

Introdução ao dossiê

Outros passados.

Ficção histórica no cinema argentino contemporâneo



Natalia Christofolletti Barrenha¹

Resumo: Entre os filmes ficcionais do *nuevo cine argentino*, não é comum encontrar revisões do passado. Porém, nos últimos anos, pouco mais de uma década depois da irrupção do *nuevo cine*, o cinema argentino de ficção voltou a dirigir sua atenção para o passado nacional. O objetivo deste dossiê é revisar a produção recente do país que se volta para o passado. Esta introdução pretende explicar o que aqui denominamos *ficção histórica*, discutir as relações entre cinema e história e traçar um breve percurso sobre o cinema de ficção histórica na Argentina e os regimes de historicidade vigentes em diferentes períodos dessa cinematografia.

Palavras-chave: Cinema argentino. História e cinema. Ficção histórica.

Introducción al dossier:

Otros pasados. Ficción histórica en el cine argentino contemporáneo

Resumen: Entre las películas de ficción del *nuevo cine argentino*, no es común encontrar revisiones del pasado. Sin embargo, en los últimos años, poco más de una década después de la irrupción del *nuevo cine*, el cine argentino de ficción volvió a direccionar su atención al pasado nacional. El objetivo de este dossier es revisar la producción reciente del país que se vuelca al pasado. Esta introducción pretende explicar lo que aquí denominamos *ficción histórica*, discutir las relaciones entre cine e historia y presentar un breve recorrido sobre el cine de ficción histórica en Argentina y los regímenes de historicidad vigentes en diferentes periodos de esta cinematografía.

Palabras clave: Cine argentino. Historia y cine. Ficción histórica.

¹ Doutora em Multimeios (Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP). Realiza pesquisa de pós-doutorado no PPG Teoria e História Literária (Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP) com apoio da CAPES. Autora do livro “A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina” (2014). Codiretora de “Imagofagia”, revista da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Também atua na produção e curadoria de mostras audiovisuais, como “Histórias extraordinárias: Cinema argentino contemporâneo”.

Introduction to Dossier: Other Pasts. Historical Films in Contemporary Argentine Cinema

Abstract: Among the fictional films of the New Argentine Cinema, it is unusual to find readings of the past. However, in recent years, just over a decade after the *New Argentine Cinema* appearance, Argentine cinema has turned its attention to the national past. The purpose of this dossier is to analyse the recent cinematographic production dedicated to the past in Argentina. This introduction aims to explain what is designated here as *historical film*, to discuss the relationship between cinema and history, and to outline an overview on historical film in Argentina and the regimes of historicity in different periods of this cinematography.

Key Words: Argentine cinema. Film and history. Historical film.

1. Apresentação²

Em 2014, o cineasta argentino Lisandro Alonso estreou seu quarto longa-metragem, *Jauja*, seis anos após sua produção anterior, *Liverpool* (2008). Em 2017, sua conterrânea, Lucrecia Martel, também apresentou seu quarto longa, *Zama*, quase uma década depois de *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008).³ Após anos de espera e de expectativa, tanto *Jauja* como *Zama* foram recebidos com surpresa e vistos como espécies de ruptura na trajetória de seus criadores.

Por um lado, era possível rastrear traços reconhecíveis de suas obras prévias: no caso de Alonso, por exemplo, a inclinação por protagonistas solitários e pelo estranhamento ao filmar a natureza; em Martel, o estímulo da sensorialidade através da trilha sonora, os frequentes embates de seus personagens com o desejo e a força dos detalhes cotidianos para revelar estruturas de poder. Por outro lado, como observa Patricio Fontana (2018, p. 95), Alonso abandona as exíguas premissas argumentativas e o registro quase neutro, descritivo (que, por vezes, se aproximava do documentário de observação) para se dedicar a uma narrativa complexa, labiríntica, e que flerta com alguns gêneros como o *western* e o fantástico. Já Martel deixa de lado os roteiros originais de autoria própria para trabalhar a partir de um romance – o homônimo *Zama*, de Antonio Di Benedetto, publicado em 1956.

Entretanto, a mudança mais significativa com relação aos filmes anteriores de ambos dá-se com o deslocamento das tramas do tempo presente, do cotidiano, a um passado distante, o da colônia: o século XIX em *Jauja* (contaminado, ainda, por enormes saltos temporais); e o século XVIII em *Zama*. Esse deslocamento

² Gostaríamos de agradecer a todos os autores e autoras que aceitaram participar do dossiê e à Gustavo Aprea que, por fim, não pôde participar – mas, como se irá notar, está presente neste e em outros artigos como uma referência inspiradora e incontornável. À Izabel de Fátima Cruz Melo e Mônica Campo, que leram com atenção este texto de introdução. Também à equipe editorial da Rizoma, que acolheu o material com cuidado e paciência, e à Sérgio Puccini, que me instigou a organizar um dossiê sobre algum aspecto do cinema argentino recente.

³ Usaremos sempre os títulos originais dos filmes. Se houve estreia comercial ou grande circulação no Brasil, incluiremos o título em português entre parênteses, a menos que seja idêntico ao original – caso, por exemplo, de *Zama*.

é ainda mais expressivo ao se observar algumas “tendências” da cinematografia argentina recente.

Alonso e Martel tiveram seus primeiros filmes lançados em 2001 – *La libertad* e *La ciénaga (O pântano)*, respectivamente – e são figuras-chave do que se convencionou chamar *nuevo cine argentino*: a retomada, após um período de crise, da produção cinematográfica local, impulsionada e (retro)alimentada, a partir de meados dos anos 1990, por uma série de fatores como a criação de leis de incentivo e de financiamento, a reativação da cota de tela, a facilidade de aquisição de material técnico devido à convertibilidade cambiária, a abertura e a reabertura de escolas de cinema, a recuperação e o nascimento de renomados festivais. Uma nova geração entrou em cena, trazendo novas sensibilidades estéticas e propondo novas maneiras de fazer cinema (BARRENHA, 2014, p. 49).

Entre os filmes ficcionais do *nuevo cine argentino*, não é comum encontrar revisões do passado. Enquanto a produção documental se dedicou intensamente a explorá-lo (especialmente o passado recente da última ditadura, entre 1976 e 1983), as ficções estavam imersas no presente de seu momento de realização. Já na primeira publicação que sistematizou o “fenômeno” do *nuevo cine (El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación)*, o crítico Sergio Wolf destacava a “vontade de contemporaneidade” (2002, p. 32) que prevalecia nessa produção, destacando a ausência de filmes de época, a rara utilização de recursos como o *flashback* e a escassez de evocações de tempos anteriores. Posteriormente, Wolf voltaria ao assunto, adicionando que a perspectiva de futuro também era praticamente inexistente e os filmes estavam amarrados e restritos ao tempo da crônica cotidiana. Para ele, parecia haver “uma espécie de grande consciência por parte dos diretores de que o único que podem contar é o que tem defronte de si agora, diante de seus olhos, e não haveria nada atrás ou à frente” (2004, p. 179).⁴ Mônica Brincalepe Campo, ao analisar os textos de Wolf e de outros críticos argentinos do mesmo período, depreende que:

[...] na crítica argentina, se dizia que as *representações* cinematográficas realizadas estavam atadas ao *tempo do puro presente*, sem a relação com os demais tempos. [...] Nestas *representações* deixa de existir passado, como também, não há perspectiva de futuro. Não há relações *causais*, nem *teleológicas*, como também, não há processo a elaborar a história em sua *narratividade*: está-se atado e restrito ao *tempo da crônica cotidiana*, ao eterno presente – é a *presentificação* do olhar restrito e cercado do cotidiano, do banal, sem arroubos explicativos, mas sobretudo, sem a pretensão destes arroubos explicativos. (CAMPO, 2010, p. 2, destaques no original).

Passada pouco mais de uma década da irrupção do *nuevo cine*, e de inúmeras discussões sobre seu esgotamento ou renovação, o

⁴ Tradução nossa. No original: “[...] una especie de gran conciencia por parte de los directores de que lo único que pueden contar ellos es lo que tienen enfrente ahora, delante de sus ojos, y no hubiera nada detrás ni delante”.

cinema argentino de ficção voltou a dirigir sua atenção para o passado nacional. Em uma apresentação no congresso da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), em 2012, Gustavo Aprea já observava a retomada da atração da cinematografia local por acontecimentos e personagens históricos: “A través de diversas vías, vai se fazendo visível un interesse pela reconstrução do passado, seja recente ou remoto” (2012, p. 6).⁵ De acordo com Gonzalo Aguilar (2015, p. 241), os festejos pelo Bicentenário da Revolução de Maio, em 2010, reatualizaram a necessidade de dispor de um arsenal de versões da história que pudessem interpelar a população, sendo um marco para o retorno da ficção histórica na Argentina. Devido às celebrações pelo Bicentenário, María Aimaretti também nota uma multiplicação das reflexões sobre os relatos históricos não só no cinema, mas nos meios de comunicação em geral:

Observou-se, na Argentina, já no começo da década de 2000, um crescente interesse da opinião pública pela história nacional, que foi revisada em vários programas televisivos, revistas e suplementos especiais através de um discurso massivo que misturou elementos do jornalismo, do romance histórico e da investigação científica. (AIMARETTI, 2014, p. 274).⁶

Além de Alonso e Martel, outros grandes nomes do *nuevo cine* se debruçaram sobre filmes históricos. Lucía Puenzo, com *Wakolda* (2013), se dedicou à pouca explorada presença nazista na Argentina pós-guerra. Pablo Trapero e Luis Ortega recuperaram populares histórias criminais dos anos 1980 e 1970: o primeiro com *El clan* (*O clã*, 2015) e o segundo com *El ángel* (*O anjo*, 2019) – assim como *Wakolda*, filmes de grande orçamento e com elencos estelares. Outras superproduções, realizadas com o suporte de poderosos conglomerados midiáticos, foram *Kóblie* (Sebastián Borensztein, 2016) – sobre a fuga de um piloto que se recusa a realizar um “voo da morte” na última ditadura – e *Los que aman, odian* (Alejandro Maci, 2017) – baseada no romance homônimo de Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares e ambientada nos anos 1940.

Entre os cineastas mais jovens da vertente autoral, destacam-se *No te olvides de mí* (Fernanda Ramondo, 2016), um *road movie* sobre a construção de laços improváveis passado nos anos 1930, e *Fuga de la Patagonia* (Javier Zevallos e Francisco D’Eufemia, 2016), que desfila as aventuras vividas pelo cientista Francisco Pascasio “Perito” Moreno no sul do país, em fins do século XIX – ambos primeiros longas de seus realizadores. Há ainda Benjamín Naishtat, que aprofunda sua obsessão com as diversas formas de violência que atravessam a história política argentina através de *El movimiento* (2016) e *Rojo* (*Vermelho sol*, 2018). *El movimiento* acompanha uma comitiva que percorre os confins da Argentina buscando (ou forçando) apoio para o “movimento” nos

⁵ Tradução nossa. No original: “A través de diversas vías va haciéndose visible un interés por la reconstrucción del pasado ya sea reciente o remoto”.

⁶ Tradução nossa. No original: “En Argentina se observó, ya desde comienzos de la década de 2000, un interés creciente en la opinión pública por la historia nacional, que fue revisada en variados programas televisivos, revistas y suplementos especiales a través de un discurso masivo que mixturó elementos del periodismo, la novela histórica y la investigación científica”.

começos da formação do país, na década de 1830, que ficou conhecida como “época de desorganização nacional”. Já *Rojo* observa a forma como a ascensão da ditadura foi normalizada, ocultada, aceita e até solicitada por uma parte dos argentinos, ao seguir um pequeno núcleo de personagens em uma cidade interiorana indeterminada no ano de 1975, momento de pleno apogeu das atividades da Triple A e com o golpe cada vez mais iminente.

O período da última ditadura é revisitado por uma diversidade de perspectivas, tendo como alguns exemplos, além dos já citados, *La mirada invisible (O olhar invisível)*, Diego Lerman, 2010), *Infancia clandestina (Infância clandestina)*, Benjamín Ávila, 2012), *El almuerzo* (Javier Torre, 2015) e *Sinfonía para Ana* (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2017), com destaque para *La larga noche de Francisco Sanctis* (Andrea Testa e Francisco Márquez, 2016), premiado como Melhor Filme na Competição Internacional do 18º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente – BAFICI. *Secuestro y muerte* (Rafael Filippelli, 2010), *El amigo alemán* (Jeanine Meerapfel, 2012), *Unidad XV* (Martín Desalvo, 2018) e *Pistolero* (Nicolás Galvagno, 2019) são filmes que examinam outros períodos violentos em que o país viveu sob o autoritarismo, como a Revolução Libertadora (1955-1958) e a ditadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970).

A (re)emergência da ficção histórica impulsionou a renovação de um gênero exclusivamente ligado à cinematografia argentina: a *gauchesca*, com produções como *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007), *El grito en la sangre* (Fernando Musa, 2012), *Antonio Gil* (Lía Dansker, 2013) e *Aballay, el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010), um sucesso de crítica e de público. O horror, em franco crescimento no país desde meados dos anos 2000, foi outro gênero que se aproveitou da ambientação histórica em seus *plots*, em longas como *Resurrección* (Gonzalo Calzada, 2015) e *Dominom – El dios de los gusanos* (Francisco J. Bañados, 2017).

Há ainda a inesgotável exploração da figura de Eva Perón, presente em *Eva de la Argentina* (María Seoane, 2011), *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015) e *Juan y Eva* (Paula de Luque, 2011). Este último teve sua produção impulsionada pelo próprio Estado, da mesma maneira que filmes que tematizam a independência, como *Belgrano. La película* (Sebastián Pivotto, 2010), *La revolución es un sueño eterno* (Nemesio Juárez, 2010) e *Revolución: el cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2011).

Frente a essa sucinta e incompleta enumeração dos filmes de ficção histórica realizados na Argentina na última década, o objetivo deste dossiê é revisar a produção recente do país que se volta para o passado, analisando as formas mediante as quais ele é representado ou (re)imaginado, seu papel na construção da memória, e como através

dele se pode expressar o presente. Pensando no trabalho de Vicente Sánchez-Biosca (2006), nos interessa reavaliar nosso encontro com certos fatos através dos filmes, e como presentes intermediários entre os acontecimentos e nós se enfrentaram a esses fatos e influenciaram nossa visão. Se, conforme Aimaretti (2014, p. 271), a atualização do passado responde a agendas do presente que organizam a inclusão/exclusão de cenários, corpos e vozes, nos perguntamos: o que se escolhe recuperar e o que esquecer? Não se trata de avaliar a “veracidade” da narração ou a correspondência com fatos, mas estudar o tipo de relato construído pelos filmes. Como afirma Marcos Napolitano:

Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção. (NAPOLITANO, 2011, p. 65).

Esta introdução pretende explicar o que aqui denominamos *ficção histórica*, discutir um pouco das relações entre cinema e história e traçar um breve percurso sobre o cinema de ficção histórica na Argentina e os regimes de historicidade vigentes em diferentes períodos dessa cinematografia.

2. Enquadrando o cinema de ficção histórica

Robert Rosenstone (2010 [2006]) descreve como filmes históricos aquelas obras que tentam recriar o passado e dar sentido aos vestígios de um mundo extinto que nos foi deixado. Seguindo a Rosenstone, Eduardo Jakubowicz e Laura Radetich (2006, p. 23) descrevem três maneiras de se lidar com a história ou se referir ao passado no cinema: 1) o documentário; 2) a ficção de reconstrução histórica, em que se utiliza o recurso cinematográfico para fazer história; 3) a ficção de ambientação histórica, na qual, ainda que não se narre um fato do passado, este é utilizado como contexto.

Aqui, nos filiamos a Jonathan Stubbs (2013, p. 19), e definimos como ficção histórica aqueles filmes cujas tramas envolvem acontecimentos históricos ou que, de alguma maneira, travam uma relação com o passado, sem diferenciar o que seria *reconstrução* ou *ambientação* histórica. Como expõe Stubbs, diversos pesquisadores têm tentado definir o filme histórico, distinguindo-o de outros tipos de filmes com enredos estabelecidos no passado – na academia de língua inglesa, especialmente, é comum a divisão entre *historical costume dramas* (o que chamamos de ambientação) e *historical films*. Porém,

para o autor, ainda que o termo *costume drama* evoque fantasiosas narrativas da ficção romântica, e *historical films* implique uma conexão firme com um fato histórico, a distinção taxativa entre essas categorias é, no mínimo, problemática:

Qualquer filme que dramatiza ou reencena o passado a partir da perspectiva do presente estabelece, necessariamente, um equilíbrio entre fato e ficção, independentemente de pretender ou não representar eventos que realmente ocorreram. [...] Além disso, como historiadores atuais (como Hayden White) têm argumentado, qualquer tentativa de traduzir informações sobre o passado em uma narrativa histórica envolve, inevitavelmente, convenções retóricas que produzem uma forma de ficção. (STUBBS, 2013, p. 17).⁷

Os esforços de Stubbs se desenvolvem no sentido de caracterizar o filme histórico como um gênero cinematográfico. Como afirma o autor (2013, p. 13), devido às dificuldades inerentes ao estabelecimento de suas características textuais precisas, o filme histórico teve, geralmente, uma relação ambígua e desajeitada com o conceito de gênero. A partir da revisão de investidas teóricas anteriores⁸, Stubbs acredita que, ao expandir o estudo do gênero para além dos limites textuais de filmes individuais para incluir práticas industriais e culturais, esse problema se minimiza, e o filme histórico surge como um objeto viável de estudo desde esse viés. Como qualquer gênero, o filme histórico não possui uma essência rígida com convenções textuais que se mantiveram inalteráveis – em vez disso, ele se delinea como uma série de ciclos que emergem de contextos comerciais particulares e são moldados por forças culturais maiores. Não nos interessa, aqui, pensar o cinema histórico necessariamente como um gênero. Porém, é importante considerar a ideia de *ciclo*, como iremos notar na quarta parte deste texto.

Assim, esse conceito mais amplo de ficção histórica proposto por Stubbs também nos permite avaliar como certos filmes, embora com conteúdos amplamente ficcionais, podem lançar luz (ou questões) sobre determinados períodos históricos. Nesse sentido, é importante recuperar *Jauja* e, especialmente, *Zama*, que se propõem subverter o relato hegemônico da história sul-americana, criando outras histórias. Como analisa Pablo Gonçalo:

Zama e *Jauja* se inserem numa nova tessitura fílmica e histórica de abarcar o cinema e a representação do passado colonial sul-americano. Trata-se, certamente, de uma inversão, de uma fenda criada pelo perspectivismo de uma mútua predação de histórias por chãos avessos à história, tal como formulada pelas aberrações coloniais de um projeto civilizatório eurocêntrico. [...] Seus personagens circulam modestamente dentro da “grande história” e o que se capta são centelhas, fiapinhos meio soltos, breves cintilações de estórias menores. [...] Não são os macro acontecimentos que se busca iluminar, mas pequenas fagulhas, breves fendas de estranhamento sensível

⁷ Tradução nossa. No original: “Any film that dramatizes or restages the past from the perspective of the present necessarily strikes a balance between fact and fiction, regardless of whether or not it purports to be depicting events that actually occurred. [...] Moreover, as recent historical theorists such as Hayden White has argued, any attempt to translate information about the past into a historical narrative inevitably involves rhetorical conventions that produce a form of fiction”.

⁸ Stubbs se baseia, principalmente, nos seguintes trabalhos: BURGOYNE, Robert. **The Hollywood Historical Film**. Oxford: Blackwell, 2008. GRINDON, Leger. **Shadows on the past: studies in the Historical Fiction Film**. Philadelphia: Temple University Press, 1994. TOPLIN, Robert Brent. **Reel History: in defense of Hollywood**. Lawrence: University of Kansas Press, 2002.

temporal, de costumes, de valores. Nesses filmes, a história é apenas uma moldura cósmica que acolhe indivíduos e trajetórias numa peculiar coexistência. (GONÇALO, 2018).

Em diversas análises de *Zama*, como as de Edgardo Dieleke e Álvaro Fernández Bravo (2018) e de Tereza Maria Spyer Dulci e Libia Alejandra Castañeda López (2019), o filme é concebido como uma heterocronia, ou seja, uma proposta alternativa à história. Isso não significa que ignore ou renuncie à ambientação histórica, já que *Zama* recupera muitos elementos do mundo colonial (como a sociabilidade, as hierarquias, a estrutura burocrática, o vestuário etc.), mas o faz distorcendo-os, apresentando uma *mise en scène* deliberadamente anacrônica. Além disso, aposta em uma organização temporal que desafia os relatos teleológicos e o tempo linear evolutivo e propõe um tempo circular, repetitivo, cíclico. Dessa forma, *Zama* se coloca como uma revisão especulativa do passado e, ao conduzir um exame do tempo histórico e de sua representação, coloca em pauta como se faz a história e quem a narra.

Martel tem comentado extensamente sobre esses aspectos nas inúmeras entrevistas e palestras⁹ que concedeu por ocasião do lançamento do filme: a importância de poder inventar e ter hipóteses audazes sobre o passado latino-americano, cuja história foi escrita pelos detentores do poder, fazendo com que seja impossível conhecer algo do período colonial que não tenha passado pelo filtro do homem branco do século XVI – o que deveria ser digno de desconfiança. Para Martel, o discurso histórico é essencialmente conservador, especialmente para aqueles que foram excluídos da história ocidental (como os indígenas e os negros), e era fundamental oferecer uma versão da história à margem do relato oficial. A diretora defende que a mesma liberdade comumente desfrutada para imaginar o futuro deveria ser aproveitada também para imaginar um passado de difícil apreensão, e classifica *Zama* como um filme de ficção científica, destacando a relevância dessa ideia em sua construção. Essa reivindicação nos estimula a recuperar uma passagem de David Lowenthal sobre os usos da ficção (ele trata especificamente da literatura) para conhecer o passado:

As pérolas mais translúcidas da narrativa histórica são, com frequência, encontradas na ficção, que é, há muito tempo, componente importante para a compreensão histórica. [...] Alguns romances usam a história como pano de fundo para personagens imaginários; outros transformam em ficção as vidas de personagens reais, inserindo episódios inventados entre os acontecimentos verdadeiros; já outros distorcem, acrescentam e omitem. Como na ficção científica, alguns passados ficcionais são paradigmas do presente, e outros são exoticamente diferentes; ambos inventam o passado [...]. (LOWENTHAL, 1998 [1985], p. 126).

⁹ Citamos aqui algumas entrevistas e palestras das quais pinçamos e sintetizamos suas declarações: Koza (2017), Casa de América (2018), Efecto Mariposa (2018), Figueira e Lavagnino (2018), Salvà (2018).

3. O cinema na história, a história no cinema

Como afirma Robert Burgoyne (2009), a proeminência da imagem em movimento na cultura contemporânea tem remodelado nosso imaginário coletivo com relação à história. No mesmo sentido, William Guynn (2006) destaca como as representações fílmicas têm tanto poder que chegam a oprimir outras formas de lembrança, impondo imagens tão indelévels do passado à imaginação do público que chegam a substituir os documentos “reais”.¹⁰

Na impossibilidade de compendiar e esmiuçar os principais estudos que relacionam o cinema e a história, nos restringiremos a alguns divisores de água desse campo de pesquisa. Como indicam Napolitano (2008, p. 240-241) e Campo (2010, p. 8), nessa área podemos encontrar, resumidamente, a organização de três eixos: a história *do* cinema, o cinema *na* história e a história *no* cinema. O primeiro se dedica à trajetória do cinema desde seu surgimento no fim do século XIX, seus avanços técnicos e desenvolvimento estético, condições de produção nos âmbitos social, político e cultural, a recepção, entre outros temas. O segundo, em uma possibilidade aberta pela Nova História, é o cinema como fonte, pensando o filme como um novo objeto para a investigação historiográfica (um documento a complementar e a gerar análises para o estudo de um contexto). O terceiro, elaborado sobretudo por uma historiografia norte-americana, é o cinema percebido em si mesmo e abordado como produtor de discurso histórico, como uma representação do passado (não é um documento, ele em si é história – uma forma diferente de história que precisa ser entendida em seus próprios termos, sem medir-se pela história escrita). Aqui, nos interessa explorar possibilidades vinculadas aos segundo e terceiro eixos.

No domínio do cinema como fonte, está Marc Ferro, pioneiro em propor o filme como documento histórico. Ou seja, o cinema como testemunho singular de seu tempo, pois escapa do controle de qualquer instância, não sendo possível dominá-lo: “A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos” (FERRO, 1992 [1977], p. 86). Assim, o estudo do cinema serviria para trabalhar o que ele chama de *contra-análise da sociedade*, quando a realidade latente é desnudada. Ferro preocupa-se, também, em formular uma base metodológica, um novo modo de engajamento frente a esses “novos” documentos, e alerta que é preciso estar atento não somente aos filmes e códigos específicos da linguagem cinematográfica, mas também ao fora-do-filme, o contexto. Coincidindo com Ignacio Del Valle Dávila e Eduardo Morettin (2016), embora a teoria de Ferro “tenha sido amplamente discutida e criticada

¹⁰ Aqui, gostaria de recuperar um fato exemplar (e tragicômico): em dezembro de 2018, quando Jair Bolsonaro recém havia sido eleito presidente, sua esposa Michelle Bolsonaro publicou, em seu Instagram, uma foto na qual exibia seu retrato junto ao de prestigiosas mulheres de importante trajetória pública como princesa Isabel, Lady Di, Margaret Thatcher, Michelle Obama, e alguém que pareceria ser Eva Perón – na verdade, tratava-se da atriz Nacha Guevara, que interpretou Evita em um musical. Ver https://www.clarin.com/mundo/papelon-michelle-bolsonaro-confundir-evita-nacha-guevara_0_5_SX7KvZN.html.

nos últimos trinta anos, a defesa que ele fez do valor da imagem em movimento como ‘documento histórico’ e ‘agente da história’, em uma sociedade que a produz e consome, permanece relevante para a pesquisa das relações entre cinema e história”.¹¹

Com poucos anos de diferença e particularmente atento às ficções históricas, Pierre Sorlin (2009 [1980]) aponta para o reconhecimento do valor documental dos filmes como registros de seu tempo de produção, encenando o passado com os olhos voltados para o presente. Para ele, os filmes que reconstituem o passado nos falam mais de como era ou é a sociedade que os produziu, de seu contexto, que do fato histórico ou referente que tentam evocar. Tanto para Ferro quanto para Sorlin, os filmes – históricos ou não – são artefatos culturais reveladores dos períodos em que foram realizados.

Na esfera da história *no* cinema, destaca-se o trabalho de Rosenstone (2010 [2006]), que pensa o cinema como outra forma de escritura – em imagens – do passado (ou mesmo do presente) que forja nossa consciência histórica junto a outros meios audiovisuais. Rosenstone se empenha especialmente em investigar como os filmes criam um mundo histórico e, nesse percurso, equipara cineasta e historiador, argumentando que tanto o cinema como a história são relatos dramatizados:

[...] o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde estamos indo) [...]. (ROSENSTONE, 2010 [2006], p. 14).

Rosenstone se conecta especialmente a Hayden White (2003 [1978], 2009 [1988], 2010 [2005]) em suas proposições de que a narrativa histórica é construída por meio dos mesmos recursos narrativos habituais na literatura (estando embebida do estilo retórico em sua articulação) e do conceito de *historiofotia* como complementar ao de *historiografia*, defendendo a representação da história e do nosso pensamento a seu respeito em imagens.

Como afirmam Del Valle Dávila e Morettin (2016), a partir da década de 1990, “os estudos que associam o cinema e a história têm se expandido e diversificado. Além de uma revisão metodológica, tem havido muitos trabalhos que abordaram a análise de um filme ou de um contexto específico, e que ajudaram a verificar a validade destes princípios gerais”. Os autores citam nomes como os de Michele Lagny, Peter Beylot e Raphaëlle Moïne, Sylvie Lindeperg e Antoine de Baecque, aos quais somaríamos os de Marcia Landy e de Natalie

¹¹ Sobre o pioneirismo de Ferro, ver Freire (2006). Para uma análise crítica de seu trabalho, ver Morettin (2011).

Zemon Davis. No Brasil, pensando especialmente o cinema latino-americano, distinguimos o trabalho do grupo de estudos “História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação”,¹² da Universidade de São Paulo, e de pesquisadores como Fabián Núñez, Iara Lis Schiavinatto, Mônica Brincalpe Campo, Patrícia Machado, Rosane Kaminski, entre muitos outros. Na Argentina, poderíamos recorrer a Ana Laura Lusnich, Fabio Nigra, Gustavo Aprea, Irene Marrone, Mariano Mestman, e seus respectivos grupos de pesquisa. O campo cresceu exponencialmente em ambos os países nos últimos anos e seria impossível fazer uma listagem justa em tão poucas linhas.

4. Ficção histórica no cinema argentino e os modos de se relacionar com o passado

Nesta parte do texto, iremos nos guiar pelas considerações de Gustavo Aprea (2012, 2015) em sua busca para compreender como, desde seus inícios, o cinema argentino se relaciona com o passado nacional. Segundo o autor, “se bem é possível assinalar que os filmes locais que evocam a história se remontam praticamente ao momento fundacional da cinematografia argentina, a presença de filmes históricos ao longo do século foi irregular, implica perspectivas diversas e se baseia em concepções distintas sobre a historicidade” (2012, p. 02).¹³ No mesmo sentido, Marcela López e Alejandra Rodríguez (2009) argumentam que, por exemplo, processos frequentemente abordados como a Revolução de Maio ou a Declaração de Independência¹⁴ assumem diferentes significados dependendo da época em que foram pensados.

Se consideramos as diversas etapas do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, podemos observar que, através dos anos, a maneira de se situar frente ao passado e os discursos que o reconstróem variaram. Quando se comparam os traços de filmes históricos contemporâneos com os de décadas anteriores, se notam diferenças que vão além das inovações tecnológicas, dos estilos narrativos ou das formas de construção de credibilidade. De alguma maneira, essas variáveis podem ser compartilhadas pelos filmes de um mesmo período. Para além de como se imaginam personagens, situações e acontecimentos pretéritos, existe um modo de pensar o passado que orienta o conjunto de suas representações que o cinema propõe em uma etapa de seu desenvolvimento. Expresso em outros termos, em momentos distintos se operam critérios de historicidade distintos. Isto implica que resulta factível identificar formas diferentes de se situar ante o passado e considerar as projeções que este poder ter no presente e no futuro. (APREA, 2015, p. 135).

É caro a Aprea o conceito de *regime de historicidade* – ou seja, a maneira como a sociedade, em um período histórico específico, se coloca frente a seu passado, se projeta ao futuro e define sua

¹² Para acessar seus participantes e suas pesquisas: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/>.

¹³ Tradução nossa. No original: “Si bien puede señalarse que filmes locales que evocan la historia se remontan prácticamente al momento fundacional de nuestra cinematografía, la presencia de películas históricas a lo largo de un siglo ha sido irregular, implica perspectivas diversas y se basa en concepciones distintas sobre la historicidad”.

¹⁴ A Revolução de Maio constitui-se de uma série de acontecimentos revolucionários que tiveram lugar entre 18 de maio de 1810 (data de confirmação oficial da queda da Junta de Sevilla) ao 25 de maio desse mesmo ano (data da ascensão da Junta Provisional Governamental das Províncias do Rio da Prata em nome do Senhor Don Fernando VII), na cidade de Buenos Aires, então capital do Vice-Reinado do Rio da Prata. Como consequência dessa revolução, o Vice-Rei Baltasar Hidalgo de Cisneros foi deposto, sendo substituído pela Primeira Junta de Governo. Estes eventos iniciaram o processo de surgimento do Estado argentino, sem proclamação formal da independência, pois a Primeira Junta não reconhecia a autoridade do Conselho de Regência da Espanha e Índias, mas ainda governava em nome do rei da Espanha, Fernando VII – que havia sido deposto pelas Abdicações de Bayona e substituído pelo francês José Bonaparte. Ainda assim, os historiadores consideram tal manifestação de lealdade (conhecida como a “máscara de Fernando VII”) uma manobra política que ocultava as intenções independentistas dos revolucionários. A declaração de independência da Argentina teve lugar, posteriormente, durante o Congresso de Tucumán, em 09 de julho de 1816.

situação presente. Recuperado de François Hartog e seguindo sua linha de pensamento,

[...] pode-se descrever os distintos regimes de historicidade como produtos de diferentes maneiras de resolver a tensão no campo das experiências evocadas e dos horizontes de expectativas definidos por um sociedade em um momento dado. Assim, quando na relação entre o passado, o presente e o futuro predomina na interpretação histórica a relação com o futuro, constrói-se uma perspectiva teleológica. Quando o olhar se concentra no passado, a história atua como um modelo. Finalmente, quando se produz uma crise com respeito às certezas sobre o futuro, o presente se converte em seu próprio horizonte e surge o que Hartog denomina *presentismo*. [...] Sobre a base destas considerações, pode-se sugerir a utilidade da aplicação do conceito de regime de historicidade à análise de filmes que trabalham sobre diversos momentos da história nacional. (APREA, 2012, p. 3).¹⁵

Estela Erausquin (2008, p. 172) distingue dois períodos de expansão do cinema de ficção histórica na Argentina: a década de 1940 e a passagem dos anos 1960 aos 1970. Jakubowicz e Radetich (2006, p. 199) consideram significativo, ainda, o momento de redemocratização do país, em meados de 1980. Nós incluiríamos, também, o pós-*nuevo cine* (como explicitado na primeira parte deste texto) e o período silencioso, especialmente entre as décadas de 1910 e 1920.

Como afirma Irene Marrone (2003 apud Jakubowicz e Radetich, 2006, p. 24), a alusão ao passado foi muito frequentada pelo cinema do início do século: os curtas-metragens *La Revolución de Mayo* e *El fusilamiento de Dorrego* (ambos de Mario Gallo, realizados em 1909 e estreados em 1910) são considerados os primeiros filmes argumentais (ou “posados”, como eram denominados na época) do país. A eles se somam outros curtas como *Camila O’Gorman* (1910), *Güemes y sus gauchos* (1910), *La creación del himno* (também conhecido como *El himno nacional*, 1910), *La batalla de Maipú* (1912) e *La batalla de San Lorenzo* (1912), todos títulos notórios da filmografia de Gallo, que se inserem nos festejos do Centenário da Revolução de Maio.

Enrique García Velloso é outro significativo diretor de filmes históricos, responsável pelos longas *Amalia* (1914, considerado o primeiro longa de ficção, baseado no romance homônimo de José Mármol, com os enfrentamentos entre unitários e federais como pano de fundo) e *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915), os quais, segundo Jorge Miguel Couselo (1984), superam a escolaridade e as limitações do elenco não profissional dos filmes de Gallo. *Federación o muerte* (Atilio Lipizzi e Gustavo Caraballo, 1917), *El último malón* (Alcides Greca, 1917) e *Una nueva y gloriosa nación* (Albert H. Kelley, 1928) são outras obras relevantes desses anos a recuperar o passado nacional.

Andrea Cuarterolo (2015, p. 82), principal referência nos estudos do período silencioso na Argentina, afirma que o cinema de ficção foi

¹⁵ Tradução nossa. No original: “[...] se puede describir a los distintos regímenes de historicidad como productos de diferentes maneras de resolver la tensión en el campo de las experiencias evocadas y los horizontes de expectativas que define una sociedad en un momento dado. Así, cuando en la relación entre el pasado, el presente y el futuro predomina en la interpretación histórica la relación con el futuro se construye una perspectiva teleológica. Cuando la mirada se concentra en el pasado la historia actúa como un modelo. Finalmente cuando se produce una crisis con respecto a las certezas sobre el futuro, el presente se convierte en su propio horizonte surge lo que Hartog denomina presentismo. [...] Sobre la base de estas consideraciones se puede plantear la utilidad de la aplicación del concepto de régimen de historicidad al análisis de filmes que trabajan sobre diversos momentos de la historia nacional”.

operativo ao discurso nacionalista imperante nas primeiras décadas do século XX e a seu projeto de homogeneização nacional (com o intuito de assimilar a numerosa massa imigrante recém-chegada) fortemente baseado na educação patriótica¹⁶. “Mesmo que todas as manifestações artísticas fossem funcionais a este projeto educativo, o cinema – por seu alcance massivo e pela democrática acessibilidade de sua linguagem – converteu-se no meio ideal para a configuração de um imaginário coletivo” (2015, p. 66). Os filmes realizados, especialmente os ficcionais, permitiam:

[...] resgatar a história nacional e operar com símbolos de identificação como o *criollismo*¹⁷, a utopia agrária ou o culto à honra. Como acontecimentos patrióticos chaves do passado, a Revolução de Maio e a Declaração da Independência foram temas recorrentes destes primeiros filmes de ficção. Entretanto, longe de propor uma representação fiel ou precisa da história vernácula, estes filmes pretendiam simplesmente fortalecer e difundir o que o historiador Nicolás Shumway denominou “ficções orientadoras da nacionalidade”. Estes relatos tinham como propósito desenvolver um sentimento de pertencimento fundido nas ideias do nacional e de um destino comum [...]. (CUARTEROLO, 2015, p. 68-69).

Assim, essas produções, elaboradas no modelo estético do *film d'art* francês, funcionavam como representações de personagens e atitudes aos quais são outorgados valor ufanista, ligados a uma concepção heroica e à fabricação de um passado que sentava as bases de um presente auspicioso. As conclusões de Cuarterolo são as mesmas que as de Aprea, que avalia que os primeiros filmes ficcionais do período silencioso estão imbuídos do que se denominou naquele momento “o espírito do Centenário”:

Dentro desse contexto, a apelação à história nacional serve como legitimação de um espetáculo nascente através da ilustração de personagens e acontecimentos consagrados pela versão oficial da história difundida através da iconografia escolar. A épica construída em torno das origens da nação faz do passado o momento fundacional sobre o que se assenta a existência de um presente venturoso e de um futuro que augura sucesso. (APREA, 2012, p. 4).¹⁸

No período clássico-industrial¹⁹, o sistema de estúdios se estruturou sobre as bases de um sistema de estrelas e gêneros (que incorporam elementos e problemáticas locais), com relatos que privilegiavam a transparência enunciativa, a progressão linear, a inclusão de uma conclusão de caráter didático e alentador, a construção de universos novelescos e o estabelecimento de uma relação de identificação com os espectadores. Nesse contexto, a ficção histórica será tratada como um gênero – e dos mais produtivos. Em seu estudo sobre o que vai designar como *drama social-folclórico* (filmes que se interessam em representar o campo e o universo rural em suas

¹⁶ Ainda segundo a autora, sendo os pioneiros do cinema argentino também imigrantes (o belga Henri Lepage, o austríaco Max Glücksman, o espanhol Julián De Ajuria, os franceses Eugenio Py e Georges Benoît, os italianos Mario Gallo, Federico Valle, Atilio Lipizzi e Alberto Traversa, por exemplo), ao enfocarem seu relatos em momentos fundadores da nação e se inclinarem à difusão de mitologias nacionais propostas pela historiografia oficial, encontravam nessa arte uma forma de integração, ao mesmo tempo que aderiam às preocupações das elites locais.

¹⁷ Tendo em conta que os termos *criollo* e *gaucho* possuem diferentes acepções e significados na Argentina e no Brasil, pensamos ser conveniente esclarecer que, neste texto e nos trabalhos do dossiê, *criollo* refere-se às pessoas nascidas no continente americano que possuem ascendência europeia. Por sua vez, o *gaucho* é o camponês que habitava as planícies da Argentina e que podia ser identificado através de uma série de propriedades: a habilidade na montaria, o conhecimento da geografia, seu caráter autônomo do Estado e das instituições e o seminomadismo.

¹⁸ Tradução nossa. No original: “Dentro de este contexto la apelación a la historia nacional sirve como legitimación de un espectáculo nascente a través de la ilustración de personajes y acontecimientos consagrados por la versión oficial de la historia difundida a través de la iconografía escolar. La épica construida en torno a los orígenes de la nación hace del pasado el momento fundacional sobre el que se funda la existencia de un presente venturoso y un futuro que augura éxitos”.

¹⁹ Na Argentina, o cinema clássico-industrial se estendeu de 1933 (momento no qual irrompe a sonorização óptica dos filmes) até meados da década de 1950, contexto em que se materializa a desarticulação do sistema de estúdios e se reformulam as práticas de produção e exibição.

diferentes facetas), Ana Laura Lusnich (2007) se debruça de forma ampla sobre o cinema de ficção histórica do período.

Nessas décadas, segundo a autora, o cinema histórico abrangeu duas formas de estruturar os relatos e abordar os acontecimentos: a biografia e a ambientação histórica, que serão divididas em subcategorias. A biografia foi a vertente mais fértil até 1946, o que seria motivado, em grande parte, pela sucessão de governos militares e um projeto cultural que contemplava a legitimação de certas figuras heroicas e emblemáticas. Conciliaram-se dois formatos biográficos relativamente opostos, seguindo tendências historiográficas que se confrontavam no momento: a exploração de heróis históricos *versus* a exploração de heróis populares²⁰. *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939) e *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944) seriam paradigmas do primeiro, enquanto *Huella* (Luis José Moglia Barth, 1940) poderia ser considerado um espécime do segundo (LUSNICH, 2007, p. 24-31).

Os filmes de ambientação histórica se segmentam entre aqueles que se centram nas lutas pela independência e formação da nação, nos conflitos de ordem social e econômica, ou nas intrigas românticas. Devido à sua perdurabilidade no tempo, com uma produção extensa e variada, há uma reformulação constante dos parâmetros iniciais, que poderiam ser localizados em filmes como *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *Kilómetro III* (Soffici, 1938) e *Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos, 1937). Já filmes como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Pampa bárbara* (Demare, 1945), *Los isleros* (Soffici, 1951), *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), *Tres hombres del río* (Soffici, 1943) e *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949) são exemplos de como se modificam as versões “originais” do gênero, assegurando sua vigência através de uma ampla variedade de esquemas narrativos e tipos de intriga (LUSNICH, 2007, p. 30-31).

Nesses movimentos, as linhas referentes às gestas independentistas e aos *plots* sentimentais são mais tradicionais, ligadas à literatura de fronteira e ao nativismo, e privilegiam, entre outras decisões, a magnificação de figuras militares e a promoção de um estado de ordem e integração social. Por outro lado, os filmes sobre contendas sociais e econômicas manifestam, em algumas oportunidades, um interesse de renovação dos modelos narrativos, especialmente mediante a adaptação de autores que respondiam ao modernismo e ao realismo literário e teatral (LUSNICH, 2007, p. 194-195). De maneira geral, Lusnich conclui que

[...] o significado histórico do modelo do drama social-folclórico consiste, a nosso ver, no prolongamento e na afirmação no campo do cinema de uma identidade e uma retórica cujas bases se encontram no projeto político e no impulso expansionista que caracterizaram o rumo histórico do século

²⁰ “[...] los héroes históricos hacen referencia a personalidades del ámbito político, militar y cultural que en algún segmento de su vida tuvieron participación institucional concreta, respondieron al poder central de Buenos Aires y fueron legitimados social y culturalmente.

Los héroes populares remiten a figuras de carácter público, con o sin participación institucional concreta, controvertidas en su relación con el poder central y legitimadas parcialmente por la sociedad y la producción cultural” (LUSNICH, 2007, p. 35).

XIX. Nesta direção, a produção de filmes e a atividade cinematográfica ocuparam um lugar relevante na formação e na difusão de certas linhas ideológicas orientadas a pensar e a construir a nação. As articulações entre o cinema e a história revelam, por sua vez, que a apropriação destas ideias e tradições se enquadra nas conjunturas particulares que acompanharam o processo de realização dos filmes, de forma que o passado é lido e interpretado em função do presente, especialmente com relação aos programas e discursos políticos que marcaram a década de 1930 (a sucessão de governos militares) e o período de desenvolvimento dos dois governos peronistas. O retorno do mito do *gaucho*, a promoção de figuras militares e do discurso castrense, a imposição do Estado como instância reguladora dos processos históricos e sociais (três das matrizes que definem a construção deste modelo) explicam a criação de ficções potentes tanto como a posição que a instituição cinematográfica adota frente ao Estado e à realidade política. (LUSNICH, 2007, p. 197-198).²¹

É importante lembrar, aqui, o papel da censura, que aparece de forma mais clara e institucionalizada com um decreto de 1937 (apresentado pelo político conservador Matías Sánchez Sorondo, que, desde 1935, requeria o controle da produção cinematográfica), através do qual se exigia previamente o exame e a aprovação dos argumentos dos filmes que interpretassem, total ou parcialmente, assuntos relacionados com a história, as instituições ou a defesa nacional (LÓPEZ; RODRÍGUEZ, 2009, p. 35). De acordo com Fernando Martín Peña (2012, p. 83-94), com exceção de Sánchez Sorondo, o Estado tinha se mantido, de certa forma, alheio ao controle do cinema, o que vai mudar com o governo que assume após o golpe em 1943 e que cria um órgão de “acompanhamento”.

A crise devido à redução da cota de película virgem deflagrada nesse período estimulou a indústria a solicitar a intervenção do Estado que, em 1946, já sob Juan Domingo Perón, respondeu com um sistema de proteção (por exemplo, com a cota de tela) e fomento (subsídios e créditos), ao mesmo tempo que aumentou sua ingerência sobre os conteúdos. Segundo Lusnich (2007, p. 33-34), enquanto havia a obrigatoriedade da produção de uma porcentagem de filmes baseados em argumentos nacionais (de índole científica, histórica, artística ou literária), se desalentava a concreção de obras críticas tanto centradas na realidade presente (que deveria ser percebida como um momento justo e promissor) como as que comprometessem a visão de certos fatos e figuras do passado.

Por fim, e sintetizando o itinerário de Lusnich, Aprea (2015, p. 140) depreende que, entre 1933 e 1956, o regime de historicidade vigente toma o passado como exemplo para o presente, e a garantia de um futuro previsível e venturoso alcança sua plenitude

durante o período clássico-industrial, a história argentina aparece como uma narração épica que incorpora traços do melodrama (que tinge a maior parte da produção da época). Com um didatismo explícito,

²¹ Tradução nossa. No original: “[...] el significado histórico del modelo del drama social-folclórico consiste, a nuestro juicio, en la prolongación y la afirmación en el campo del cine de una identidad y una retórica cuyas bases se encuentran en el proyecto político y en el impulso expansionista que caracterizaron el derrotero histórico del siglo XIX. En esta dirección, la producción de films y la actividad cinematográfica ocuparon un lugar relevante en la conformación y en la difusión de ciertos lineamientos ideológicos orientados a pensar y construir la nación. Las articulaciones entre el cine y la historia revelan, a su vez, que la apropiación de estas ideas y tradiciones se enmarca en las coyunturas particulares que acompañaron el proceso de realización de las películas, de forma que el pasado se lee e interpreta en función del presente, especialmente en relación con los programas y los discursos políticos que signaron la década de 1930 (la sucesión de gobiernos militares) y el periodo de desarrollo de los dos gobiernos peronistas. El retorno del mito del gaucho, la promoción de figuras militares y del discurso castrense, la imposición del Estado como instancia reguladora de los procesos históricos y sociales (tres de las matrices que definen el desarrollo de este modelo), explican la creación de ficciones potentes tanto como la posición que adopta la institución cinematográfica frente al Estado y la realidad política”.

integra-se a uma concepção do passado compartilhada tanto pelo ensino escolar como pela historiografia acadêmica. A partir deste ponto de vista, os acontecimentos históricos são a base dos valores patrióticos que permitem a identidade nacional no presente e projetar um futuro sempre próspero. O valor que é outorgado à história como modelo prolonga-se através das mudanças políticas [que implicam a passagem de governos conservadores, militares e peronistas] que se produzem durante todo o período. (APREA, 2015, p. 138-139).

Durante as presidências de Juan Carlos Onganía (1966-1970) e de Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973), há uma espécie de quebra com relação aos períodos anteriores devido aos usos que se fazem do passado para encenar tensões existentes no presente. O cinema buscava pensar seu momento como uma sucessão de ideias e horizontes utópicos do passado, sublinhando a contiguidade da revolução incompleta da independência e de outros levantamentos do século XIX com causas contemporâneas. É notável que essa transformação origine duas correntes contraditórias, em sintonia com a divergência que se dava no campo político. Como constata Del Valle Dávila:

De um lado e do outro de um espectro político crescentemente polarizado se invocava – ainda que com conotações opostas – a ideia de “refundar” a nação e de empreender uma “revolução”. No campo cinematográfico, como no resto dos campos artísticos, os diferentes projetos sociais disputaram o controle das representações simbólicas da nação e dos imaginários coletivos mediante propostas artísticas antagonicas. (DEL VALLE DÁVILA, 2013, p. 242).²²

De um lado, como detalham Erausquin (2008, p. 115), Del Valle Dávila (2013, p. 244) e Aimaretti (2014, p. 273), está o cinema alentado e financiado pelo governo, que privilegiou filmes com argumentos inspirados na história nacional, personagens de *gauchos* e próceres, e que objetivava homenagear arquétipos da “argentinidade” e figuras históricas de relevância. Chamado de ciclo folclórico-histórico ou *criollista*-histórico, oferecia uma visão oficial e monumental do passado, no qual os processos se explicavam pelas ações empreendidas por grandes personagens, e o regime é sugerido como herdeiro e depositário de valores nacionais, em uma metáfora legitimadora de si.

Entre os integrantes desse grupo – que gerou marcantes sucessos de bilheteria – estão a trilogia de Leopoldo Torre Nilsson *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970, que superou as expectativas de público e alentou a realização de outras obras do estilo) e *Güemes, la tierra en armas* (1971), além de *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971) e *Juan Manuel de Rosas* (Manuel Antín, 1972)²³. Tais produções, com narrativas transparentes e de corte comercial, preconizavam o estilo de vida nacional sustentado nos valores da

²² Tradução nossa. No original:
“A uno y otro lado de un espectro político crecientemente polarizado se invocaba – aunque con connotaciones opuestas – la idea de ‘refundar’ la nación y de emprender una ‘revolución’. En el campo cinematográfico, como en el resto de los campos artísticos, los diferentes proyectos sociales se disputaron el control de las representaciones simbólicas de la nación y de los imaginarios colectivos, mediante propuestas artísticas antagonicas”.

²³ Esses filmes supõem uma ruptura na cinematografia de seus autores, que haviam sido parte da renovação formal e temática de inícios dos anos 1960.

ordem, da tradição e do patriotismo em função da moralização da sociedade, e exaltavam o amor à pátria, a honra e a abnegação dos heróis, além de seus dotes de autoridade castrense – discurso acorde com os interesses da ditadura.

De outro lado, há a irrupção de tendências que faziam parte de movimentos políticos e sociais de dissidência e que circulavam à margem dos circuitos cinematográficos estabelecidos. No temático, incorporavam uma visão revisionista da historiografia canônica, e no plano estético adotavam recursos do cinema moderno e revolucionário, com a intenção de gerar uma contracultura que questionasse a ordem imperante (LUSNICH, 2007, p. 94-95).

Segundo López e Rodríguez (2009, p. 60), um exemplo paradigmático poderia ser localizado em *Yo maté a Facundo* (Hugo del Carril, 1974). Nele, Facundo passa a segundo plano e seu matador ocupa o centro da ação, residindo nisso sua originalidade, pois se projeta a outra cara das épicas históricas – o protagonista é um personagem irrelevante, sobre o qual quase não há documentação, o que permite a invenção. Realizados na clandestinidade ou durante uma breve primavera democrática, outros títulos significativos são *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973), *Operación massacre* (Jorge Cedrón, 1973), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) e *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) – sendo que os três últimos puderam estrear apenas com a redemocratização, entre 1983 e 1984.

A partir do fim da década de 1960, produz-se um reflorescimento do cinema histórico. Nesta etapa, mesmo que subsista o conceito da história como exemplo, o modelo único de interpretação é quebrado. Durante este período, contrapõem-se interpretações do passado que expressam diferentes projetos de sociedade. Por um lado, surge um modelo que resgata as trajetórias dos coletivos mais populares (em contraposição ao heroísmo individual do cinema clássico-industrial), que pode ser visto em um arco que vai desde *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968) até *La Patagonia rebelde*. Por outro, em obras como o ciclo de Leopoldo Torre Nilsson, produz-se uma reafirmação da épica oficial embasada em heróis imaculados. A ditadura militar 1976-1983 tentou eliminar – inclusive fisicamente – a corrente ligada à versão que combatia a história oficial, e propiciou pobres variantes da épica patriótica como *De cara al cielo* (Enrique Dawi, 1979). (APREA, 2015, p. 139).

Com o retorno da democracia, em 1983, ressurgiu o interesse pelo cinema histórico, com os realizadores voltando-se tanto para o passado recente quanto para o remoto. O traumático passado recente foi exposto de maneira frontal e crua em filmes como *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985, ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e referência mais visitada), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) e *La deuda*

interna (Miguel Pereira, 1988). Essas produções buscavam gerar um efeito catártico, apresentando como protagonistas cidadãos comuns com os quais o espectador pudesse se identificar.

O passado remoto, com títulos como *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *La Rosales* (David Lipszyc, 1984) e *Pobre mariposa* (Raúl de la Torre, 1986), não deixava de se referir ao passado recente, propondo um enfoque crítico de alguns períodos da história nacional caracterizados pela falta de direitos individuais, justiça e/ou liberdade. Nestas obras, eram apresentadas situações de repressão ou terror, opressão política ou social, corrupção ou censura, que geravam focos de resistência sistematicamente sufocados, como havia acontecido com as vozes e as vidas na recente ditadura (CUARTEROLO, 2011, p. 342-343).

Em ambos os modelos, e mesmo com uma imensa variedade temática (ainda que com o foco predominante nas vítimas, com a maioria dos argumentos abordando os sequestros, os exílios, o desaparecimento de pessoas e a Guerra das Malvinas), imperou uma perspectiva realista afetiva que recriou os fatos históricos pela via dos sentimentos, como “imaginação melodramática”, emergindo com força o procedimento da alegoria – que permite transpor a micro-história narrada, a da família/amorosa, à macro-história, nacional (LATTANZI, 2016, p. 190). Os conflitos vão do privado ao público, e partem de uma série de tragédias íntimas que veiculam uma leitura questionadora sobre o contexto que as fizeram possíveis. Para Aprea, os filmes funcionam como uma explicação do fracasso nacional:

Diferentemente dos períodos anteriores, os heróis apresentados não encarnam modelos exitosos a serem seguidos. Pelo contrário, são vítimas de um Estado ou dos preconceitos da sociedade que levaram a Argentina a um presente desastroso. [...] O tipo de interpretação que [os filmes] elaboram determina uma relação ambivalente com o passado. Por um lado, exibem as dificuldades do presente como produto da história vivida. Mas, por outro, estabelecem uma cisão entre o presente democrático e um passado autoritário. [...] Em todos os casos, os acontecimentos que produzem o trauma que impede a concretização de uma sociedade democrática localizam-se no passado. Dentro desse contexto, o futuro só pode aspirar a superar o presente traumatizado na medida em que se consiga romper com os obstáculos do passado. (APREA, 2012, p. 5-6)²⁴.

Frente à produção dos últimos anos, pretendemos retomar mais livremente algumas explorações, a modo de sondagem, deixando os artigos do dossiê construir suas próprias impressões. Para López e Rodríguez (2009, p. 266-267), os heróis e heroínas da primeira década do século XXI estão abalados por doenças, assaltados pela dúvida, tomados por paixões: já não são personagens sobriamente equilibrados; conhecem a derrota e se perguntam constantemente

²⁴ Tradução nossa. No original: “A diferencia de los períodos anteriores, los héroes presentados no encarnan modelos exitosos a seguir. Por el contrario, son víctimas de un Estado o los prejuicios de la sociedad que llevaron la Argentina a un presente desastroso. [...] El tipo de interpretación que [las películas] elaboran establece una relación ambivalente con el pasado. Por un lado exhiben las dificultades del presente como el producto de la historia vivida. Pero, por otro, establecen una escisión entre el presente democrático y un pasado autoritario. [...] En todos los casos se ubican en el pasado acontecimientos que producen el trauma que impide la concreción de una sociedad democrática. Dentro de este contexto el futuro solo puede aspirar a superar el presente traumatizado en la medida en que se logre romper con las rémoras del pasado”.

sobre suas responsabilidades. Os filmes não compartilham mais uma visão esperançosa e a crença de que o homem/a sociedade são capazes de enfrentar o processo histórico, superar os obstáculos e transformar o futuro.

Aprea segue a mesma linha que as autoras: “As narrações constroem imagens que recuperam detalhes do cotidiano dos personagens, resgatam seus temores e fraquezas e, em muitos casos, [...] colocam ênfase nas suas frustrações, que parecem expressar as da própria nação” (2015, p. 140). Para ele, começa a desenvolver-se dentro da filmografia histórica argentina uma nova postura que se distingue das etapas anteriores e que redefine a relação social com a temporalidade: não há um destino pré-fixado, mas um caminho marcado pela vacilação. Outras características seriam a ruptura da linearidade de algumas tramas e a presença de diversos narradores, que faz com que se dilua a pretensão de objetividade. “A fragmentação do relato e o ponto de vista enviesado sobre os acontecimentos constituem mais do que apenas recursos narrativos. Expressam a dificuldade para construir uma versão onisciente, linear e objetiva do passado [...]” (2012, p. 11).²⁵

Cabeza de tigre (Claudio Etcheberry, 2001) e os já citados *Belgrano. La película* e *Revolución: el cruce de los Andes* são filmes elencados pelo autor. Aprea averigua que essa tendência, ao mesmo tempo que amplia o campo de conhecimento sobre o passado a aspectos não considerados previamente, des-historiza a interpretação dos fatos narrados. Por meio desse mecanismo, os personagens históricos se transformam de um modelo a seguir em “gente como a gente”, e, assim, é possível julgá-los de acordo com pautas atuais.

A legitimação das narrações históricas como uma experiência vívida expressa, no terreno da ficção cinematográfica, um regime de historicidade baseado no *presentismo*. A história já não é um modelo nem define o caminho ao futuro. Observa-se o passado de um presente que é o único horizonte a partir do qual se realizam as interpretações do que já aconteceu. (APREA, 2012, p. 12)²⁶.

Em um debate promovido pela revista *Kilómetro III*, Emilio Bernini, Alejandro Fernández Mouján, Nicolás Prividera, Román Setton e Javier Trímboli (BERNINI; BINDER; SETTON, 2013) discutem o que eles consideram um novo revisionismo histórico promovido pelo Estado a partir do Bicentenário. O grupo debate os longas sobre Belgrano e San Martín, com especial foco em *Infancia clandestina*. Para eles, este revisionismo também des-historizaria o passado ao apostar em um *pathos* nostálgico, buscando emocionar um espectador massivo por meio de elementos “universais” – como se bastasse a aparente modernização dos conteúdos, sem o

²⁵ Tradução nossa. No original: “La fragmentación del relato y el punto de vista sesgado sobre los acontecimientos constituyen algo más que recursos narrativos.

Expresan la dificultad para construir una versión omnisciente, lineal y objetiva del pasado [...]”.

²⁶ Tradução nossa. No original: “La legitimación de las narraciones históricas como una experiencia vivida expresa en el terreno de la ficción cinematográfica un régimen de historicidad basado en el presentismo. La historia ya no es un modelo ni define el camino hacia el futuro. Se observa el pasado desde un presente que es el único horizonte desde el que se realizan las interpretaciones de lo que ya ha sucedido”.

questionamento da forma espetacularizada e conservadora que se apoia na emotividade descontextualizada.

Gonzalo Aguilar (2015, p. 240) também se enfoca na humanização dos grandes personagens ao explorar o que ele caracteriza como pós-épica: quando os atos épicos estão deslocados a um futuro que o filme nunca chega a contar, tratando da vida prévia do herói que vai mudar a história. Não se narram os grandes acontecimentos que marcam o périplo do herói, mas a cotidianidade. A coprodução internacional *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) seria o grande modelo dessa voga, que na Argentina encontrou seu lugar em *Juan y Eva*.

Na Argentina dos últimos anos, a pós-épica foi um dos modos de processar a história pátria. O fato foi endossado pelo Estado e se colocou como antagonico ao fenômeno do *nuevo cine*, que havia sepultado ou rechaçado os gêneros do *mainstream*. Se o *nuevo cine* tinha optado pelas histórias mínimas ou microscópicas (mudando assim a noção do político no cinema), durante o governo dos Kirchner houve um interesse em articular um relato, tanto no plano simbólico como material, que se apoiasse nos grandes homens. (AGUILAR, 2015, p. 241)²⁷.

Ainda segundo Aguilar, se os festejos do Bicentenário e a política cultural do governo em seus primeiros anos no poder funcionaram como laboratórios da potência do espetáculo na produção de identificações coletivas e adesão política, a morte de Néstor Kirchner (em outubro de 2010) marcou um *turning point* na política midiática, que se afastou da pós-épica para mergulhar no relato heroico. Dessa forma, da humanização do mito que se via em *Belgrano. La película e Revolución: el cruce de los Andes*, passa-se à mitificação do homem em *Néstor Kirchner, la película* (Paula de Luque, 2012), um documentário com todos os atributos das tradicionais narrativas históricas sem fissuras.

Após o breve percurso exposto no tópico anterior, e ainda apoiados em Aprea (2012, p. 6), pudemos verificar como, durante a maior parte do século XX, o cinema histórico argentino interpelou a história nacional de acordo com um regime de historicidade segundo o qual a compreensão do passado está ditada pela previsão de um futuro. A partir do *nuevo cine* dos anos 1990, centrado no *tempo do puro presente*, o que inibe a produção de ficções históricas, esse modelo entra em crise. Apesar de um renascimento do cinema histórico na última década, as sucintas análises que retomamos apontam para um aprofundamento desse movimento. Os artigos do dossiê pretendem aprofundar os estudos sobre este último período e complementar esse debate em construção. Afinal, “o cinema exuma o passado, o traz à tela, o traduz à medida... Mas não é suficiente e quer mais. Intervém no presente, modela imaginários, cria *realidades* ao produzir suas versões. Entra no jogo dialético da cultura” (LÓPEZ; RODRÍGUEZ, 2009, p. 189, destaque no original)²⁸.

²⁷ Tradução nossa. No original: “En la Argentina de los últimos años la post épica fue uno de los modos de procesar la historia patria. El hecho fue avalado desde el mismo Estado y se recortó en antagonismo con el fenómeno del nuevo cine que había sepultado o rechazado los géneros del mainstream. Si el nuevo cine había optado por las historias mínimas o microscópicas (cambiando así la noción de lo político en el cine), durante el gobierno de los Kirchner hubo un interés en articular un relato tanto en el plano simbólico como material que se apoyara en los grandes hombres”.

²⁸ Tradução nossa. No original: “El cine exhuma el pasado, lo trae a la pantalla, lo versiona a su medida... Pero no le alcanza con eso y va por más. Interviene en el presente, moldea imaginarios, crea realidades al producir sus versiones. Entra en el juego dialéctico de la cultura”.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. La épica populista: la historia nacional en tiempos de globalización. De *Juan y Eva* a *Néstor Kirchner*. In: AGUILAR, Gonzalo. **Más allá del pueblo**: imágenes, indicios y políticas del cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. 233-263.

AIMARETTI, María. Memorias culturales heterogéneas. Una aproximación comparada a las representaciones de las revoluciones independentistas (1970-2010). In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo; FLORES, Silvana (orgs.). **Cine y revolución en América Latina**: una perspectiva comparada de las cinematografías de la región. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014. p. 271-288.

APREA, Gustavo. A revolução é um fato histórico. O modo de pensar as mudanças revolucionárias no cinema clássico-industrial argentino. In: LUSNICH, Ana Laura; BARRENHA, Natalia Christofolletti; COSSALTER, Javier (orgs.). **Atas I Simpósio ibero-americano de estudos comparados sobre cinema**: representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2015. p. 135-152. Disponível em: <http://www.ricila.com/wp-content/uploads/Actas-I-Simposio.pdf>.

APREA, Gustavo. Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado. In: ROMANO, Silvia; ZANOTTO, Matías (orgs.). **Actas del III Congreso de AsAECA – Córdoba, 2012**. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), 2012. p. 01-13. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/aprea__gustavo_-_ponencia.pdf.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel**: resíduos do tempo e sons à beira da piscina. São Paulo: Alameda, 2014.

BERNINI, Emilio; BINDER, Tomás; SETTON, Román (eds.). Un nuevo revisionismo. Conversación con Alejandro Fernández Mouján, Nicolás Prividera y Javier Trímboli. **Kilómetro 111**, n. 11, p. 135-165, jun. 2013.

BURGOYNE, Robert. Prosthetic Memory/Traumatic Memory: *Forrest Gump* (1994). In: HUGHES-WARRINGTON, Marnie (org.).

The History on Film Reader. Oxon/Londres/Nova York: Routledge, 2009. p. 137-142.

CAMPO, Mônica Brincalepe. **História e cinema:** o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. 154 f. Tese (Programa de Pós-Graduação do Departamento de História Cultural) – Campinas/SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/280451/1/Campo_MonicaBrincalepe_D.pdf.

CASA DE AMÉRICA. *Zama* con Lucrecia Martel. Debate entre Lucrecia Martel e Sonia García López realizado na Casa de América. Madrid: 17 jan. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o.

COUSELO, Jorge Miguel. El periodo mudo. *In:* COUSELO, Jorge Miguel *et al.* **Historia del cine argentino.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. p. 11-45.

CUARTEROLO, Andrea. La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última ditadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989). *In:* LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (orgs.). **Una historia del cine político y social en Argentina:** formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 339-364.

CUARTEROLO, Andrea. Representações da revolução independentista no cinema argentino do período silencioso. *In:* LUSNICH, Ana Laura; BARRENHA, Natalia Christofolletti; COSSALTER, Javier (Orgs.). **Atas I Simpósio ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:** representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2015. p. 65-84. Disponível em: <http://www.ricila.com/wp-content/uploads/Actas-I-Simposio.pdf>.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. La actualización de los mitos fundacionales de la nación en el cine histórico-folclórico argentino, la obra del grupo Cine Liberación y el cine histórico cubano (1968-1976). **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 14, p. 241-264, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1236/1099>.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio; MORETTIN, Eduardo. Cinema e história nas Américas. **IdeAS – Idées d’Amériques**, n. 7, primavera/verão 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ideas/3144>.

DIELEKE, Edgardo; FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Zama*: heterocronia, voyeurismo y mundos posibles. **laFuga**, n. 21, 2018. Disponível em: <http://lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-possibles/880>.

DULCI, Maria Teresa Spyer; CASTAÑEDA LÓPEZ, Libia Alejandra. A recriação da colônia em *Zama*: identidades, gênero e representações do espaço. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 26, p. 408-443, jan./jul. 2019. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/3356>.

EFEECTO MARIPOSA. Martel: “Tenemos que ser capaces de inventar hipótesis sobre el pasado”. **Radio Uruguay 1050 AM – Montevideo**, 11 jun. 2018. Disponível em: <http://radiouruguay.uy/martel-tenemos-que-ser-capaces-de-inventar-y-tener-hipotesis-sobre-el-pasado/>.

ERAUSQUIN, Estela. **Héroes de película**: el mito de los héroes en el cine argentino. Buenos Aires: Biblos, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRA, João Vitor; LAVAGNINO, Ana Beatriz. Lucrecia Martel sobre *Zama*: “É muito importante fazer filmes históricos mais parecidos à ficção científica”. Entrevista. **AdoroCinema**, 29 mar. 2018. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-138940/>.

FONTANA, Patricio. Últimas imágenes del nuevo cine argentino: Martín Rejtman y Lisandro Alonso. In: BERNINI, Emilio (org.). **Después del nuevo cine**. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018. p. 87-98.

FREIRE, Marcius. Sombras esculpindo o passado: Métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. **Fragmentos de Cultura**, v. 16, n. 9/10, p. 705-719, set./out. 2006. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/>

article/view/93/82.

GONÇALO, Pablo. A espera, a predação e a escuta da História. **Cinética**, 04 jun. 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-espera-a-predacao-e-a-escuta-da-historia/>.

GUYNN, William. **Writing History in Film**. Londres/Nova York: Routledge, 2006.

JAKUBOWICZ, Eduardo; RADETICH, Laura. **La historia argentina a través del cine**. Las “visiones del pasado” (1933-2003). Buenos Aires: La Crujía, 2006.

KOZA, Roger Alan. Una película de 1790 llamada *Zama*. Diálogo con Lucrecia Martel. **Con los ojos abiertos**, 27 set. 2017. Disponível em: <http://www.conlosjosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>.

LATTANZI, María Laura. Tramas de la historia y configuración de los tiempos en el cine argentino. In: VILLARROEL, Mónica (org.). **Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano**. Santiago: LOM, 2016. p. 187-196.

LÓPEZ, Marcela; RODRÍGUEZ, Alejandra. **Un país de película: la historia argentina que el cine nos contó**. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História**, n. 17, nov. 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11110/8154>.

LUSNICH, Ana Laura. **El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino**. Buenos Aires: Biblos, 2007.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena; *et al.* (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 65-84.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 253-290.

PEÑA, Fernando Martín. **Cien años de cine argentino**. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE, 2012.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes/Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SALVÀ, Nando. Lucrecia Martel: los héroes me parecen lo peor de lo peor. **elPeriódico**, 19 jan. 2018. Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180119/entrevista-lucrecia-martel-estreno-zama-6564362>.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites**. Madrid: Cátedra, 2006.

SORLIN, Pierre. The Film in History. In: HUGHES-WARRINGTON, Marnie (org.). **The History on Film Reader**. Oxon/Londres/Nova York: Routledge, 2009. p. 15-16.

STUBBS, Jonathan. What Is Historical Cinema? In: STUBBS, Jonathan. **Historical Film: a critical introduction**. Nova York/Londres: Bloomsbury, 2013. p. 09-35. Disponível em: https://www.academia.edu/1620962/Historical_Film_A_Critical_Introduction.

WHITE, Hayden. El texto histórico como artefacto literario. In: TOZZI, Verónica (org.). **El texto histórico como artefacto literario y otros escritos**. Barcelona: Paidós, 2003. p. 107-140.

WHITE, Hayden. Ficción histórica, historia ficcional y realidade histórica. In: TOZZI, Verónica (org.). **Ficción histórica, historia ficcional y realidade histórica**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. p. 169-182.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. In: HUGHES-WARRINGTON, Marnie (org.). **The History on Film Reader**. Oxon/Londres/Nova York: Routledge, 2009. p. 53-59.

WOLF, Sergio. Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino. In: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidade y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 171-186.

WOLF, Sergio. Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio. *In*: BERNADES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (orgs.). **El nuevo cine argentino**: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002. p. 29-39.