmente a partir das contribuições de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman que desenvolvem suas considerações sobre esse debate a partir do acontecimento do Holocausto². Em

¹“Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem a ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”. *Tradução nossa*.

²Adotamos o termo “Holocausto” devido ao seu uso mais frequente na cultura popular e no reconhecimento consagrado por leitores e espectadores de audiovisual, apesar de toda implicação filológica ligada ao caráter religioso. Não entraremos na discussão dessa problemática conceitual em torno do nome como os questionamentos elaborados por Giorgio Agamben (2008) ou adotar a terminologia oficial empregada por Israel, *Shoah*. Marcos Guterman discorre sobre esses usos na obra *Holocausto e Memória* (2020). Também utilizamos o “H” maiúsculo para fazer referência ao acontecimento histórico de genocídio judeu durante a Segunda Guerra Mundial, reflexão que Norman Finkelstein denuncia pela exploração política, ideológica e financeira do genocídio pelas grandes organizações judaicas, constituindo-se uma ‘indústria’. (2000)

seguida, entendemos como se dá a representação da tortura em *La noche de los Lápicos*, em que selecionamos duas sequências de tortura³ pelo seu impacto visual: uma com tortura física, que evidencia um método de violência e interrogatório utilizado pelos torturadores; e outra, de tortura psicológica, em que elementos do imaginário conectam a memória cultural que viajam no tempo e no espaço⁴.

2 A ficção cinematográfica entre o representável e o irrepresentável

O que é, diante do real, esse trabalho intermediário da imaginação?
Robert Bresson

As imagens do Holocausto, mas também de outros acontecimentos trágicos e genocídios, em filmes de ficção ao mesmo tempo que comovem e impactam multidões, geram discussões críticas em torno do que se notabilizou a pensar como inimaginável e irrepresentável. O filósofo alemão Theodor Adorno foi um dos primeiros a tratar sobre isso ao afirmar que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (1998, p. 26). Sobre esse aspecto, o pesquisador Jaime Ginzburg explica que “o ‘horror extremo’ da Segunda Guerra não admitiria, em perspectiva adorniana, uma representação idealista, com um sujeito lírico plenamente constituído. Essa plenitude seria incongruente com o horror presenciado” (2003, p.66). De todo modo, muito se produziu de arte, antes e após o Holocausto, e de teoria, antes e após

³O filme apresenta ao todo seis sequências de tortura física, além de outros momentos de violência policial contra manifestantes, e práticas recorrentes de tortura psicológica.

⁴Astrid Erll entende a memória cultural a partir das discussões levantadas por Aleida Assmann (2011) e a que compreende em lembranças objetivadas e institucionalizadas, que podem ser armazenadas, repassadas e reincorporadas ao longo das gerações, sendo heranças simbólicas materializadas como em suportes mnemônicos que funcionam como gatilhos para acionar significados associados ao que passou. Já ao tratar sobre os estudos da *Global Memory*, Erll explica que a “research on ‘transcultural memory’, that is, the translocal, transnational, and global circulation of mnemonic contents [...] its attention away from static ‘sites’ and towards the dynamic ‘movement’ of memory across time and space” (2011, p. 61-62) [a pesquisa sobre ‘memória transcultural’, ou seja, a circulação translocal, transnacional e global de conteúdos mnemônicos [...] desvia sua atenção dos ‘locais’ estáticos em direção ao dinâmico ‘movimento’ da memória através do tempo e do espaço]. *Tradução nossa.*

Adorno. Contemporaneamente, dois pensadores franceses se destacam ao pensar os princípios da representação: Jacques Rancière [2001] e Georges Didi-Huberman [2003].

Ambos autores entendem que a barbárie e as atrocidades cometidas nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Grande Guerra são tangíveis de uma imaginação que não encontra na experiência um lugar de expressão a partir do testemunho e da memória. Obras de sobreviventes do Holocausto como *É isto um homem?*, [1947] (1988), de Primo Levi, *A espécie humana* [1947] (2013), de Robert Antelme, *Os fornos de Hitler* [1947] (2018), de Olga Lengyel, *A noite* [1956] (2006), de Elie Wiesel, e, mais recentemente, *Paisagens da memória* [1992] (2005), de Ruth Klüger carregam em seus relatos uma busca por palavras que muitas vezes não são encontradas para descrever o que fora vivenciado. O próprio Antelme justifica sua postura ao escrever que

Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas. (2013, p. 9)

Olga Lengyel ao produzir suas memórias afirma que “quando olho para trás, quero esquecer” (2018, p. 229). Entretanto, ela testemunha. Em outro tempo de escrita, a lembrança sobre o Holocausto é apresentada por Ruth Klüger. A sobrevivente explica que “é um absurdo querer apresentar os campos, tal qual foram outrora, no sentido espacial. Entretanto, é quase tão absurdo querer descrevê-los com palavras como se nada houvesse entre nós e o tempo em que existiram” (2005, p. 73) e mais tarde complementa que “rememorar é evocar, e a evocação eficaz é bruxaria. Não sou crente, apenas supersticiosa. [...] Para lidar com fantasmas é preciso atraí-los com carne fresca, do presente” (2005, p. 74). As memórias e, conseqüentemente, a maneira como a distância temporal dos acontecimentos se materializa no testemunho dos sobreviventes são formas de que constituem a necessidade de representação.

A produção abundante de imagens (e de memórias), em especial de filmes que tematizam a história, despertou uma

compreensão acerca do excesso de imagens na sociedade contemporânea. Isso motivou Rancière a refletir filosoficamente acerca da representação e da própria relação do sujeito. O autor parte de um entendimento da distinção de campos – como teoria da arte, literatura, cinema e filosofia – para construir um sistema de pensamento que indica dois regimes de visualidade: um, representativo e outro, estético. O autor, ao tratar do cinema moderno bressoniano⁵, apresenta-nos o conceito de *imagété*, como um regime de relações entre elementos e funções que transcende a própria natureza da imagem. Uma imagem fílmica é composta por operações entre o dizível e o visível, nunca sendo uma realidade simples. Nesse sentido, “um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagété* que uma frase romanesca ou um quadro” (2012, p. 14).

Tal noção fundamenta o pensamento desse autor, já que estipula um direcionamento que vai ao estético como princípio constitutivo do cinema moderno, em especial, esse que fora produzido no pós-Segunda Guerra⁶. O questionamento de Rancière acerca do ‘se o irrepresentável existe’ parte da observação que há duas lógicas entrecruzadas, ou seja à distinção entre diferentes regimes de pensamento da arte e ao não conhecimento da arte como tal: o regime representativo e o regime estético. Por outro caminho, Didi-Huberman, na esteira benjaminiana da noção da imagem dialética, explica que “uma obra de arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo) (2010, p. 193). Ao pensarmos na produção dessas imagens a partir da arte cinematográfica após o Auschwitz, Andreas Huyssen alerta que o Holocausto se transformou em uma imagem/representação do século XX, uma experiência limite, que serviu como prova do fracasso da civilização ocidental, de sua incapacidade de viver em paz e de aceitar as diferenças e também como um exemplo de acontecimento traumático. A sua rememoração e o seu caráter educacional o

⁵O termo “bressoniano” refere-se ao sentido autoral das obras dirigidas por Robert Bresson (1901-1999), renomado cineasta francês, considerado um dos cineastas que romperam com o cinema narrativo clássico, configurando o surgimento de um cinema dito moderno.

⁶Importante frisar que o desenvolvimento de um cinema moderno, mais notadamente a partir do Neo-realismo italiano, não implica no fim do cinema de narrativa clássica, já que Hollywood continuou com a hegemonia industrial e comercial de produções fílmicas.

tornam um acontecimento único. Mas a história do Holocausto tem sido globalizada a partir da memória, produzindo sentidos transacionais, tendo como elo os direitos humanos. (HUYSSSEN, 2014)

Rancière entende a representação como modo específico de arte consiste em uma dependência do visível em relação à palavra, sendo essa um fazer ver, ainda que em um regime de subdeterminação, não dando a ver 'de verdade'. Um segundo ponto diz respeito ao entendimento da representação ser um desdobramento ordenado de significações. E em terceiro ponto a lógica da 'questão empírica' do público e a questão da lógica autônoma da representação estão assim ligadas, sendo a obrigação representativa, que define uma determinada 'regulagem da realidade'. O regime representativo obedece a esses padrões de representação e sugere lógicas de entendimento. Fala-se de uma arte com objetivos pensáveis e definíveis, supostamente entendíveis pelo intelecto por ser conceitual. Ao lado deste regime, o regime estético de arte está impregnado pela afirmação de ruptura com o passado, constituído a partir de uma ideia de moderno. Rancière opera uma mudança de paradigma na compreensão da historicidade própria à arte e ao entendimento da estética. Aliado a esses regimes, a invenção de ações constitui um jogo de dupla da distância e da identificação.

A noção complexa de representação e irrepresentação para Rancière “acaba por marcar a diferença entre os dois regimes da arte” (2012, p. 133), pois, ao pensar o irrepresentável temos de representá-lo e acabamos por torná-lo visível e descritível. Logo, se o irrepresentável existe, é no regime representativo. Nas palavras do autor:

para alegrar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipótese que afinal a destrói. (2012, p. 148).

Huyssen, por sua vez, pensa que essa discussão já está ultrapassada, já que “as teorias da irrepresentabilidade, típicas de um modernismo influenciado pelo pós-estruturalismo, já não prevalecem” (2014, p. 13) Tal crítica, parte de uma reflexão histórica dos estudos sobre a memória em que ele propõe uma guinada transnacional dos estudos sobre a memória a partir dos anos 1990,

que se expandiram para além da compreensão do modernismo, e que incluem geografias situadas fora do Atlântico Norte.

A produção de imagens também é atingida e a imaginação adquire uma potência nessa produção de sentido e também como imagens possíveis. Didi-Huberman explica que “a imaginação não resistiu a ‘proporcionalidade’ do acontecimento. Ela trabalha precisamente no seio da desproporção entre a experiência e seu relato”. (2012, p. 203)

Em *Imagens apesar de tudo* (2012), Didi-Huberman compõe uma obra que discute de forma profunda o problema da visualidade da *Shoah*. O autor elabora uma reflexão fenomenológica acerca do aspecto de quatro fotografias “arrancadas de um mundo que as tinha por impossíveis” (2012, p. 15) de forma clandestina por um membro do *Sonderkommando*⁷ de Auschwitz que, em sua visualidade precária pelas próprias condições de perigo em que foram capturadas, são vestígios visuais incompletos e seus testemunhos tão necessários como lacunares. Didi-Huberman questiona o caráter indizível do testemunho, do impensável da *Shoah* e do inimaginável de Auschwitz, ponderando que “o imaginável como experiência não pode ser o inimaginável como dogma” (2012, p. 69). Assim, o “inimaginável”, reivindicado por autores como Gérard Wajcman, um dos críticos do autor, não é um impedimento ou um dogma, e sim um apelo à imaginação – elemento fundamental para se enfrentar as crises e aporias do testemunho. Não há, assim, nem nunca houve, qualquer hipótese de imagem total, única, absoluta, mas sim imagens plurais.

É preciso pensar de que modo a crítica da cultura em geral, das artes e do cinema em particular podem se posicionar diante de imagens traumáticas, de eventos extremos, inimagináveis e talvez irrepresentáveis – ou representáveis, apesar de tudo. “Se algo aparece como impossível, é aí que deve resistir o pensamento” (FELDMAN, 2016, p. 143) Constituir a representação pela arte evidencia, portanto, a capacidade de memória possível. Didi-Huberman sustenta que “podemos até partir do princípio [...] de que não há representação perfeita de um evento extremo como a Shoah [... mas] prefiro dizer que podemos tentar imaginar, apesar de tudo” (apud GUTERMAN, 2020, p. 121). O sentimento de impossibilidade

⁷*Sonderkommando* (em português: unidade de comando especial) é denominação dada a grupos de pessoas, compostos de prisioneiros, geralmente judeus, que eram forçados, sob ameaça de sua própria morte, a realizar diversos trabalhos em campos de concentração sobretudo no controle dos presos e no descarte de vítimas de câmaras de gás.

a respeito do Holocausto, mas também de outros acontecimentos traumáticos, deve encontrar na arte um ponto de resistência.

Conectados pela barbárie se desprende uma relação transnacional de memória do Holocausto: a memória da Ditadura Militar Argentina. (HUYSSSEN, 2014). Sobre isso, Andreas Huyssen chama a atenção para os cuidados em refletir acerca da memória transnacional.

É precisamente a emergência do Holocausto enquanto tropo universal que permite à memória do Holocausto agarrar-se a situações locais específicas que estão historicamente distantes e são politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos da memória, o Holocausto perde a sua qualidade enquanto referente do evento histórico específico e começa a funcionar enquanto metáfora para outras histórias e memórias traumáticas. (2014a, pos. 121).

Ao tratar sobre a representação do Holocausto, Pelbart conclui que as imagens sejam documentais ou ficcionais extrapolam o acontecimento em si, bem como sua simples representação “para além dessa Catástrofe e de todas as outras, pretéritas e por vir, essas vozes prolongam a vida por outros meios” (2018, p.220). Nesse sentido, a tortura como uma prática sistemática de violência constituiu um espaço de produção de testemunhos, relatórios⁸ e produção de imagens de diferentes modos de representação, da ausência à violência gráfica.

A partir deste ponto que leva em conta as especificidades históricas, factuais, conjunturais e contextuais deve-se operar nos sentidos da representação de uma memória que estabelece essas conexões.

3 A representação da tortura em *La noche de los lápices*

*Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela.
É isso que importa [...] Tudo é inteiramente mentira,
nada é real, mas o todo sugere a verdade...*
Abbas Kiarostami

⁸A publicação *Nunca más* foi produzido com base no relatório da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas na Argentina (CONADEP) (1984) e constitui a reunião, pela primeira vez de forma sistemática, dos testemunhos dos/as sobreviventes dos Campos Clandestinos de Detenção (CCDs). Carolina Bauer (2012) articula um estudo comparativo entre as políticas de memória das ditaduras argentina e brasileira, dedicando um estudo sobre os relatórios produzidos em ambos países e o direito à verdade.

Dessa discussão sobre a representação do Holocausto, entendemos conexões com a representação cinematográfica da Ditadura Argentina⁹, ainda que se considere as suas lógicas históricas. Cabe uma reflexão em torno da tortura como lógica de violência e que se estabelece pela supressão dos direitos humanos e pela capacidade estrutural implementada pelo Estado contra aqueles que discordam ou são obstáculos em um jogo político-ideológico.

Salatiel Gomes indica que *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, pertence a “um cinema de comoção, realizado no imediato pós-ditadura” (2015, p. 31). Baseado no livro homônimo dos jornalistas María Seoane e Héctor Ruiz Nuñez (1995), e em fatos e registros da história argentina (RAGGIO, 2009), o filme trata do sequestro, da tortura e do desaparecimento de jovens militantes do ensino médio María Clara Ciocchini, Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Húngaro, Francisco López Muntaner e Pablo Díaz, este último o protagonista do filme, que foram presos em setembro de 1976.

Lançado um ano após o grande sucesso internacional de *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo¹⁰, o filme de Héctor Olivera teve repercussão pela representação da violência da tortura ligada

⁹O cinema argentino procurou representar a ditadura mesmo quando ela estava em vigência. Assim, antes mesmo de ter tido fim, já começaram a aparecer protestos e disputas por uma memória do processo traumático (MARTIN, 1986; MORICONI, 2005; LUSNICH, 2018; BALLERINI, 2020). A partir do fim da ditadura em 1983 a produção cinematográfica sobre o tema ampliou-se. Além do filme que é nosso objeto de estudo, destacamos: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *Un Muro de Silencio* (1992) de Lita Stantic, *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, *Botín de Guerra* (2000) de David Blaustein, *Crónica de una fuga* (2006), de Adrián Caetano dentre outros. Andrea Molfetta explica que em grande parte destas obras existe a colocação de personagens que são o *alter-ego* do autor, no registro de pequenas histórias embasadas em fatos e autobiografias. “Neste conjunto de filmes ouvimos a voz de uma geração que assoma a maturidade da sua juventude tomando as salas [de cinema e das casas] para falar do país, reativando a representação” (2008, p. 143).

¹⁰Luis Puenzo dirigiu mais tarde *Algunos que vivieron* (2001), episódio argentino para a série cinematográfica documental *Broken Silence*, projeto de Steven Spielberg e da Survivors of the Shoah Visual History Foundation, e que tinha como intenção a realização de cinco filmes, de cinco países e de cinco renomados diretores (além de Puenzo, Andrzej Wajda, Janos Szasz, Pavel Chukhraj e Vojtech Jasný). No episódio de Puenzo o diretor reúne sobreviventes do Holocausto que vivem na Argentina. O filme estrutura-se com depoimentos de judeus, fotografias e filmes de arquivo e segue uma linha cronológica que vai da Segunda Guerra Mundial, onde concentra boa parte das memórias, passando por conexões entre o nazismo e a ditadura Argentina (1976-1983), até dois atentados que ocorreram em Buenos Aires um em 1992 e outro em 1994.

ao fato histórico. A obra circulou em festivais internacionais em mostras não competitivas como Nova York e Toronto, e na competitiva de Moscou. Segundo Gomes (2015), amparado em dados do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, durante o período em que foi lançado, o filme foi visto por 600 mil espectadores nos cinemas da Argentina. A repercussão do sucesso comercial pode estar atrelada também à mobilização pós-ditadura e aos testemunhos de sobreviventes dados ao CONADEP, já que o filme é coerente aos depoimentos na composição da trama. (COMISSÃO, 1984)

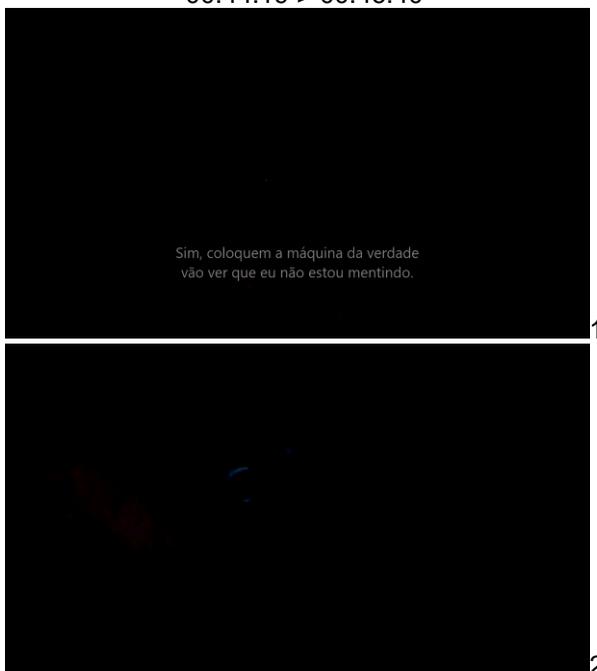
O filme é estruturado em uma narrativa clássica, linear e com atos definidos e defende uma representação calcada em fatos, como indica a cartela de abertura do filme: “Este filme está baseado em personagens e fatos reais [sic]. Por razões do enredo foram introduzidas algumas mudanças que não alteram nem o espírito e nem a veracidade dos eventos” (1986, 1:24 > 1:36). Evidencia-se uma preocupação com o público e com o dever de memória cultural, pois “o envolvimento do sujeito no exercício do ver e do saber decorre inicialmente de uma preocupação epistemológica: não se separa a observação do observador” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 201) mesmo que filme opte pela estratégia dramática que produz “uma tensão inevitável entre a narração dos dramas pessoais neles implicados e a forma de representar a dimensão massiva de tais fenômenos” (APREA, 2015, p. 205). A obra situa o espectador em espaço e tempo, já que as ações iniciais ocorrem em setembro de 1975, em La Plata, quando sete alunos do ensino médio participaram e articularam os protestos a favor da passagem estudantil na cidade. A partir disso, situa-se o golpe em março de 1976, evidencia-se os sequestros e representa-se as torturas. Também é revelado a procura dos pais dos jovens, e, o desfecho com a libertação de Pablo em 1980 e a indicação dos desaparecidos. A história está imbricada na representação da experiência física e psicológica dos estudantes.

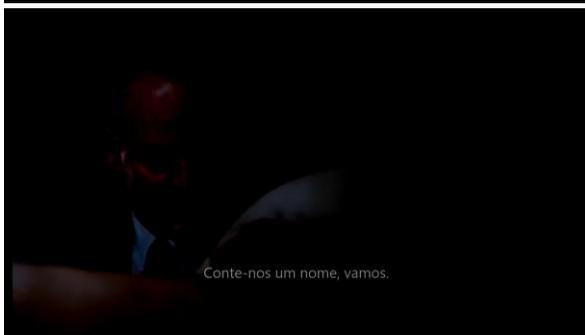
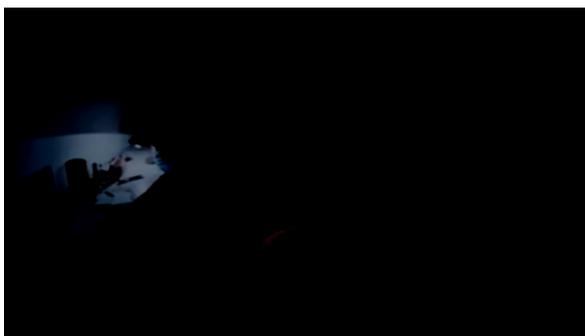
Contudo, há algumas quebras nessa estrutura, quando ocorrem as representações de cenas de tortura em um dos Centros Clandestinos de Detenção. O ritmo e a estética fragmentam aquilo que antes compunha um caminho linear. Não há datas, não há tempo, não há sequer uma certeza de espaço. O que há, é o horror implementado pelo “processo de reorganização nacional”. Segundo Juan Torre e Liliana de Riz “a infraestrutura repressiva se baseava antes em centros de detenção oficialmente autorizados, mas clandestinos e em unidades especiais das três armas e da polícia:

sua missão era sequestrar, interrogar, torturar e, na maioria dos casos, matar” (2018, p. 182). Estes temas são representados no filme, sobretudo a questão das torturas, que agora passamos a analisar duas sequências.

A primeira sequência (*frames* 1 ao 4, minutagem 00:44:19 > 00:46:40) que propomos discutir traz a tortura física como centro da operação. Em muitos aspectos a representação gráfica da violência pode impor aos realizadores um tipo de autocensura se for pensado a sua lógica comercial. Este não é o caso de *La noche de los lápices*, que carrega na tela sentidos explícitos com imagens de repressão, de dor, de abusos que podem nos transportar como cúmplices, mas também como vítimas.

Frames 1 ao 4: Um longa sequência de tortura. Minutagem: 00:44:19 > 00:46:40





Agentes da repressão levam a personagem Pablo Diaz da prisão para a sala de tortura, e durante a condução são proferidas ameaças emitidas pelo militar “El gordo” (*frame 1*). A sequência começa com as palavras “Não vai mais ter vontade de seguir transando, garotinho.” (1986, 00:44:19) e termina com “Vou te arrebentar! Vou acabar com sua vontade de trepar!” (1986, 00:46:40), estabelecendo um elo argumentativo que produz um efeito de repetição e permanência, que fragmenta o andamento linear da história do filme até então.

O jovem está vendado com um faixa vermelha, cor que pode ser interpretada nesse contexto como um sinal de perigo. Assim, o próprio protagonista está fragmentado, já que no plano diegético, ver não é possível, apenas sentir. O realizador imagina a tortura e a representa ao mesmo tempo que desespero do jovem aumenta gradualmente. Ele é despido e colocado sobre uma mesa. Enquanto os torturadores o questionam. “Vê, tolinho. Por quê se mete a armar confusão? Se na sua casa você tem tudo” (1986, 00:44:39). Os choques são deferidos no corpo nu do protagonista e seu rosto é sufocado por um travesseiro. Acentua-se a impossibilidade da visão,

ao mesmo tempo em que agora não há ar e não há voz.

A busca por nomes é a tônica da tortura. Ela é conduzida pelo chefe do Centro Clandestino de Detenção. A justificativa amparava-se na recompensa “Se vai falar, abra as mãos e nós tiramos o travesseiro. Conte-nos um nome, vamos. Abra as mãos. Um responsável. Não seja estúpido. Um nome de seus responsáveis e paramos.” (1986, 00:45:28 > 00:46:02) A amplitude da sequência de tortura pode criar a sensação do impensável e do inadmissível junto ao espectador. A situação-limite imposta na visualidade da tortura entra em choque com a ficção histórica. São imagens “que afloram o tempo [...] torna-se capaz de um ‘realismo crítico’ ou seja, de um poder de ‘julgar’ a história”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 221) Essas imagens constroem um sentido que produz aquilo que Siegfried Kracauer chama de *revealing functions*¹¹ (1997, p. 46-59). O impacto das cenas compõem uma visão mais ampla entre a justiça e a injustiça, entre o idealista e o carrasco. Aprea destaca que o “cinema é uma experiência coletiva, baseada na ordem da ficção e sobretudo da narração, e articula uma série de acontecimentos que constroem um referente imaginário” (2015, p. 212). Assim, mesmo imerso em uma construção maniqueísta em que o protagonista não é o herói, aos moldes do cinema narrativo clássico, mas a vítima, e os algozes são militares sem farda, revela-se a partir da representação o embate entre o Estado e a cidadania.

Um elemento nesta sequência visual da sessão de tortura, e que compõe a ambientação da cena, é a canção que toca no rádio e que faz parte da diegese. O rádio como meio de comunicação foi utilizado pela ditadura como veículo oficial de propagação das ideias ‘reorganizadoras’ da sociedade argentina. Ao mesmo tempo, canções eram propagadas, entre elas diversos tangos. Utilizado por vários governos anteriores, o tango teve um papel cultural na formação moderna da identidade argentina. Na sequência ouvimos o tango milonga *Re fa sí*, de Enrique Delfino, que o lançou em 1917.

¹¹“funções reveladoras” *Tradução nossa*. Em *Theory of Film* [1960] (1997) Kracauer coloca como função central dos filmes o registro e a revelação da ‘realidade física’, em que aquilo que não for parte da realidade propriamente dita deve ser considerado como função secundária, incluindo-se os procedimentos técnicos, como a montagem, o ritmo e o modelo narrativo adotado. Didi-Huberman conecta a partir do entendimento da “redenção da realidade física” (2012, p. 216) elementos que aproximam o pensamento de Kracauer, ao Benjamin e ao Godard. Segundo ele, o destaque da *Theory of Film*, de Kracauer, está no sentido “que se afigura o seu testamento estético [...] não renunciar nem ao construtivismo nem ao realismo [...] e] procura articular ambos precisamente com o objectivo de elaborar uma certa experiência da história na imagem”. (2012, p. 220)

Esta canção possui uma gravação de 1940, ou seja durante a Segunda Guerra, realizada pela Orquestra Rodolfo Biagi¹² em Buenos Aires.

O torturador, aumenta o volume do rádio e começa a dar choques. A música preenche a cena combinada aos gritos de sofrimento do torturado. Ali parece não haver humanidade possível e a música desumaniza-se, transformando-se em um hino de morte.

O fato da música estar inserida na representação da cena, ultrapassa o sentido cultural do tango argentino, para uma outra possibilidade de análise que dialoga com os choques emitidos ao torturado. O tango foi um estilo musical utilizado nos Campos de Concentração Nazistas. Segundo Maria Cantinho, “um comandante das SS obrigava violinistas judeus a tocar um tango, enquanto eram cavados túmulos e decorriam marchas, torturas e execuções”. (2019, p. 212). Por mais que esta conexão seja restrita a muitos espectadores, ela estabelece, nessa sequência do filme, um sentido que pode transportar certa memória cultural dos campos nazistas para os campos argentinos, conectando-os. Para encontrar esta interpretação, deve-se estabelecer um olhar da sequência atrelado a um conhecimento prévio. Entretanto, na sequência seguinte que analisamos há um direcionamento mais explícito.

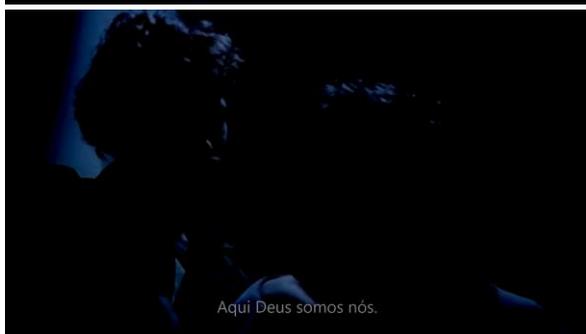
Na segunda sequência (*frames* 5 a 8, e minutagem de 00:50:15 > 00:50:38) temos a representação de uma tortura psicológica. Nela um grupo de presos políticos está amontoado e vendado na prisão. O ambiente pouco iluminado, sem espaços vagos, reflete as condições extremas que eles passavam. As imagens anunciam uma quase ausência de cor, que podem simbolizar uma quase ausência de vida.

¹²Para ouvir a versão de 1940 acesse:
<https://www.todotango.com/musica/tema/1759/Re-fa-si/>

Frames 5 ao 8. Memória e representação: uma conexão pela violência. Minutagem 00:50:15 > 00:50:38



5



6



7



Nesse momento, um padre procura obter confissões dos presos. Este ato de confissão oferece uma série de interpretações tanto do ponto de vista do ato confessional em si [do catolicismo] e suas penitências, quanto ao colaboracionismo da igreja com a ditadura argentina, ou ainda uma ligação a uma memória dos abusos cometidos pela igreja católica ao longo dos séculos, em especial na Inquisição. Militares interrompem essa ação, fazendo ameaças. Nesse mesmo momento, a trilha sonora em tons ameaçadores, composta por José Luis Castiñeira de Dios, começa aos poucos a ocupar o ambiente extra-diegético, o que ressalta o tipo de atenção que a obra estabelece com o espectador. Os torturadores se dirigem a dois presos em específico. São judeus que ali estão, e que no filme, não possuem relação direta com o grupo de estudantes. Se a memória da violência do Holocausto transita em conexões e apropriações com outros momentos traumáticos da história mundial, o filme *La noche de los Lápices*, faz questão de reforçar explicitamente esta perspectiva.

Os repressores fazem ameaças e desferem ofensas para eles, enquanto os judeus questionam a Deus. A cena estabelece uma rima visual crítica com a anterior presença do padre católico que buscava confissões. O próprio indagar-se por Deus, é motivo de uso psicológico por parte do repressor que fala que “Aqui Deus somos nós” (*frames 5 e 6*)

A busca de nomes que pudessem delatar suspeitos contra o governo, é colocada em segundo plano no ato de tortura psicológica que visa desmoralizar e desumanizar os judeus ali presentes. São vinte e três segundos de sequência que fazem uma ponte que conecta a história da argentina à história do Holocausto. O uso de palavras ofensivas, “judeu de merda”, e a violência visual indicada pelo poder do repressor armado e a sua posição mais alta de

dominação sobre o preso. A imagem convida o espectador a entrar pelo imaginário da repressão como um ato de desumanidade que transita em espaço e tempo.

Márcio Seligmann-Silva, a partir de leituras e da interpretação da obra de Walter Benjamin, explica que os objetos de cultura testemunham catástrofes e traumas, então a arte e a relação (metafórica ou metonímica) que ela estabelece com a memória, explicam o teor testemunhal. Por fim, ele define que “a tela de cinema, da televisão, do computador também funcionam como ‘tabletes de cera efêmeros’ para a inscrição dessa arte dos ‘traços e ‘rastros’ - em uma palavra: arte da escritura imagética da memória (2018, p. 29-30).

A sequência, embora situada no mesmo espaço dos jovens estudantes, não se dirige a eles. Ela funciona como uma metáfora da memória que liga a situação de cárcere dos presos políticos argentinos com os judeus dos campos de concentração nazista¹³. Alfredo Sirkis afirma que “vários campos de concentração foram construídos com fornos crematórios” (1982, p. 187) na Argentina durante a Ditadura. Pilar Calveiro¹⁴ indica que “entre 1976 e 1982 funcionaram na Argentina 340 campos de concentração/exterminio, distribuídos por todo território nacional” (2013, p. 41). No filme por três momentos o Campo de Arana é referenciado: “Onde nós estamos? No Campo de Arana. Aqui estavam outros secundaristas, trouxeram os garotos na noite dos lápis.” (1986, 00:48:23 > 00:48:39); “Em Arana, a última vez que usaram a máquina [da verdade]” (1986, 01:00 > 01:00:17); “Pablito, em Arana me estupraram. Na tortura me estupraram pela frente e por trás. Eu não posso te dar nada!” (1986, 01:30:44 > 01:31:03). Tais passagens enfatizam tanto a apresentação do campo em sua conjuntura, quanto práticas recorrentes de tortura.

Enfim, as duas sequências analisadas representam atos de tortura em um Centro Clandestino de Detenção, ou o Campo de Concentração de Arana. Nelas as imagens e sons conduzem o

¹³Em certo momento do documentário de Luis Puenzo, *Algunos que vivieron* (2001), que citamos anteriormente, uma das testemunhas do Holocausto constitui uma comparação entre a situação na Alemanha naquele período e da Argentina a partir do golpe de 1976: “Quando *el Proceso*, a ditadura, instaurou-se na Argentina tudo ficou muito parecido com a Europa. E ficou provado que isso não foi algo que aconteceu apenas lá como uma circunstância fortuita de um lugar e época no mundo, mas sim algo a que estamos todos sujeitos, permanentemente não importa onde vivemos e nem quem nós somos”. (2002, 00:48:45 > 00:49:15)

¹⁴A autora inclusive dedica um capítulo de sua obra *Poder e desaparecimento* em que analisa “os campos de concentração” argentinos (2013, p. 35)

espectador a uma experiência ainda próxima da história argentina, já que o filme é lançado três anos após o fim na Ditadura, mas também um olhar que transporta e se conecta a uma memória cultural transnacional em um sentido de barbárie cometido em campos de concentração nazistas e argentinos. São imagens de ficção que encontram na representação possível da história, desejos e deveres de uma memória cultural que se conecta.

4 Considerações finais

É importante deixar claro ao leitor que *La noche de los lápices*, além de não ser o único filme a tratar da tortura durante a ditadura da Argentina, também não se constitui em uma metonímia da ficção, dessa parte pelo todo, sobre a questão de como representar a violência e o trauma. O cinema argentino, pós-ditadura, possui uma relevante filmografia desse tema que encontra diversas estratégias de representação visual.

As imagens e as sequências analisadas compõem sentidos particulares e específicos que constituem a representação, longe de qualquer tentativa de serem “imagens totais”, completas e definitivas sobre o tema, até por que essas não são possíveis, como já indicava Didi-Huberman. O filme se nutre da produção histórica, de obras testemunhais, de composições midiáticas ligadas ao rádio, à televisão e a imprensa escrita, de relatos críticos sobre a tortura como os produzidos pela CONADEP e de aspectos da linguagem cinematográfica (como a *mise-en-scène*, a montagem e as composições sonoras) que transitam entre o visível, o imaginável e o imaginário, produzindo o sentido de representar a barbárie de um campo de concentração e o ato de tortura.

Pelas sequências analisadas, entende-se que há uma representação possível, a partir da compreensão dos argumentos de Jacques Rancière e de Georges Didi-Huberman. Essa possibilidade está na sua capacidade de representar a tortura, a partir de um filme que aborda a história da Ditadura Militar da Argentina. Essa constituição transita em torno de uma memória cultural da tortura, que pode tanto se conectar ao acontecimento traumático do Holocausto, quanto ao entendimento de uma memória transnacional da tortura sobre o desrespeito os direitos humanos. As sequências revelam, a partir dessa criação de imagens e sentidos sensíveis, diálogos tanto com a história nacional argentina quanto global.

Dentro desta capacidade sensível de compreensão de um filme e das limitações de uma obra de ficção histórica, a

permanência dessas imagens da tortura revelam que o processo de interpretação e entendimento pode estar atrelado ao espectador, mas a constituição dos sentidos da representação e sua montagem visual constituem essa produção de desejo de uma memória cultural que afeta e é afetada pelos seus contextos espaciais e temporais, mas que resistem enquanto obra de arte, mesmo sendo uma ficção, apesar de tudo.

Referências

- ADORNO, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTELME, R. *A espécie humana*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- APREA, G. A memória visual do genocídio. In: YOEL, G. (org) *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 205-226.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017. ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BANN, S. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994. BAUER, C. S. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecidos e políticas da memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica - primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, V.1. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.
- BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.108.
- CALVEIRO, P. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CANTINHO, M. J. The Snow of Words. *Albuquerque: journal of history*, v. 11, n. 21, p. 9-25, 11 Jan. 2020.
- COMISSÃO Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas na Argentina (CONADEP), presidida por Ernesto Sábato. *Nunca mais*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- ERLL, A. *Memory in culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- FELDMAN, I. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. *ARS* (São Paulo), v. 14, n. 28, p. 135-153, 28 dez. 2016.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2010. FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p.199-215.
- FINKELSTEIN, N. G. *A indústria do Holocausto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- GINZBURG, J. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 61-69, Julho de 2003. Consultado em em 08 de julho de 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005.
- GODARD, J.-L. *Godard on Godard*. New York, USA: Da Capo Press, 1986.
- GOMES, S. R. *Cinema, história e melancolia: memórias da última ditadura militar argentina*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2015.
- GUTERMAN, M. *Holocausto e memória*. São Paulo: Contexto, 2020.
- HUTCHEON, L. Metaficção historiográfica - 'o passatempo do tempo passado'. In. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p.141-162.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- HUYSSSEN, A. *Políticas de Memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014a. Edição Kindle.
- KAISER, S. Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 88 | 2010, outubro 2012, consultado em 9 julho 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/1715>
- KIAROSTAMI, A. *Duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.
- KLÜGER, R. *Paisagens da memória*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KRACAUER, S. *Theory of film: the redemption of physical reality*. London, UK: Oxford University Press, 1997.
- LENGYEL, O. *Os fornos de Hitler*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

- LUSNICH, A. L. Marcas del terrorismo de Estado en el cine argentino de la última dictadura militar: crisis institucional y dominación social. In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS, 2018, p.217-231.
- MARTIN, J. A. *Cine argentino '83*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- MOLFETTA, A. Texto e Contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90. *ECO-PÓS*- v.11, n.2, agosto-dezembro 2008, pp.143-157.
- MORICONI, L. Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino. In: LUSNICH, A. L. (edit.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- NÓVOA, J.; BARROS, J. D'A. (Orgs.) *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- PELBART, P. P. A vergonha e o intolerável. In: *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- RAGGIO, S. La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico. In: FELD, Claudia; MOR, Jesica Stites (Comps.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 45-76.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.21-55.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, M. As catástrofes e os imperativos da arte: o trabalho da memória, o sublime e o abjeto. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018, p.17-60.
- SEOANE, M.; RUIZ NUÑEZ, H. *A noite do lápis*. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SIRKIS, A. *A guerra da Argentina*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- TORRE, J. C.; RIZ, L. de. Argentina, 1946-C. 1990. In: BETHELL, L. (org.) *História da América Latina: V. X - A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p.95-217.
- WIESEL, E. *A noite*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- WHITE, H. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Referências filmicas

ALGUNOS que vivieron. Direção: Luis Puenzo. Testemunhas: Jack Fuchs Liza Zajak-Novera, Robert Lamberg, Benjamin Mehl, Pedro Boschan. Roteiro: Luis Puenzo. Produção: Steven Spielberg e da Survivors of the Shoah Visual History Foundation. Argentina, Estados Unidos, 2001, 1 DVD *Broken Silence* [Rompendo o silêncio] (55 min.)

NOCHE de los lápices, La. Direção: Héctor Olivera. Intérpretes: Alejo García Pintos, Vita Escardó, Pablo Novak. Roteiro: Daniel Kon, Héctor Olivera. Produção: Aries Cinematográfica Argentina. Argentina, 1986. 1 DVD (105 min.)

Recebido em 13/01/2021

Aprovado em 22/02/2020