

O GOVERNO DE ROSAS EM CAMILA (1984) - FILME DE BEMBERG*

Alcilene Cavalcante**

Resumo: esse texto aborda a imbricação entre cultura e política no filme *Camila* (1984), da cineasta argentina Maria Luisa Bemberg. Destaca como a cineasta interpretou o governo de Rosas (1835-1852) e como se posicionou diante das principais questões suscitadas no processo de transição democrática de seu país, relativo ao período em que o filme foi realizado.

Palavras-chave: Cineasta. Autoritarismo. Redemocratização. Gênero. Filme.

THE GOVERNMENT OF ROSAS IN CAMILA (1984) – MOVIE OF BEMBERG

Abstract: *this text broaches the overlap between culture and politics in the movie Camila (1984), by the argentinian fillmmaker Maria Luisa Bemberg. Stands out as the filmmaker discussed the government of Rosas (1835-1852) and how dealt with the specific problems of democratic transition process in his country, related to the period in wich the movie was realized.*

Keywords: *Filmmaker. Authoritarianism. Redemocratization. Gender. Film.*

INTRODUÇÃO

Em diferentes estudos sobre a abordagem do filme como fonte histórica, o objeto-fílmico é considerado testemunho do presente, do período no qual é realizado (FERRO, 1992; SORLIN, 1994; LAGNY, 2009; ROSENSTONE, 2010). Isso é decorrente, entre outros aspectos, do fato de os cineastas encontrarem-se inseridos em determinadas sociedades e épocas, nas quais comparti-

* Recebido em: 22.01.2012. Aprovado em: 22.02.2012.

** Mestra em História (UNICAMP), doutora em Letras: estudos literários (UFMG); Desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Doutorado em História da UFF, intitulada “A cultura política feminista na cinematografia brasileira de autoria feminina, na década de 1980”, sob a supervisão da Prof^a Rachel Soihet, sendo financiada pelo CNPQ. Esse texto é uma versão modificada do artigo “o passado nos filmes de autoria feminina do período de transição democrática (Argentina e Brasil – anos 1980)” - publicação dos pós-doutorandos da UFF, que se encontra no prelo. E-mail: alcilenecavalcante@gmail.com



lham valores e “diferentes percepções e apreciações do real”, o que exprimem em seus filmes (ROSSINI, 2006; PERNISA JR, 2008).

Além disso, os cineastas se utilizam de repertórios de representação de sua época para “(re) construir passado, presente, futuro”. Por essa razão, “o modo como uma história é narrada, bem como o ponto de vista do qual parte, podem ser datados, localizados no espaço e no tempo, relacionados com a sociedade que os criou” (ROSSINI, 1999, p. 20). Acrescenta-se que um cineasta pode “ir além de sua própria época”, contudo, seu filme exprimirá seu próprio tempo, “nem que seja para mostrar aquilo que estava latente, mas ainda não se percebia claramente” (ROSSINI, 1999, p. 20). Também, por isso, um filme pode ser tomado como “um documento de discussão de uma época” (CAPELATO et al., 2007; KORNIS, 2008).

Neste texto, abordaremos o cruzamento entre cultura e política, especificamente o autoritarismo da história política argentina, no filme *Camila*, da cineasta argentina Maria Luisa Bemberg, estreado nos primeiros meses de 1984. Trata-se de longa-metragem, de ficção, considerado filme histórico, realizado e exibido durante o período de transição democrática naquele país.¹

Em linhas gerais, os apontamentos historiográficos sobre o período de redemocratização da Argentina (1982/83) não se distanciam em demasia dos modelos de transição formulados no campo da ciência política – úteis para caracterizar esse processo.² Destacam que os militares argentinos não se propuseram a conduzir o país para a democracia, ao contrário. Por conseguinte, em decorrência da derrota da guerra das Malvinas e das “extensas revelações dos atentados contra os direitos humanos”, entre outros fatores, o regime militar entrou em colapso, havendo eleições para a presidência da República, no final de outubro de 1983 (FAUSTO; DEVOTO, 2005; NOVARO; PALERMO, 2007).

Todavia, os processos de redemocratização referem-se invariavelmente a um momento histórico de tensão e conflito, em que concorrem de forma acentuada diferentes projetos e arranjos políticos para a reorganização da vida política e social dos países que se encontram em tal cenário (LANDI, 1987). Trata-se de um período, no qual a “cultura [já se colocava] no centro do cenário político e social”, tendo em destaque “seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações” (BARBERO, 2006, p. 289).

É nesse cenário de entrecruzamento de diferentes esferas e de embates sobre a continuidade ou a ruptura do autoritarismo, de revisão do passado autoritário e sobre o estabelecimento de um pacto civil-militar para a condução da democracia naquele país que Maria Luisa Bemberg gravou seu terceiro longa-metragem, *Camila*.

CAMILA: A PROJEÇÃO DO AUTORITARISMO POLÍTICO EM DOIS TEMPOS

Maria Luísa Bemberg (1922-1995), quando realizou o filme *Camila*, em 1983, já era uma cineasta de renome na Argentina, tanto por ter colaborado nos roteiros dos filmes *Crónica de una señora*, de Raúl de la Torre, e *Triángulo de Cuatro*, de Fernando Ayala, e efetuado os curtas-metragens *El mundo de la mujer* (1972) e *Juguetes* (1978), como por ter realizado dois outros longas-metragens: *Momentos* (1981) e *Señora de Nadie* (1982).

Além disso, a cineasta pertencia a uma das famílias mais tradicionais e abastadas da sociedade portenha, cuja história remonta o século XIX, mais precisamente o final do governo de Juan Manuel Rosas (1835-1852). A través de sua história familiar é possível “seguirse la trayectoria de la alta burguesía comercial del país, vinculada al desarrollo económico, social y político del país” (GRANDIS, 2002, p. 4). Ocupar tal lugar social atraía para a filmografia de María Luisa certo olhar enviesado, conforme chamou a atenção Rita de Grandis (2002) e Jorge Ruffinelli (2002, p. 16).³

Outra questão que perpassa a produção fílmica dessa cineasta diz respeito à questão feminina, em perspectiva crítica e em diálogo com o movimento feminista da época. Tanto é que a cinematografia de Bemberg é caracterizada, igualmente, como sendo feminista.⁴

Essa cineasta já se encontrava divorciada, tendo filhos adultos e sendo avó, quando passou a realizar filmes por meio dos quais problematizou a condição feminina. Tal perspectiva verifica-se também no filme *Camila*, embora a produtora Lita Stantic – que se associou profissionalmente a Maria Luisa, no início dos anos de 1980, formando com ela uma parceria



profissional bastante profícua – tenha assinalado que nessa película, em particular, atenuou-se o discurso feminista (ROMANO, 2002, p. 210).

Camila traz para a tela uma história verídica de relação amorosa ocorrida no final da primeira metade do século XIX, na Argentina. Trata-se de uma história de amor proibido entre uma jovem da oligarquia portenha, Camila O’Gorman (interpretada por Susú Pecoraro), e o jovem padre de Tucumán, Ladislao Gutiérrez (interpretado pelo espanhol Imanol Arias), durante a ditadura do governo de Juan Manuel Rosas (1835-1852).⁵ Como qualquer história romântica de amor, o final é trágico. Os jovens enamorados resolvem fugir para um lugar ermo da Argentina, onde se tornam clandestinos e forjam novas identidades, inclusive nomes e ofícios – abrem uma escola onde se tornam professores. O clímax implica cenas da perseguição e do aprisionamento do jovem casal; em seguida, cria-se o ambiente claustrofóbico e sinistro dos cárceres – referência inevitável ao período de ditadura recente na Argentina.

Embora a trama tenha como pano de fundo a disputa entre os federalistas e unitários, as práticas atribuídas às duas principais tendências políticas do período de Rosas, principalmente no que se refere aos valores de tolerância e elaboração de consenso, não se diferenciam significativamente no filme. O foco volta-se, isto sim, para os aspectos da máquina truculenta e repressora do governo ditatorial do federalista Manuel Rosas, que obtinha beneplácito da hierarquia eclesiástica.

Um dos pontos de tensão do filme instala-se no desfecho que resulta no fuzilamento de Ladislao e Camila, após outras cenas, nas quais a protagonista, aprisionada na cela, descobre-se grávida. A notícia da gravidez permite ao advogado de defesa do casal interpor recurso às autoridades, a fim de impedir a sentença de morte, ao menos para Camila, uma vez que a legislação vigente e os ditames da igreja católica estabeleciam impedimento de morte para mulheres embarazadas, no caso para defender a vida do ventre.

Assiste-se, entretanto, à contradição, à arbitrariedade do regime político, à falta de proteção dos supostos réus e o fuzilamento da gestante Camila e do enamorado Ladislao – colocados, depois de mortos, em fossa comum.⁶

Essa história de amor atravessa o tempo na Argentina. Já em 26 de agosto de 1849, Domingo Sarmiento escreveu e publicou uma crônica intitulada Camila O’Gorman, onde considerou a sentença de morte do casal Camila e Ladislao como sendo um crime perpetrado pelo Governo. Segundo ele, acabara de receber um pequeno opúsculo intitulado:

Asesinato de Camila O’Gorman, en el cual se contiene la relación de un hecho acontecido en Buenos Aires hace pocos meses y que ha engrosado la lista de los grandes crímenes de que la prensa da cuenta con frecuencia (SARMIENTO, s/d, p. 106-107).

No filme de Bemberg há, contudo, uma cena em que a mãe de Camila, Joaquina O’Gorman (interpretada por Elena Tasisto) pede ao esposo, Adolfo O’Gorman (interpretado por Héctor Alterio), para interceder a favor da filha, no momento em que ela foi presa e seria condenada à execução capital. Frente à recusa do pai, Joaquina diz que ninguém se importa com sua filha: o governo de Rosas só quer saber de poder, a Igreja em preservar seus interesses e os unitários – aos quais Sarmiento é associado –, em derrubar o governo. Tanto é que, de acordo com a fala dessa personagem, esses últimos utilizavam o caso de Camila e Ladislao exclusivamente para afrontar o governo.

Todavia, voltando à referida crônica, Sarmiento é enfático quanto ao repúdio à ditadura de Rosas. O fragmento abaixo, apesar de extenso, ilustra a perspicácia do autor quanto aos efeitos do horror. Aponta, por exemplo, o imobilismo que o regime causava na sociedade portenha, conforme segue abaixo:

El extranjero que visita aquella ciudad, el europeo que desembarca, el negociante que especula, todos están de acuerdo en decir que su estado es bueno, tranquilo, excelente para los negocios de la vida; pero hay, debajo de aquellas exterioridades, cosas que requerirían años de observación para aprender a discernirlas.

[...] Las familias se recatan una de otras; los jóvenes apuestos huyen de la sociedad que preferirían, pero que puede comprometerlos; y después de diez y ocho años de educación por el terror, por las escenas más pavorosas, el público há aprendido, al fin, a manejarse, a dominar sus inclinaciones, a reprimir toda manifestación exterior, a componer los músculos del semblante, a sofocar la



emoción en el corazón mismo, de manera que nadie puede penetrar en aquella corteza exterior (SARMIENTO, s/d, p. 107-108).

Esse relato caracteriza o regime de Manuel Rosas como ditatorial, sendo essa uma das diferentes versões que tal governo adquiriu ao longo da história da Argentina. Afinal, refere-se a um período histórico bastante freqüentado pela historiografia do país (CATTARUZZA, 2007; BEIRED, 1999).

Abordar ou explicar as revisões historiográficas sobre aquele período histórico certamente foge ao propósito desse texto. Destaca-se, no entanto, que já nos anos 1920 sobressaía certa visão historiográfica de que a política unitária, portanto, contrária ao federalismo de Rosas, “había sido un mal contra la democracia”. “Era la política rosista, sostenía Ravnigani, la que había puesto los cimientos de la organización nacional” (CATTARUZZA, 2003, p. 147). Tal leitura da história competia com aquelas que destacavam o caráter ditatorial e bárbaro dos governos rosistas.

Nos anos que se seguiram, as imagens do período de Rosas continuaram sendo reabilitadas por grupos e pessoas de diferentes matizes políticas, sendo que

[...] las perspectivas ideológicas que se revelaban por detrás de las virtudes que se le atribuían a Rosas no siempre eran las mismas; se disponía de una imagen que hacía de Rosas el hombre que había impuesto el orden político y social; también de una que lo convertía en épico caudillo en lucha contra el extranjero; incluso de otra que destacaba su política económica por proteccionista y veía en ella las posibilidades de un desarrollo autónomo (CATTARUZZA, 2007, p. 186).

Para Cattaruzza é difícil atribuir essas imagens positivas dos governos de Rosas a um determinado grupo homogêneo de intelectuais e políticos, em detrimento de outros, considerados adversários. Trata-se, para ele, de construções de imagens do passado, que refletem as visões de mundo daqueles que as produzem e as colocam a serviço das disputas no campo da política (CATTARUZZA, 2007, p.196).

Contudo, Beired, ao detalhar esse espectro, atribuiu à direita nacionalista e a certo segmento da esquerda nacionalista, no período de 1914 a 1945, o movimento de revisão e de recuperação da imagem nacionalista de Rosas (BEIRED, 1999, p. 234).

A partir desses apontamentos, parece que certas visões, seja de autonomia, seja de independência, seja nacionalista, adquiriram centralidade na vida política argentina, cabendo, em graus e tempos diferentes, às agendas políticas dos diversos atores políticos do país, a depender das contingências históricas. Por essa razão, a figura de Rosas antiimperialista tornou-se, igualmente, adequada aos propósitos políticos em disputa.

Todavia, ao investigar as apropriações e (re)significações das políticas desse governante, Cattaruzza salienta que até a segunda guerra mundial as tendências revisionistas não abordaram seu caráter ditador, expresso, por exemplo, na perseguição aos opositores de seu regime. Isso também se verificou nas décadas seguintes, quando o tema foi apropriado pelo peronismo. Já em *Camila* desloca-se o foco de Rosas para o ditador, contrariando o uso corrente da imagem de político virtuoso, por ele encarnada.

A despeito da controvérsia sobre o revisionismo na Argentina, assinala-se que o estabelecimento de uma relação de continuidade entre as políticas de Rosas e o ideário de Perón somente ocorreu em 1957, quando Perón se converteu publicamente ao revisionismo, por meio do texto intitulado *Los vendepatrias*. A partir desse momento, Perón assumiu a denominada “dimensión cultural del enfrentamiento que estaba en marcha”, filiando o peronismo à tradição que localizava em Rosas um de seus centros. Segundo Cattaruzza (2003, p. 170), “la adscripción a esa imagen del pasado era funcional al objetivo de Perón: distinguirse aun más de sus enemigos, dotando de un sentido histórico al combate presente”.⁷

Camila abre, portanto, outra perspectiva, ao suscitar a imagem de Rosas como tirano, ditador arbitrário.⁸ Embora o governante não tome a forma de um personagem que entra diretamente em quadro, sua imagem ou a alusão à sua figura é quase onipresente no filme, seja por meio de seu retrato exibido em diferentes cenas, seja pela ação de captura do casal Camila e Ladislao e execução da sentença de morte, seja por meio de seus oficiais e apoiadores – a elite econômico-política e a hierarquia eclesiástica. Sublinha-se, com isso, que, no filme, o regime ditatorial – sua expressão autoritária – não foi empreendido apenas por um segmento social exclusivo, obteve apoio de diferentes setores da sociedade.



Em estudo sobre a abordagem dos principais fatos históricos em filmes nacionais, as investigadoras argentinas, Marcela López e Alejandra Rodríguez, chamaram a atenção para a diferença entre a representação de Rosas nos filmes de Manuel Antín, realizado nos anos 1970, e aquela empreendida por Bemberg, nos anos 1980. Segundo as autoras, Antín realiza o filme por ocasião do retorno de Perón à Argentina e, por essa razão,

construye un Rosas con las bases de apoyo: lo muestra con los saladeros, la peonada, con una política industrialista. Entretanto, en *Camila*, de Rosas lo único que se muestra es la cuestión represiva. En la versión de Antín, Rosas es quien puede luchar contra el imperialismo francés e inglés. En la de Bemberg, Rosas es la mazorca, la represión, la sociedad patriarcal (*LA NACIÓN*, 20 jun. 2009).

Certamente, o foco de Bemberg voltava-se para outro sentido: o presente da realização do filme: o da transição democrática. Além disso, é provável que sua abordagem tenha atraído aquele olhar enviesado, que enxergava, em primeiro plano, sua origem social, despertando, talvez, no período em questão, certa animosidade entre aqueles que utilizaram a figura de Rosas antiimperialista para seus empreendimentos políticos.

Cabe, no entanto, insistir na seguinte indagação: que relação é possível inferir entre o tempo autoritário do período de Rosas, no filme *Camila*, e a transição democrática recente na Argentina? Ruffinelli já observara que diferentes cenas do filme “permiten leer esta historia en términos actuales”. E acrescenta:

Quando Maria Luisa Bemberg retomo esta historia en 1983, fue con conciencia clara de tener en sus manos a la vez una historia sentimental y un material político. O una historia-de-amor en el contexto de una situación política represiva. Entonces eran varios los elementos que, como en caja de resonancia, aludían al presente más allá de las fuentes históricas, encontrando sorprendentes paralelismos o contrastes (RUFFINELLI, 2002, p. 25).

Todavía, o curto período de realização do filme estava tomado por uma atmosfera ainda de grande tensão na Argentina. A sociedade estava imersa no impasse quanto às visões sobre o passado recente, violentamente marcado por torturas e desaparecimentos de pessoas.

Contudo, a Multipartidária – frente suprapartidária composta, em 1981, pelo radicalismo, o peronismo, o desenvolvimentismo, a democracia cristã e os intransigentes – buscava, inicialmente, recuperar apenas a representatividade para os partidos políticos. Com tal propósito, lançou, em agosto de 1981, o documento intitulado “Convocação ao país”, a partir do qual deram início ao processo de transição, apresentando-se como “transmissores, orientadores e executores da opinião pública” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 620-621; ROMERO, 2006, p. 216).

Essa Frente não incorporou de pronto as reclamações relativas aos direitos humanos. Ao contrário, havia divergências profundas, em seu âmbito, sobre a centralidade dessa questão, uma vez que se considerava que enfrentar a situação de violência empreendida pelos militares colocaria obstáculos para a reconciliação política do país e a condução para a democracia, ancorada em certo pacto civil-militar. Por essa razão, apenas “as minorias progressistas dos dois grandes partidos e da DC [Democracia Cristã] e do PI [Partido Intransigente]” compreendiam o quanto era necessário tratar a questão dos direitos humanos no processo de transição democrática, o quanto era necessário acertar as contas com o passado (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 625).⁹

Após a visita da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) à Argentina, no último trimestre de 1979, o cenário foi se alterando, pois vieram à tona as denúncias de tortura e desaparecimentos políticos que até então estavam circunscritas ao âmbito familiar e de poucos militantes políticos. A questão se aprofundou, ao longo dos anos 1980 e 1981, estabelecendo-se uma verdadeira batalha pelas consciências (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 651-652). Segundo Novaro e Palermo constituiu-se um cenário no qual se

contrapôs as denúncias dos familiares e dos organismos de solidariedade às declarações, matérias pagas e celebrações (militares, religiosas e de forças vivas civis muito variadas) que rendiam



tributo aos mortos pelo terrorismo, comemoravam o êxito da luta contra a subversão e desacreditavam as versões interessadas sobre violações dos direitos humanos (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 651-652).

Observa-se que o país estava dividido entre as versões sobre o passado da *guerra suja* e da *guerra antissubversiva*. De acordo com os referidos autores, a *batalha pelas consciências* acentuou-se após a guerra das Malvinas, no limiar do processo de transição. Dividiu profundamente o campo político que, por sua vez, não suportava mais tangenciar a questão dos direitos humanos em prol de um arranjo político que resguardasse os responsáveis pela tortura e pelos desaparecimentos. Isto, de algum modo, enquadrava em primeiro plano a questão da ruptura com o passado de ditadura.

Esse clima “[mobilizava] opositores dispostos a desafiar ameaças, atentados e perseguições de todo tipo, de forma a forçar o regime a ceder naquilo que havia estabelecido como sua última trincheira em qualquer saída negociada” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 651-652).

O fato é que a matéria dos direitos humanos foi, em curto período de tempo, adquirindo relevância e dividindo a opinião pública argentina, a ponto de alterar aquele quadro de imobilismo e de silêncio que, desde 1976, acometia a população – aproximado daquele outro quadro descrito, em período passado, por Sarmiento –, além de abalar as negociações quanto à transição para a democracia, que desconsideravam as mazelas do regime.

O silêncio da sociedade é encenado no filme de Bemberg por meio de sua ausência. A condenação de Camila e Ladislao parece ser algo restrito à família, alguns amigos e às autoridades públicas. Não há manifestações sociais contrárias à medida aplicada contra o casal, exceto aquelas da mãe, do irmão e do ex-namorado de Camila, além das posições de advogados, de dois funcionários do cárcere e de alguns opositores ao governo, embora seja a matéria noticiada em jornais. Na sequência referente à leitura da carta de Manuel Rosas – do púlpito da igreja –, que anuncia a sentença de morte para o jovem casal, a platéia no salão da igreja ouve nsimesmada. Porém, enquadram-se a mãe e a babá de Camila lacrimejando, além de outra personagem coadjuvante, que comenta sobre a vergonha que a situação acarretava à família.

O silêncio relativo ao passado de ditadura da Argentina começou a ruir, na segunda metade de 1982, ao descobrirem “as centenas de túmulos coletivos e sem identificação no cemitério de *Grand Bourg*, próximo ao campo de maio; logo depois, houve descobertas similares em *Chacarita*, *Córdoba* e *Mar Del Plata*” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 638). Além disso, rompeu-se o pacto de silêncio quando agentes da polícia de Buenos Aires defenderam publicamente o método e o alcance da estratégia anti-subversiva que utilizaram, sendo que outros, “arrepentidos (como o ex-delegado da Polícia Federal, Rodolfo Peregrino Fernandez, ou o cabo de Exército Raúl Vilariño), deram depoimentos sobre o que sabiam” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 638-639). Diante dos desdobramentos de tais revelações, não havia mais como manter silêncio:

Começava o show de horror (GONZÁLEZ BOMBAL, 1995), durante o qual, mais do que a revelação de fatos passados, “aconteceram” pela primeira vez os fatos que até então e por tanto tempo puderam-se ignorar: a matança se tornou então uma realidade imediatamente presente (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 638-639).

Nesse contexto, tratar da truculência de Rosas em relação aos opositores e, em especial, ao jovem casal Camila e Ladislao significou demarcar claramente uma posição em prol dos Direitos Humanos, embora o cenário se mantivesse ainda tenso. Afinal, a ruptura do silêncio e a revelação do terror geraram diferentes interpretações entre a população, que se encontrava tão envolvida no espetáculo de horror da ditadura.

Naquele contexto, questionava-se implicitamente a própria posição da população argentina frente aos horrores da ditadura. Indagava-se até que ponto a sociedade argentina não havia sido cúmplice daquelas barbaridades, ao se silenciar sobre elas. Entretanto, no curso da transição democrática, a fim de restabelecer a coesão social e construir a nova ordem, fomentou-se certo mito da inocência, a partir do qual se “[libertava] o grosso da sociedade das responsabilidades morais e políticas pelo que havia ocorrido” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 643).



Todavia, se, de um lado, havia o clima de perplexidade que envolvia aqueles que permaneceram paralisados frente ao terror; de outro, o trauma daquela sociedade estava exposto: as mães e avós dos desaparecidos e dos filhos sequestrados e ainda os sobreviventes das torturas, além de militantes políticos, chamavam a atenção para as mazelas da ditadura, que se tornavam públicas por meio, inclusive, de representações artísticas e de coberturas jornalísticas.

Terror, perplexidade e trauma. Em meio à tensão do primeiro pleito eleitoral argentino, após o colapso da ditadura, é realizado o filme *Camila*. A estréia ocorreu nos primeiros meses do governo democrático de Raul Alfonsín, em 1984. Bateu recordes de bilheteria naquele país e foi indicado ao Oscar, naquele ano, como melhor filme estrangeiro.

É certo que “el contexto para la comprensión de la película [*Camila*] es el presente de su filmación, no el de su “historia” (RUFFINELLI, 2002, p. 30). *Camila* é sem dúvida um personagem moderno, uma heroína que subverte a ordem estabelecida (pelo pai, pela família, pela lei, pela sociedade, pela religião e pelos costumes), em defesa da liberdade individual, como assinalou Ruffinelli. De acordo com esse autor, “la *Camila* que vemos en la pantalla es la *Camila* actual, que en algunos aspectos podía parecerse a su hermana, la *Camila* de la historia” (Idem).

Acrescente-se que o êxito de *Camila* talvez resida no fato de ter sido realizado e, de certa forma, exprimir aquele clima de tensão, de incertezas, de dor, sem acerbar explicitamente, contudo, o trauma, sem enfrentar diretamente o passado recente. É possível inferir que Bemberg utilizou a linguagem fílmica para lidar com os dilemas colocados ao se abordar o período de ditaduras, tais como:

Um primer dilema [...]. Lo que se plantea en este punto es una discusión acerca de los lenguajes y las imágenes capaces de dar cuenta del horror, de hacerlo narrable y visible. Un segundo dilema, de orden ético, interroga sobre cómo comunicar la experiencia límite sin profanar la memoria del acontecimiento: ¿cómo no trivializarlo?, ¿cómo no prolongar el horror a través de su representación? Finalmente, un tercer dilema, de orden político, se centra en las oportunidades y los momentos históricos, y en las consecuencias políticas de determinadas representaciones que acceden al espacio público [em outros termos, dizem respeito à escolha quanto à memória que se quer privilegiar e por quê?] (FELD; STITES MOR, 2009, p. 28-29).

Ciente, talvez, de que “cutucar este passado ainda demasiado próximo e candente resultava tão problemático, gerava tantas tensões e recordações tão pouco gratas”, Bemberg, embora sem compartilhar, talvez, das interpretações que consideravam a ditadura recente expressão de certa cultura política autoritária, situada em perspectiva de longa-duração, optou, em *Camila*, pelo recuo histórico (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 645).

O recuo histórico nesse filme, a releitura da ditadura de Rosas, configura, portanto, uma estratégia de diálogo com o tempo presente, o que torna o filme tanto uma alegoria como uma metáfora política da ditadura recente.¹⁰ Com isso, utilizando o recurso de linguagem, evitou-se, em *Camila*, intensificar diretamente a tensão do tempo presente, sem, contudo, se eximir do campo de batalha pelas consciências; afinal, demarcou-se no filme posição em prol dos direitos humanos.

PALAVRAS FINAIS

Camila guarda certamente diferentes possibilidades de análises e permite esquadriñar o diálogo estabelecido com as especificidades do processo de transição democrática da Argentina – período em que o filme foi realizado.

Em tal objeto cultural, Maria Luisa Bemberg utilizou – como estratégia de diálogo com o presente – o recuo histórico para acertar contas com o passado recente de ditadura na Argentina. Posicionou-se claramente em favor dos direitos humanos, em um contexto de colapso da ditadura militar e de condução da transição democrática, em que o enfrentamento das mazelas do regime autoritário não podia ser ignorado – embora alguns segmentos da política argentina procurassem não considerá-las em suas intervenções públicas, a fim de constituir um pacto civil-militar para efetuar a transição democrática.

Sublinhe-se que a cineasta elegeu para seu filme um dos períodos históricos mais freqüentados pela historiografia de seu país, igualmente marcado pelo autoritarismo político, embora não desta-



cado como tal pela historiografia revisionista. Demarcou, desse modo, posições que contrariavam as leituras correntes sobre o episódio em questão.

Além disso, inscrevendo-se na tendência cinematográfica caracterizada como de revisão do passado recente, mostrou circunstâncias sombrias, truculentas e, no mínimo, arbitrarias da polícia e do cárcere, sob a política de Estado, isto é, com a conivência de Rosas.¹¹

Conclui-se, então, que em *Camila* projetam-se dois tempos históricos que se cruzam pelas (re) significações do autoritarismo político na história argentina, embora a projeção de um desses tempos seja percebida apenas na análise. De outro modo, dois tempos se entrecruzam, inevitavelmente, nos filmes históricos dramáticos: a abordagem do passado e, implicitamente, os elementos do tempo presente, que interferem no fazer cinematográfico – no objeto cultural.

Notas

- 1 Quanto à definição de filme histórico, adotamos a formulação de Rosenstone, segundo a qual o filme histórico refere-se às “obras que tentam conscientemente recriar o passado”. Trata-se de filmes que tentam “dar sentido aos vestígios daquele mundo extinto que nos foram deixados” (ROSENSTONE, 2010, p. 15). Em relação à periodização da transição democrática na Argentina ela varia conforme as orientações teóricas dos autores. Neste texto usamos a periodização 1982/1983, conforme apontada por Fausto e Devoto (2005) e Novaro e Palermo (2007).
- 2 Certa perspectiva da ciência política sobre os processos de transição democrática assinala que o processo de democratização recente da Argentina configura um modelo específico de transição: implica uma “transição imediata”, por meio de processo eleitoral, em função de o regime autoritário ter perdido o poder para determinar as novas regras do jogo, mantendo, contudo, condições suficientes de administrar sua saída (LINZ, 1999, p. 82).
- 3 Ruffinelli apresenta uma citação de Fontana, segundo a qual o sobrenome Bemberg encontrar-se-ia associado “as piores épocas da repressão conservadora”. Tal associação, por si, justifica o interesse em analisar o que filmou María Luisa e como sua filmografia, em especial *Camila* – seu primeiro filme do período da transição democrática – dialogou com as questões provenientes da ditadura militar (FONTANA *apud* RUFFINELLI, 2002, p. 16).
- 4 O estudo de *Camila* e sua relação com os movimentos de mulheres e feminista na Argentina é matéria de outro artigo de minha autoria que se encontra no prelo. Sobre essa relação, para citar apenas um trabalho, ver Stites Mor (2007, p. 137-156).
- 5 Sobre os governos de Juan Manuel Rosas, ver Halperin Donghi (2010).
- 6 A cena é indubitavelmente uma alegoria ao passado recente de ditadura na Argentina. Para John King, tal aspecto consiste em uma das explicações para o sucesso de audiência do filme. Essa relação entre passado e presente foi ainda mais sublinhada por meio de um cartaz do filme que, segundo King, trazia a imagem da cena do fuzilamento, contendo acima a frase “Nunca más”, configurando referência à Comissão de Verdade instalada na Argentina, à época. (KING, 2000, p. 23-24).
- 7 Sobre o repertório revisionista adotado pelo peronismo, Cattaruzza destaca nessa mesma página que: “la recusación de la tradición política “liberal”; la denuncia de un complot contra los destinos nacionales, que se atribuía al imperialismo aunque se hubiera iniciado a comienzos del siglo XX; mas adelante la impugnación a aquello que se llamó cada vez más frecuentemente en los círculos universitarios modelo agroexportador” (CATTARUZZA, 2003, 170).
- 8 Em outra etapa de nossa pesquisa, esquadriharemos a historiografia argentina dos anos 1980 para detalhar os diálogos que Maria Luisa Bemberg estabeleceu com a produção do conhecimento histórico daquela década que principiava.
- 9 Certos trabalhos chamam a atenção para um aspecto peculiar do período de transição democrática, qual seja: a necessidade de *acerto de contas* com o passado recente de ditaduras, no qual, além da suspensão dos direitos políticos e civis, projetos foram destruídos, pessoas assassinadas e tantas outras torturadas. Nessa perspectiva, Barahona de Brito (2002, p. 69) destaca que a “política de memória” consiste em ações em dois níveis: de um lado, considerado mais estrito, localizam-se as políticas elaboradas para enfrentar o passado no período de transição, o que implica a constituição de memórias oficial e pública; de outro, “trata de cómo la sociedad interpreta y se apropia de su pasado (memoria social).” A autora acrescenta: “las



memorias historicas y los recuerdos colectivos pueden ser instrumentos para legitimar discursos, crear lealdades y justificar opiniones políticas. Lo que las sociedades eligen recordar y olvidar y de qué forma es algo que condiciona, en parte, sus opciones futuras”. (BRITO, 2002, p. 69).

- 10 Clara Kriger, ao analisar o cinema do período da redemocratização na Argentina, assinala que uma de suas características refere-se à “narrativa del Proceso”, que reside na continuidade da “construcción de metáforas y alegorías que reflejan una sociedad sometida a situaciones perversas.” A autora reforça tal argumento ao citar os apontamentos de Beatriz Sarlo sobre a literatura argentina de ficção produzida no período de ditadura. Para Sarlo, a despeito das diferentes estratégias literárias e ideológicas, tais obras se vinculam, por um lado, pelo “grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación às veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización” (KRIGER, 1994, p. 59).
- 11 Sobre a caracterização dos filmes argentinos do período de transição, Kriger assinala que: “El comienzo de la etapa democrática en nuestro país se presenta marcado por la necesidad de revisar y esclarecer en todos los ámbitos lo sucedido durante el Proceso de Reorganización Nacional. En el campo del cine se verifica el mismo hecho [...]. En este sentido encontramos, por un lado, films que plantean problemáticas de relación directa on los hechos ocurridos durante la dictadura militar. Por otro lado, hallamos películas que remiten de forma indirecta al tema, ya sea por la utilización de una metodología de acción violenta como herramienta principal de narración o constituyendo un orden metafórico que centra en universos cerrados y perversos” (KRIGER, 1994, p. 55).

Referências

BEIRED, José Luís B. *Sob o signo da nova ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945)*. São Paulo: Loyola, 1999.

BLANC, Natalia. Cuando el cine narra la historia. In: *La Nación*. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1139934-cuando-el-cine-narra-la-historia>. Acesso em: 21 fev. 2011.

BRITO, Alexandra Barahona de (Eds.). *Las políticas hacia el pasado: juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Ediciones Istmo, 2002.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (Orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CATTARUZZA, Alejandro. *Los usos del pasado: la historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

_____. *Políticas de la historia: Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2005.

FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica. (Comp.) *El pasado que miramos: memória e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GRANDIS, Rita de. Introdução: María Luisa Bemberg o las trampas de classe. *Revista Canadiense de Estudios hispanicos*, v. XXVII, n. 1, p. 3-14, otoño 2002.

HALPERIN DONGHI, Túlio. *Historia Argentina 3: de la revolución de independencia a la confederación rosista*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

KING, John. María Luisa Bemberg and Argentine Culture. In: _____; WHITAKER, Sheila; BOSCH, Rosa. (Eds.). *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and her films*. London: Verso, 2000. p. 1-32.

KRIGER, Clara. La revisión del proceso militar em el cine de la democracia. In: ESPAÑA, Cláudio. *Cine argentino en democracia (1983/1993)*. Edición: 1a. Ed Pie de imprenta: Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 1994, p. 54-67.

LANDI, Oscar. *A trama cultural da política: a Argentina dos anos 80*. 1987. Tese (Doutorado em Ciência Política) – FFLCH, Universidade de São Paulo, 1987.

LAGNY, Michèle. *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.



- LINZ, J.; STEPAN, A. *A transição e consolidação da democracia: a experiência do sul da Europa e da América do Sul*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. A transição para a ordem democrática. In: _____. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. Trad. Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: EDUSP, 2007. p. 605-725.
- PERNISA JR, Carlos; FURTADO, Fernando F.F.; ALVARENGA, Nilson. *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSSINI, Miriam. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Herculano. (Org). *História e linguagens: texto, imagem oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 113-120.
- _____. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*. 1999. Tese (Doutorado em História) – IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- ROMANO, Evelia. Mujer que sabe de cine: entrevista a Lita Stantic. *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, v. XXVII, n. 1, p. 207-216, otoño 2002.
- RUFFINELLI, Jorge. Maria Luisa Bemberg y el principio de la transgresión. *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, v. XXVII, n. 1, p. 15-44, otoño 2002.
- SARMIENTO, Domingo. *La época de Rosas*. Buenos Aires: Editora Tor, s/d.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.
- STITES MOR, Jessica. Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas em cineastas argentinas desde Maria Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana. (Ed). *El cine argentino de hoy: entre El arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007. p. 137-156.

