

**Memória e Cinema: sobre a dívida solidária com o passado, em *Aparecidos* (2007)**  
Salatiel Ribeiro Gomes \*

**Resumo**

Neste trabalho, analisa-se a forma como são abordados, no filme *Aparecidos*, do cineasta Paco Cabezas, alguns temas relacionados ao passado recente argentino. Busca-se compreender como o autor articula as questões que permeiam os discursos de justiça e reparação das atrocidades ocorridas durante a última ditadura militar ocorrida na Argentina, com a intenção de refletir sobre tais questões a partir da construção cinematográfica.

**Palavras-chaves:** Argentina. Ditadura. Memória. Cinema. Desaparecidos.

**Memory and cinema: on the joint debt with the past, in *aparecidos* (2007)**

**Abstract**

In this paper, we analyze how they are addressed in the film *Appeared* some issues related to the recent past argentina. Try to understand how the filmmaker articulates the issues that permeate the discourse of justice and redress for atrocities during the last military dictatorship took place in Argentina, with the intention to discuss such issues as construction film.

**Keywords:** Argentina. Dictatorship. Memory. Cinema. Missing.

---

\* Historiador, doutorando em História na Universidade de Brasília, com Mestrado defendido na mesma instituição. Possui experiência na área de cinema, memória, história e cultura popular. Pesquisador voltado para a relação história & cinema, com trabalho concluído sobre o sertão em Glauber Rocha, e com pesquisa em andamento na qual se analisa a memória política da argentina pós-ditadura no cinema argentino contemporâneo. Atualmente, é professor do Centro Universitário de Brasília.

## 1. Preliminares

Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

Walter Benjamin.

No decorrer do século XX, o cinema, como que fazendo valer a prescrição colocada na epígrafe acima (BENJAMIN, 1994, p. 174), afirmou-se como um poderoso instrumento discursivo e mostrou-se capaz de “apreender o peso do passado e a atração do novo na história” (LAGNY, 2009, p. 105). Não obstante, seu uso pelos estudos históricos se ampliou somente no contexto da abertura da História para o uso de novas fontes, fenômeno relativamente recente.

Segundo a concepção de Kracauer – um dos primeiros teóricos da relação História/Cinema –, a história faz ouvir os apelos dos que estão mortos, e o cinema se move entre essas evocações (GUTFREIND, 2009, p. 137). A exemplo da fotografia, o filme torna presente um passado, dá corpo a um ausente, motivo pelo qual Kracauer refere-se a ele como um modo de redenção da realidade física. Redenção é um conceito também presente na filosofia de História de Benjamin, segundo a qual os passados cativos devem ser redimidos, na atualidade, pelo trabalho da memória, instância reconstituidora do passado.<sup>1</sup> Dessa definição decorre a noção de que as expectativas frustradas no passado, embora não possam ser revividas no curso dos acontecimentos, podem ser reabertas / ressignificadas / reparadas / pelo trabalho da memória.

Neste artigo, aponto tais pressupostos – reconhecidamente valiosos para o fazer histórico – no filme *Aparecidos* (2007), do diretor Paco Cabezas, e tomo-o como índice da existência, no cinema argentino,<sup>2</sup> de um fenômeno discursivo que inscreve a

<sup>1</sup> Sobre a filosofia benjaminiana de história, vide *Sobre o conceito de história*, BENJAMIN (1994, p. 174).

<sup>2</sup> Aqui, tomo *cinema argentino* em um sentido amplo, abarcando a filmografia produzida ou co-produzida naquele país, dirigida por diretores argentinos ou não, bem como os filmes que se referem à história argentina.

necessidade de reabertura do passado e sua reparação/ressignificação no presente, mais especificamente no que diz respeito aos que sofreram em seus corpos a ação violenta do Estado terrorista entre os anos 1976 e 1983. Essa película, de produção argentina/espanhola, não obstante seu enquadramento comercial na categoria *terror*, reveste-se do cunho político que caracteriza grande parte das produções argentinas contemporâneas, na medida em que evoca o conteúdo das mobilizações sociais que ocorrem no país referentes àquele tema.

O golpe de Estado que em 1976 instaurou na Argentina a ditadura militar institucionalizou, sob a alegação de combate à corrupção e ao inimigo comunista, a prática de seqüestros e aprisionamento sem processos de pessoas em centros de detenções e campos de concentração clandestinos, nos quais os seqüestrados eram torturados e assassinados. Estima-se que cerca de trinta mil pessoas foram vítimas dessa prática (NOVARO; PALERMO, 2007). Os militares haviam adotado uma doutrina de guerra, cuja finalidade era a eliminação física do inimigo ideológico interno – os chamados subversivos. Em nome do pressuposto da segurança nacional e da defesa dos valores do ocidente capitalista e cristão, “milhares de seres humanos, geralmente jovens e também adolescentes, passaram a integrar uma categoria tétrica e fantasmagórica: a dos *desaparecidos*.”<sup>3</sup>

Após a derrocada do regime, conseguinte ao momento em que o presidente Raul Alfonsín deu início às escavações e processos que prometiam punir os responsáveis pelos crimes praticados, o filme *A História Oficial*, de Luis Puenzo, colocava na tela alguns itens do repertório de marcas que compõem o saldo deixado pela ditadura: os casos de bebês arrancados das prisioneiras e adotados por colaboradores da ditadura; a busca das *Madres/Abuelas da Plaza de Mayo* por seus filhos e netos desaparecidos; e o drama dos torturados. Esse filme, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, é o primeiro de uma série de produções cinematográficas argentinas que rememoram a tragédia, a partir dos relatos de sobreviventes. Na senda aberta por Luiz Puenzo, e em decorrência da abertura democrática, uma cinematografia de rememoração do passado recente foi se constituindo na medida em que as estratégias oficiais de esquecimento exigiam dos grupos sociais afetados a recolocação de suas táticas.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Extraído do jornal *Clarín*, 18 de dezembro de 1977.

<sup>4</sup> Sobre a diferença entre Estratégia e Tática, ver *A Invenção do Cotidiano*, CERTEAU (2001).

Quase trinta anos depois, a memória dos horrores praticados pelo Estado contra pessoas naqueles anos continua municiando os autos nos quais os torturadores são julgados e condenados. A dizibilidade de *Aparecidos* remete à Argentina contemporânea, ao contexto dos julgamentos contra os agentes do terrorismo de Estado, como é o caso do juízo que condenou um dos maiores ícones da ditadura, o ex-oficial da marinha e ex-repressor da ESMA – Escola Mecânica da Armada, Héctor Febres, ocorrido em Outubro de 2007<sup>5</sup>, ano de lançamento da película. Esse filme, a exemplo de tantos outros, confirma a constatação de que o cinema tem sido um instrumento necessário aos embates que se travam contra o recalque desse passado e, nos dias atuais, encontra condições políticas e ideológicas que permitem a proliferação das suas narrativas. Observa-se que a recorrência, nesse cinema, do drama dos desaparecidos, além de apontar ao estabelecimento no presente de um compromisso com aquela geração soterrada pela repressão parece impor ao cinema uma estética, ao mesmo tempo em que oferta, aos estudos históricos, lições no que diz respeito ao trato com o passado.

## 2. Agir no presente

No filme de Paco Cabezas, os principais elementos que compõem o saldo do passado recente da Argentina – a dívida solidária do presente com os desaparecidos, o clamor pela punição aos torturadores e a busca pelos bebês apropriados indebitamente – são imobilizados no corpo de uma linguagem alegórica, compreendendo alegoria o encenar algo para dizer outro (ou outros), característica que acredito desviar o filme do senso comum de parte das películas do gênero. Aqui, a noção de alegoria oferta ainda à análise histórica um importante horizonte metodológico,<sup>6</sup> na medida em que prescreve a perspectiva de que a obra fílmica não carrega um sentido original e imanente, senão aqueles que se apresentam ao analista como possibilidades, a partir do remetimento do significante fílmico a outros significantes, fílmicos ou não, conforme o eixo da análise.

*Aparecidos* é construído nos moldes de um *thriller* de terror, no qual predomina o encadeamento de ações e reações que ora são postas em suspensão, ora se

<sup>5</sup> vide *Estadão*, de 18/10/2007, disponível em <http://www.estadao.com.br>.

<sup>6</sup> Sobre a noção benjaminiana de *alegoria*, vide *Origem do drama barroco alemão*, BENJAMIN (1984).

precipitam, e que, coordenadas com outros recursos sonoros e imagéticos, objetivam manter o espectador em permanente estado de tensão, sobretudo a partir do primeiro *ponto de virada*.<sup>7</sup> A trama diegética se desenrola a partir do presente, a Argentina de 2001, e tem início quando os irmãos Pablo e Malena são chamados para decidirem sobre a eutanásia do seu pai – um ex-torturador que trabalhara para o Estado, durante a vigência da ditadura – que se encontra em coma irreversível. Essa questão, que de início é montada pelo autor como algo de simples resolução, leva os personagens a embrenharem-se numa teia de mistérios e horror a partir do momento em que deliberam que somente autorizarão o desligamento dos aparelhos após retornarem à província onde viveram a infância.

Durante a viagem, encontram fragmentos de um diário que descreve sessões de tortura e assassinato, junto com fotos de algumas pessoas supliciadas. Então, por um inexplicável mecanismo, o contato com esses fragmentos monádicos promove uma fusão de temporalidades, passado e presente se justapõem, de forma que os irmãos passam a ser interpelados por indivíduos mortos (fantasmas). Quando digo “fragmentos monádicos” aproprio-me da noção benjaminiana<sup>8</sup> segundo a qual “o conhecimento tem um caráter ‘monadológico’, visto que não pode formar-se senão a partir da observação dos detalhes, dos fragmentos, da recuperação de restos da história” (LORIGA, 2006, p. 133-152). Aqueles indivíduos mortos demandam aos irmãos a tarefa de redimí-los, uma vez que revivem continuamente a experiência trágica à qual foram submetidos: suas mortes repetem-se de forma vertiginosa, não obstante os esforços de Pablo e Malena em salvá-los. O carrasco, que continuamente persegue e executa esses indivíduos, é o pai daqueles dois personagens, o mesmo que aguarda em coma, no presente, a decisão pelo desligamento ou não dos aparelhos que o mantêm vivo. Assim, enquanto o carrasco é contemplado no presente por uma sobrevida, em face da indefinição em se levar a cabo ou não a sua eutanásia, seu espectro, no passado, repete de forma implacável as torturas e os assassinatos.

<sup>7</sup> Segundo Syd Field, “ponto de virada (plot point) é um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante.” (FIELD, 2001, p. 96-97). Considero como primeiro ponto de virada do filme *Aparecidos* a cena em que Pablo recebe da garota fantasma o diário do carrasco.

<sup>8</sup> Essa noção Benjamin desenvolve a partir do conceito de *mônada* de Leibniz.



Imagem 1 – *Aparecidos* - mãe e filha torturadas e assassinadas

Ante as súplicas dos mortos – “libertame!”, “ayudame!” – e a indagação de Pablo após os insucessos na tentativa de salvá-los – “que sentido hay intentar salvar la vida de quien está muerto?” –, a própria trama parece esboçar a seguinte questão: Por que a tarefa de salvar esses indivíduos do passado se apresenta como algo impossível para os irmãos Pablo e Malena? A resposta a essa questão impõe uma reflexão no campo da epistemologia da história, no bojo das formulações erigidas por Benjamin, que afirma o presente como o tempo próprio de redenção do passado. No filme, a movimentação entre o tempo dos mortos e o tempo dos vivos deve ser compreendida como alegoria dos atos de rememoração que, na sociedade argentina, fazem o passado persistir. Ademais, não obstante tal movimentação postular a responsabilidade da sociedade com aquela geração combalida (os mortos), no filme a tarefa redentora só se concretiza quando os irmãos Pablo e Malena compreendem que tal tarefa não se cumpre *no* passado, mas se realiza a partir de um agir no presente.<sup>9</sup> Isso é compreendido por Pablo quando, após remexer documentos e entrevistar pessoas, constata que “se pueden cambiar las cosas.” E se, conforme Gagnebin (2006, p. 55), “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente”, é importante acrescentar que, como saldo do agir nessa direção, passado e presente restam transformados.

Esse agir também está colocado na atitude de Malena quando, ao final da trama, apressa-se em desligar os aparelhos que mantêm vivo o carrasco, como último

---

<sup>9</sup> Benjamin preconiza o compromisso de abarcar nas expectativas do presente com relação ao futuro as demandas de gerações que tiveram suas expectativas frustradas no passado. Segundo o mesmo, ao historiador compete resgatar no presente os indivíduos arruinados pelo *continuum* da dominação, tarefa a ser empenhada pelo trabalho da memória.

recurso para salvar Pablo, para estancar o fluxo de terror e tirania e para permitir, enfim, que os mortos sigam em paz. Essa sequência e a leitura ora feita estabelecem correspondência de sentido com os atos de justiça e rememoração vistos atualmente nos tribunais e em alguns organismos da sociedade argentina. Sarlo, referindo-se ao fenômeno de rememoração do passado recente de seu país e ancorada também na perspectiva benjaminiana de história, dispõe que:

Todo ato de discorrer sobre o passado tem uma dimensão anacrônica; quando Benjamin se inclina por uma história que liberte o passado de sua reificação, redimindo-o num ato presente de memória, no impulso messiânico pelo qual o presente se responsabilizaria por uma dívida de sofrimento com o passado (...) ele está indicando não só que o presente opera sobre a construção do passado, mas que também é seu dever fazê-lo (SARLO, 2007, p. 57-58).

Isso implica uma ação que reconfigure o passado num cenário diferente daquele para o qual o anjo da história mira com angústia, e preconiza o salto sobre a temporalidade e o estancamento do *continuum* de dominação, de forma a despertar no passado o faiscar da esperança; despertar que decorre da consciência de que “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Em *Aparecidos* o cineasta faz compreender que é como presente que o passado se liberta, e lança um apelo para que a sociedade presente se solidarize com os mortos, com as gerações oprimidas, como será apontado na sequência analisada adiante. Essa solidariedade implica a tarefa de manter aberta a fresta que pode fazer das expectativas não realizadas no passado um vir-a-ser realizável pelo trabalho da memória. Brandão, chamando atenção para a importância da memória como instância redentora, discorre:

Ao trabalho da memória cabe uma necessidade de redenção das épocas passadas na história humana. E ela se processa também como um acúmulo de injustiças. Os que a sofreram, nossos ‘outros próximos’, já não podem mais ser redimidos no curso social dos acontecimentos, pois eles são irreversíveis como história. Mas não como memória! (...) Há uma recuperação solidária do sentido de perda vivido pelas gerações-testemunho e realizada pelas gerações-de-presente (BRANDÃO, 1998, p. 33-34).

No filme, o cineasta capta o cumprimento dessa orientação, na forma como alguns segmentos da sociedade argentina a processam. O uso da memória, tanto

como modo de reconstrução do passado quanto como instrumento jurídico, é o que permitiu a condenação do terrorismo de Estado e tem evitado que lograssem sucesso as estratégias de esquecimento arquitetadas pelos grupos dominantes ligados aos militares.<sup>10</sup> Ressalta-se que o esquecimento o qual, segundo Nietzsche (2008), é saudável à vida não se pode confundir com o recalque do passado, que apenas esconde as possibilidades de repetição da experiência trágica. Na concepção benjaminiana, segundo as palavras de Matos, “para esquecer (redimindo) é preciso lembrar; o esquecimento sem a recordação é o recalque do passado” (matos, 1989, P. 59), noção que ajuda a iluminar, no filme, o sentido do adiamento da eutanásia para depois dos eventos que permitiram que os mortos colocassem suas demandas, e que os irmãos realizassem as investigações que tornaram urgente o desligamento dos aparelhos; agora, sem que significasse a pseudo-interrupção com recalque.

### **3. A testemunha e o inenarrável**

A ligação existente entre os irmãos Pablo e Malena e os indivíduos mortos é desconhecida daqueles personagens até o desfecho da trama: Pablo fora um bebê apropriado indebitamente e criado como filho pelo carrasco de seus pais; Malena é filha biológica desse carrasco. No entanto, sendo tais conexões desconhecidas, por que os irmãos tomam para si o compromisso com aqueles indivíduos? Corresponderia isso a uma “fixação e identificação doentia” (GAGNEBIN, 2006) com o passado, na forma como Nietzsche adverte, cujo sentido, na película, seria o de crítica aos fenômenos de rememoração da sociedade argentina?

Não há na construção dos personagens e das situações narradas elementos que tornem razoável inferir tal coisa. Mas, contrariamente, penso que aquela atitude dos irmãos deixa, como possibilidade de sentido, a compreensão de que testemunha não é somente quem sofreu em seus corpos a tortura ou está ligado biologicamente com o desaparecido, mas também quem se conecta com o sujeito da experiência sofrida, a partir do instante em que lhe oferece uma escuta. Pollak,

---

<sup>10</sup> Essas estratégias compreendem a chamada Teoria dos Dois Demônios, as Leis de Obediência Devida e Ponto Final e os indultos, entre outras.



referindo-se ao silêncio das vítimas do holocausto, observa que muitas vezes um evento passado permanece silenciado, não por esquecimento, mas sim por gestão da memória a partir das possibilidades de sua comunicação, porque “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK). Por isso Gagnebin preconiza, para inserção daquele que não faz parte do par torturador-torturado, a necessidade de ampliação da noção de *testemunha*:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente (GAGNEBIN, 2006).

Nesse sentido, “testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos” (*Idem*). Não obstante, reclamam sentido /ou a feitura de uma reflexão/ as situações que envolvem a testemunha e o desaparecido, na forma como aparecem relacionadas em *Aparecidos*. Nelas, a solidão do sobrevivente, da testemunha direta (Pablo e Malena?), que não encontra referências lingüísticas adequadas para narrar o horror vivenciado – e que talvez por isso assista ao desinteresse /ou o abandono/ do ouvinte habituado a imagens esquemáticas previamente alocadas no fluxo do pensamento (que está sempre mais para reconhecimento que para pensamento) – equivaleria à solidão dos mortos que, por sua vez, carecem da redenção operada pelo lembrar.

No filme, ambas as situações se entrelaçam. Na sequência do Café na estrada, Malena, na tentativa de salvar a adolescente (fantasma) do carrasco, faz uma chamada telefônica para a polícia, mas desliga ao perceber que não estava sendo compreendida e tampouco encontrava palavras capazes de representar o horror que para ela era urgente denunciar. Nessa mesma sequência, Pablo, após presenciar a repetição do assassinato da garota, busca a ajuda das pessoas que tomam indiferente e tranqüilamente suas bebidas: “llamen una ambulância, por favor!” Ao ser ignorado e depois repreendido pela balconista, ele a questiona – “porque no ves?” – e em seguida percebe que nenhuma daquelas pessoas é capaz de ver o horror daquele momento que retorna insistentemente. Do rosto angustiado de Pablo, um movimento panorâmico da câmera mostra as pessoas indiferentes, assistindo uma partida de futebol na televisão, e

um senhor saboreia calmamente sua sopa, respingado do sangue da adolescente morta.



Imagens 2 e 3 - *Aparecidos* – da sequência no Café da estrada

Em todo o filme, essa sequência é talvez a que mais se aproxima do sentido de um clamor radical à sociedade, quanto ao compromisso solidário com seus mortos, aproximando-se bastante da tendência reflexiva da cinematografia de final dos anos 80 e início dos 90 que, segundo Amado, gerou uma série de filmes que apelavam ao senso crítico do espectador, o qual não se havia mais condicionado “pela mera identificação sentimental ou emotiva com os acontecimentos narrados” (AMADO, 2009, p. 23). No contexto de produção de *Aparecidos*, parece também improvável o sucesso de um discurso de comoção pela identificação emotiva do presente com os horrores da ditadura.

Daí a emergência do filme, que, ao descrever a angústia dos irmãos Pablo e Malena e seu compromisso com o destino daqueles mortos, prescreve a necessidade de reinserção, nos embates do presente, das demandas por justiça que ecoam do passado, como tarefa ética e política dos sobreviventes – a sociedade de hoje. A alegoria da fusão do mundo dos mortos com o dos vivos construída no filme diz, como possibilidade de sentido, a ruptura com a temporalidade linear e homogênea e evidencia a percepção de que, ao atendimento daquela prescrição, faz-se imprescindível a interrupção do fluxo da história. O propósito de tal transgressão na diegese revela correspondência de sentido com a atitude revolucionária preconizada por Benjamin, na qual se inscreve a tarefa de “tomar o partido dos vencidos”, de arrancar do *continuum* de dominação os passados oprimidos e “de despertar de suas sepulturas os mortos, que dependem de cada presente para que a vitória dos opressores não seja definitiva.”

#### 4. Prólogo

Comumente, reitera-se a leitura de que os EUA forneceram a ideologia que serviu à instauração e manutenção dos regimes de exceção na América Latina, no bojo da doutrina de segurança nacional do contexto da guerra fria. A doutrina Truman marca o início da guerra fria que, por sua vez, implicava a confrontação com a União Soviética, seja no campo ideológico, econômico, entre outros. Segundo Pascual (2004), muitos militares argentinos haviam sido treinados nos EUA quanto às táticas de combate ao inimigo interno. A segurança nacional significava a presença do poder do Estado em todos os lugares onde houvesse suspeita de infiltração da ideologia comunista. A doutrina prescrevia ajuda americana aos países cujas instituições se encontrassem ameaçadas pelo “fantasma ideológico”. Nisso estavam compreendidas a instauração de ditaduras, a supressão de direitos e a imposição do terror.

É talvez como uma reação *a posteriori* a esse apoio americano às atrocidades ocorridas,<sup>11</sup> que o cineasta insere no interior do último diálogo do filme a insinuação de que compreende o ataque às torres gêmeas de Nova York como um ato de justiça e ruptura para inauguração de um novo tempo. Trata-se do diálogo em que, dentro do carro, no centro de Buenos Aires, Pablo divide com Malena suas expectativas positivas para o futuro, após ter logrado êxito quanto à redenção dos mortos. Seu conteúdo tem no filme o tom de uma mensagem moral:

PABLO

Que dia é hoje?

MALENA

10 de setembro.

PABLO

De 2001, não?

<sup>11</sup> É o exemplo da Operação Condor, plano de ação militar conjunta ,cujo propósito era a eliminação da oposição no exterior, e que se desenvolveu sob a chancela dos EUA.

MALENA

Você esteve inconsciente só por duas semanas.

PABLO

Sabe de uma coisa? Tenho a sensação de que a partir de agora as coisas vão melhorar no mundo. Estamos no século 21. Podemos aprender com o que fizemos errado no século 20. A partir de amanhã o mundo será um lugar melhor.

19

O amanhã a que se refere Pablo é exatamente o dia 11 de setembro de 2001, data em que os EUA sofreriam o maior ataque terrorista de sua história. Com isso, parece que, na resolução das questões levantadas em *Aparecidos*, além do cumprimento da sentença de morte ao carrasco pelos crimes praticados durante a ditadura, o autor deixa compreender que a consumação ideal de reparação às injustiças praticadas deveria alocar também os Estados Unidos da América entre os repressores condenáveis.

Paco Cabezas sintetiza em *Aparecido* não apenas o relacionamento complexo entre a Argentina de hoje e seu passado recente, mas também passeia pelas principais tendências de abordagem dessa problemática pelo cinema argentino, a começar pela descrição do horror dos primeiros filmes relacionados ao tema. Esses tinham o intento de causar na sociedade uma comoção que fosse capaz de despertá-la para a ação. A narrativa de *Aparecidos* assume a partir de determinado momento uma dimensão mais sofisticada para representar o clamor pelo compromisso solidário com os mortos, apontando à cegueira dos que fecham a percepção aos apelos por atualização que ecoam do passado. Ainda, não se furta de ficcionalizar o formato documental, como é o caso da sequência em que Malena escuta a narrativa da funcionária do hospital, sobrevivente de um centro clandestino onde perdera seu marido. Esse filme propicia, por fim, a apreensão de lições referentes ao fazer histórico e o trato com os passados cativos, além de apontar a indicação metodológica que tange à reconfiguração /ou abertura/ do passado a partir de fragmentos de histórias.

### Fontes das imagens

THE APPEARED. Paco Cabezas. Colorido. DVD. IFC Filmes. 2007.

## Bibliografia

AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história.” In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória Sertão*. São Paulo: Conesul; Uniube, 1998, p. 33-34.

CONADEP. *Nunca mais. Informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1985.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo: Vozes, 2001.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GAGNEBIN, Jean Marie. “Memória, história, testemunho.” In: GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUTFREIND, Cristiane F. Kracauer e os Fantasmas da História: reflexões sobre o cinema brasileiro. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, vol. 6. N. 15, março 2009, p. 137.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge, *et al* (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009, p. 105.

LORIGA, Sabia. “A miragem da unidade histórica.” *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.133-152, jan./dez. 2006.

MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e inconvenientes da história para a vida*. São Paulo: Escala, 2008.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do*

golpe de estado à restauração democrática. São Paulo: EDUSP, 2007.

PASCUAL, Alejandra. Terrorismo de Estado. Brasília: UnB, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*. Vol. 2, n. 3, p. 6.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa. F. d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras & Belo Horizonte: UFMG, 2007.

14

*Recebido em janeiro de 2013.*  
*Aprovado em fevereiro de 2014.*