

Humor catártico: a abordagem cinematográfica cômica das memórias da última ditadura militar argentina, a partir do filme “Más que un hombre” (2007)

Salatiel Ribeiro Gomes

Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor de Teoria da História no Centro Universitário de Brasília. Autor do livro *História e cinema* (Annablume, 2011).

Resumo: Desde a queda do último regime militar que assolou a Argentina entre 1976 e 1983, o cinema tem sido posicionado, nos embates que envolvem o par lembrar & esquecer, como um inabdicável instrumento de escuta e de construção das memórias relacionadas à ditadura, afinado às demandas coletivas por justiça e reparação dos abusos empreendidos contra pessoas durante aquele regime. Em tempos recentes, acompanhamos o surgimento de uma cinematografia que promove uma ruptura com o modelo de abordagem até então vigente, na medida em que toma tais memórias como objeto de comicidade, e não mais como produtora de afetos dolorosos. Neste artigo, lançamos mão do filme *Más que un hombre* (2007) para, a partir de sua análise, compreender o modo como a comédia trabalha as memórias da ditadura, bem como as condições sob as quais surge, e o fazemos com o aporte de noções, acerca do humor e do riso, colhidas de Bergson e Freud.

Palavras-chave: Cinema argentino; ditadura militar; humor.

Humour cathartic: a comical approach to memories of the last argentine military dictatorship, from the film “Más que un hombre” (2007)

Abstract: Since the fall of the last military dictatorship that devastated Argentina between 1976 and 1983, the cine has been positioned in clashes involving the couple remember & forget, as a listening tool and construction of memories related to the dictatorship, tuned to the demands collective for justice and reparation for the abuses against persons undertaken during that regime. In recent times, we follow the appearance of movies that promotes a break with the approach of model until then in force, in that it takes such memories as comic object, and not as a producer of painful emotions. In this article, we used the film *Más que un hombre* (2007) to understand how comedy works the dictatorship of memories, and the conditions under which arises, and

we do it with the contribution of ideas, about humor and laughter, taken from Bergson and Freud.

Keywords: Argentine cine; military dictatorship; humour.

À guisa de introdução

Na Argentina, a gravidade do trauma provocado pela última ditadura militar aparece, ainda nos dias de hoje, refletida na tensão que envolve esquecer e lembrar como termos irreconciliáveis, e se desdobra nos embates protagonizados pelos grupos de direitos humanos formados, sobretudo, por familiares de vítimas da repressão.¹ As tentativas arbitrárias dos dois primeiros governos – Alfonsín e Meném – de ditar o modo e o momento de esquecer (Lei do Ponto Final, Lei da Obediência Devida, Indultos)² apenas adiaram a erupção colérica de parte da sociedade e provocaram a suscitação de afetos coletivos, os quais forçaram a revisão daqueles atos arbitrários e devolveram à pauta do presente o sentido da busca por justiça aos desaparecidos.

Esses embates que vêm sendo travados discursivamente naquele país, desde a abertura democrática, encontraram no cinema, entre diversas outras linguagens, uma ferramenta estratégica à luta para impedir – com a reiteração da lembrança – que lograssem êxito as estratégias empreendidas pelo Estado na direção de um indesejável esquecimento. Antes mesmo de os atos de memória organizados pelos grupos de direitos humanos tomarem a cena a partir de meados da década de 90, na luta por reverter a oficialização da impunidade, o cinema já havia assumido certo protagonismo, ao recortar porções do passado ditatorial e engendrar formas de lê-lo, de senti-lo e de julgá-lo. Assim, as diferentes formas de exposição cinematográfica do acervo de marcas

¹ A ditadura militar que se instaurou na Argentina em 1976, mediante golpe de Estado, “institucionalizou, sob a alegação de combate à corrupção e ao inimigo comunista, a prática de sequestros e aprisionamento sem processos de pessoas em centros de detenções e campos de concentração clandestinos, nos quais os sequestrados eram torturados e assassinados. Os militares haviam adotado uma doutrina de guerra, cuja finalidade era a eliminação física do inimigo ideológico interno – os chamados subversivos. Essa prática deixou um saldo de aproximadamente 30 mil desaparecidos” (GOMES, 2011).

² Tais medidas presidenciais colocaram fim às investigações dos crimes, absolveram os diretamente envolvidos nas práticas extremas e concederam liberdade aos comandantes condenados. Desconstruíram a crença na operação da justiça suscitada outrora pela instauração da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) e pelo julgamento e condenação aos membros das Juntas Militares.

legado pela repressão fornecem interpretações na condução do que deve ser lembrado e esquecido.

Tanto é que, se lançarmos uma mirada à cinematografia pós-ditadura, veremos que o discurso desse cinema tem se modificado de acordo com cada uma das conjunturas que marcaram a Argentina até tempos recentes. Nos primeiros anos, em função da divulgação dos horrores da repressão e da necessidade de condenar moralmente os crimes contra os direitos humanos, predominou no cinema um discurso que buscava provocar no espectador comoção e identificação com as vítimas – como é o caso dos filmes *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, e *La noche de los lápices* (1986), de Hector Oliveira. Em seguida, quando da suscitação de novas urgências – a desistência do Estado em dar continuidade às investigações e punição aos criminosos, por exemplo – acompanhou-se o surgimento de filmes de tom melancólico e reflexivo que, conforme Amado (2009), não procuravam mais capturar o espectador por meio da identificação sentimental, mas o convocavam agora à feitura de uma reflexão crítica. Mesmo quando, já na década de 1990, o clamor oriundo da proximidade dos aniversários do golpe e dos primeiros julgamentos trouxe, junto com a memória do passado, o sentido de retomada da luta por justiça e reversão da impunidade, o cinema representou o ressurgir desses embates no corpo de diversas produções, como tem feito até a atualidade.

É em função do desencontro com as paixões e os afetos dolorosos comumente provocados pela lembrança dos abusos e das perdas relacionadas ao passado ditatorial, que a aparição de uma abordagem cinematográfica cômica apresenta-se-nos como um fenômeno carente de compreensão. Tais produções abordam de forma humorada o passado (e sua relação com o presente), expondo agora como risíveis os elementos até então rígidos e produtores de emoções coléricas. Relativamente recentes, são representantes dessa ruptura os filmes *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), de Mariano Cohn e Gastón Duprat,³ e *Más que un hombre* (2007), de Dady Brieva e Gerardo Vallina – sendo este o objeto das reflexões propostas neste artigo.

O filme *Más que un hombre* estreou nas salas de exibição argentinas em agosto de 2007, sob um clima de bastante desconfiança. Já aí, chama-nos a atenção o fato de

³ Muito embora o filme *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo* não tenha, de forma direta, a ditadura como objeto de sua comicidade, é possível relacionar a idiosincrasia argentina – no que se refere ao seu modo de se relacionar com o passado (especificamente com o passado ditatorial) – com as ironias nele arquitetadas, na medida em que explora as relações entre passado e presente e satiriza a concepção de tempo identificada nas operações da memória levadas a cabo pelos grupos de direitos humanos, entre outros elementos.

que tais desconfianças advinham muito mais da crítica de cinema especializada do que dos grupos que poderiam se sentir afetados pela ruptura com o modelo até então predominante de construção da memória da ditadura.⁴ Obviamente, isso é sintomático de novas condições de possibilidades, quiçá da nova conjuntura política sob a qual o filme foi produzido. Quando do seu lançamento, a sociedade argentina já gozava o alívio de haver revertido alguns dos abusos de esquecimento, sobretudo aqueles que pareciam ser os maiores produtores de afecções coletivas, como é o caso das leis da Obediência Devida e do Ponto Final, promulgadas no governo do presidente Alfonsín, e dos indultos aos militares, concedidos por Carlos Menem.

A revogação dessas leis, que os argentinos alcunharam de “leis da impunidade”, se deu a partir de 2003, após a subida ao poder de Néstor Kirchner, um político membro do partido peronista, que fazia parte da geração de jovens militantes que havia sido perseguida durante a ditadura militar. O presidente Kirchner assumiu a missão de devolver à sociedade civil a confiança nas instituições públicas após o colapso econômico e institucional dos anos anteriores,⁵ e fez das demandas dos grupos de direitos humanos uma política de Estado, investindo esforços na responsabilização dos acusados pelos crimes de lesa-humanidade, e assumiu, juntamente com aqueles grupos, o monopólio sobre os discursos legítimos acerca do passado (MAURO; ROSSI, 2012). Uma das primeiras medidas, nesse sentido, foi a revogação do decreto 1.581 – de autoria do antecessor Fernando de la Rúa, que proibia a extradição, a pedidos de Juízes estrangeiros, de argentinos acusados de violação de direitos humanos –, e assinou o decreto 420, que dispunha que as solicitações de extradições dessa natureza deveriam ser enquadradas no marco da lei 24.767, de cooperação internacional em matéria penal.

Na conjunção dos novos elementos que a partir daí emergiam, as leis do Ponto Final e da Obediência Devida foram revogadas, e os indultos menemistas foram julgados inconstitucionais pela Suprema Corte, ensejando a retomada dos processos judiciais e o retorno à cadeia dos militares já condenados. Acompanhou-se também uma série de políticas públicas de memória, como a que recuperava os ex-centros de detenção clandestinos e os transformava em espaços voltados à memória. Acreditamos

⁴ O diretor Brieva, que também atua no filme, é um artista bastante conhecido na Argentina, comediante de teatro e de televisão, e estreia como cineasta em *Más que un hombre*.

⁵ Entre 1999 e 2003, a Argentina havia sido abalada por uma grande crise social, institucional, econômica e política, iniciada quando da subida ao poder do radical Fernando de la Rúa, que amargou protagonizar um contexto de declínio econômico impulsionado pela fuga de investimentos, aumento da taxa de desemprego, desequilíbrio fiscal, descumprimento das metas com o FMI, entre outros fatores, que levaram o país a experimentar seu maior tremor depois da experiência da última ditadura. (Para saber mais, vide DI MATTEO, 2011.)

que esse novo estado de coisa, essa reviravolta nos discursos de justiça e punição aos repressores, a partir de Kirchner, talvez tenha dado condições de aparição de uma narrativa cinematográfica menos sensível à produção de afetos – que comumente a memória da ditadura produz (ressentimentos, culpa, melancolia...) –, porém não menos subversiva.⁶ Nas linhas seguintes, o leitor encontrará uma análise de algumas das cenas do filme, que passa pelo trazer à luz suas estratégias de comicidade e o modo como afetam as memórias comumente presentes nas narrativas que representam a última ditadura militar argentina e seu acervo de marcas.

Desviar-se da produção de afetos

“O humor não é resignado, é rebelde”.

(Sigmund Freud)

A narrativa de *Más que un hombre* remete à Argentina de 1977, um ano após a instauração da ditadura militar, em que se intensificou a caçada aos chamados subversivos, e conta a história do personagem Telmo, um costureiro homossexual que assume a tarefa de esconder na casa onde mora com sua mãe o jovem guerrilheiro Olaf, quando este fugia de uma operação montada pelos militares. A partir daí, o jovem guerrilheiro é envolvido num jogo de sedução com Telmo, e situações cômicas são suscitadas na medida em que a imagem estereotipada do revolucionário sisudo e “machão” é desconstruída na direção de um romance sublimado com o costureiro.

Toda a história é apresentada como lembrança do personagem Norberto, amigo de Telmo, motivo pelo qual os diretores lançam mão do *flashback* como recurso de estruturação da narrativa. O *flashback* representa um *agora* que já foi, e sua adoção em *Más que un hombre* desperta uma importante possibilidade de sentido, porque marca a superioridade do presente, na medida em que as imagens-lembrança oferecem-nos situações cômicas que sublimam a experiência traumática e torna risível o que antes

⁶ Não obstante as mudanças que forneciam condições de existência a *Más que un hombre*, é curioso observar que ainda não é algo comum esse tipo de abordagem cinematográfica da ditadura. Seria interessante, numa pesquisa mais específica, fazer o inventário dos projetos de produção fílmica de comédia sobre esse tema, que podem ter tido o financiamento negado pela instituição do Estado que viabiliza o cinema, como é o caso do INCAA, na Argentina, e a ANCINE, no Brasil. Tais dados nos dariam uma melhor noção sobre os eventuais obstáculos enfrentados pela narrativa cômica das memórias da ditadura, o que talvez justificasse a escassez de produções. Por outro lado, *Más que un hombre* pode talvez representar o sintoma de um fenômeno que esteja a caminho.

espertava ódio e compaixão.⁷ Não obstante, o cineasta não nos indica a época na qual se encontra o personagem quando evoca tais lembranças, algo que nos permitiria sondar outras possibilidades de significações. De qualquer modo, consideramos o contexto de produção do filme como solo da dizibilidade de toda a narrativa.

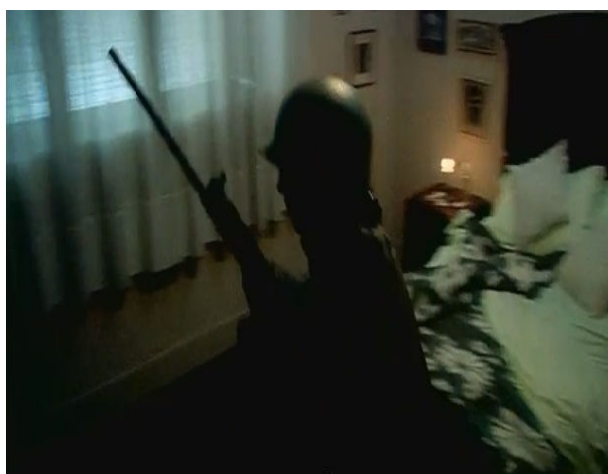
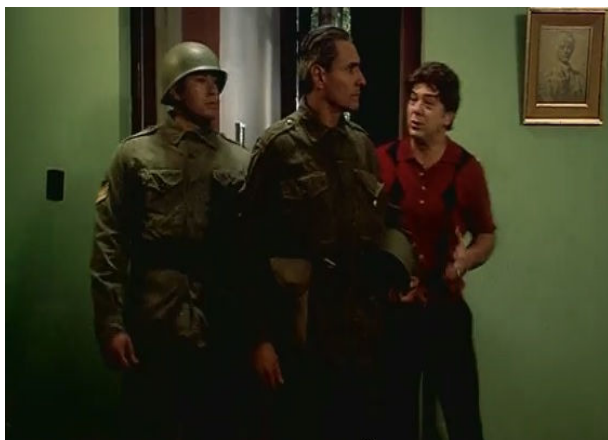
Os personagens do filme são construídos por Brieva e Vallina como tipos genéricos – o homossexual, o guerrilheiro, o militar, o vizinho denunciante, entre outros –, e evocam/fazem referência a elementos que são bastante recorrentes nas narrativas fílmicas sobre a ditadura, afora o homossexual. Esses elementos, em *Más que un hombre*, interagem para criar as situações que submetem o guerrilheiro Olaf ao risco de ser descoberto, e que movimentam a trama de forma que o desvio da sua efetivação (do risco) faça emergir o risível. Nisso, o artifício de comicidade que é predominante no filme consiste nos arranjos que opõem a ocultação do guerrilheiro e as situações (de interação acidental com amigos e clientes de Telmo, além de outros personagens) que o expõem ao perigo de ser capturado pelos militares. Se, segundo Bergson (1998, p. 42), é cômico o encadeamento de atos que nos dá “a sensação nítida de uma montagem mecânica”, aqueles arranjos, em todo o filme, evidenciam a mecanicidade que torna a própria situação risível.

Um exemplo que se aproxima dessa noção destacamos da sequência na qual Telmo esconde Olaf debaixo da cama de sua mãe, uma senhora que aparenta sofrer de síndrome de Alzheimer, acreditando ser o lugar mais seguro e insuspeito da casa. No meio da noite, a senhora provoca um princípio de incêndio que ameaça revelar a presença do guerrilheiro, o que anuncia (para o público) uma expectativa de desprazer. Não obstante, acompanha-se em seguida o desvio ao prazer (do possível riso), quando aquela situação é convertida/burlada pelo desfecho cômico que devolve a segurança a Olaf. Como em diversos outros momentos do filme, a comicidade advém da expectativa que, de forma súbita, não se concretiza: a concretização acarretaria na produção de afetos dolorosos, comoção, desprazer.

Isso se mostra de forma mais evidente nas sequências das invasões à casa de Telmo pelos militares. Na primeira delas, o capitão e seus soldados revistam os cômodos em busca do guerrilheiro fugitivo, cuja montagem cênica recorre à memória

⁷ Deleuze se posiciona contra o uso do *flashback* por reconhecê-lo ineficiente como modo de afirmar a força do tempo, já que, em vez de trazer o passado em sua dimensão virtual, ele representa um antigo presente, no lugar do “passado em si”. Vide PELBART, 2010.

do arbítrio, dos abusos e do poder absoluto das Forças Armadas, naquele referido período, quando desconstruíam o pressuposto da inviolabilidade do lar:



Na sequência da segunda invasão, a que se referem os quadros abaixo, os homens da repressão adentram de forma brusca e violenta a casa do costureiro, onde estava sendo oferecida uma festa para filha do coronel, e levam todos ao cárcere (inclusive, sem que saibam, o procurado guerrilheiro Olaf) para averiguação de uma denúncia feita pelo vizinho:



Ambas as sequências consistem em paráfrases de uma encenação bastante recorrente nas narrativas sobre a ditadura, e evocam da memória coletiva as imagens das invasões às casas de pessoas, por militares e paramilitares que, em diligências popularmente alcunhadas de “patota”, sequestravam os suspeitos e os levavam a centros de detenção clandestinos, onde eram torturados e mortos. Segundo a CONADEP (1985, p. 17), “os integrantes da ‘patota’ iam sempre providos de um volumoso arsenal, absolutamente desproporcional com relação à periculosidade de suas vítimas (...) e amedrontavam tanto a esses como a seus familiares e vizinhos”. Na estatística elaborada por aquela comissão, estima-se que 62% das pessoas que continuam desaparecidas foram sequestradas em seu próprio domicílio, diante de testemunhas.

A irrupção intempestiva dos grupos responsáveis pelos sequestros era o início do drama que envolvia vítimas e familiares, tal como aparece no corpo da narrativa de diversas produções cinematográficas, sendo *La noche de los lápices* (1986) a primeira

delas.⁸ Depois desse filme, tornou-se recorrente na filmografia sobre a ditadura a encenação dessas invasões a domicílio que antecediam aos desaparecimentos, como é o exemplo das produções *Un muro de silencio* (1993), *Garage Olimpo* (1999), *Crónica de una fuga* (2006), entre outras. No corpo desses filmes, essas memórias tendiam a despertar no público afetos diversos, como piedade e culpa melancólica, e a condenar moralmente o passado (GOMES, 2015).

Diferentemente, em *Más que un hombre*, essas memórias, dos abusos e das invasões – bem como do clima da época –, são evocadas para serem arroladas numa situação cômica. Na primeira invasão, ela começa quando o guerrilheiro, ao ouvir os militares socarem a porta, esconde-se debaixo do vestido de noiva que Telmo costura para a filha do coronel. A tensão provocada pela presença invasiva dos militares e pela iminência da captura de Olaf é acompanhada por intervenções “chistosas” que promovem uma possível descarga em prazer (riso), como é o exemplo da passagem em que a mãe de Telmo, ignorando a brutalidade dos militares fortemente armados, horroriza-se com a presença do cachorro. Mas o desfecho cômico dessa sequência se dá com a chegada da mulher do coronel Zavalete (e mãe da noiva), que ridiculariza a operação e ordena que o capitão e seus soldados se retirem:



⁸ *La noche de los lápices* conta a história real do sequestro e desaparecimento de alunos secundaristas de La Plata, os quais permanecem desaparecidos, e foi a primeira produção cinematográfica a fornecer ao espectador, quando da abertura democrática, uma imagem-movimento dos sequestros e das torturas, imprimindo-os no acervo de horrores da ditadura, o qual passou a habitar, a partir de então, o imaginário coletivo.

SENHORA ZAVALETE – O que está acontecendo, oficial?

CAPITÃO – Senhora Zavalete, estamos num operativo...

SENHORA ZAVALETE – Pois está encerrado seu operativo, oficial, Esse senhor é meu costureiro. E este vestido de noiva é de minha filha Marcelita. E não creio que seu pai, o coronel Zavalete, vai gostar de saber que seus subordinados o arruinaram.⁹

Na retirada, faz-se cômica também a postura automática do capitão, quando grita para seus soldados como se estivesse, não numa casa de civis, mas num campo de guerra. O risível na atitude do oficial, pensando a partir de Bergson (1998, p. 15), “é certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta”. Mas o que importa observar aí, como em todo o filme, é o uso dos artifícios da comicidade como modo de expurgo dos afetos dolorosos suscetíveis pela memória da ditadura, como possibilidade de sua transformação ou desvio pela via do riso.

Mesmo quando a trama parece haver desembocado numa solução dramática, como vemos naquela segunda irrupção dos militares que levam presos o guerrilheiro Olaf e os amigos de Telmo, o desfecho não coincide com as expectativas que se articulam. Nessa sequência, a abordagem violenta, o sequestro e as prisões efetuados pela “patota”, após a denúncia feita pelo vizinho, tendem a envolver o espectador num clima de tensão fatalista, cujo encerramento trágico é-lhe ainda anunciado pelo *Réquiem* composto por Mozart, que cobre toda a cena. Posto que, em música, réquiem é um tipo de composição feita a partir de missas fúnebres da liturgia cristã em homenagem aos mortos, seu lugar na sonoplastia – seguida da interrupção súbita do encadeamento da cena – parece cumprir a função de instar o espectador a antecipar mentalmente o possível desfecho trágico, para o que ele deve lançar mão da imagem virtual das torturas, dos assassinatos e dos desaparecimentos, que possivelmente assombram os personagens e o público. A produção de sentimentos (ou sua suscitação) que decorre dessa operação tem sido, desde a abertura democrática, um dos papéis desempenhados pelo cinema argentino, quando lança mão dessa porção do passado que compreende a última ditadura militar. A formulação cômica do filme, no entanto, consiste em não permitir a atualização completa dessas imagens virtuais, burlando as expectativas renunciadas e compensando o espectador com a descarga em prazer.

⁹ Diálogo do filme *Más que un hombre* [livre tradução].

No filme, as expectativas formuladas pelas cenas do aprisionamento são desviadas para as situações cômicas na sequência que se desenrola no interior do quartel militar – cenário que a memória coletiva reconhece como o palco onde outrora aquelas imagens (virtuais) foram a realidade de muitíssimos indivíduos. Na primeira dessas situações, o capitão esbraveja para o vizinho denunciante (Senhor Peralta), após se certificar de que sua denúncia não procede:



CAPITÃO – Peralta, Peralta! Você me disse subversivos, e não gays e putas. Aonde você nos mandou, Peralta? A mim o que me importa as festas malucas dos seus vizinhos?¹⁰

Aqui, não obstante a situação risível, consideramos que a recorrência da alusão a denúncias feitas por vizinhos talvez indique indícios que apontam a uma prática comum à época, conforme vemos também no filme *Los enemigos* (1983), de Eduardo Calcagno, quando em uma das sequências a vizinha denuncia como subversivo um casal de jovens, em função de uma querela cotidiana. Tal possibilidade reforça o sentido da presença desse tipo genérico (alcunhado aqui de “vizinho denunciante”), mas, em vez de comprimi-lo no círculo vicioso da acusação e culpa, aborda-o como modo de provocar no público risos e de encontrar, por esse intermédio, condições de conjurar a sombra ressentida que comumente acompanha a memória dessas experiências.

A subversão operada aí pela comédia compreende evocar da memória coletiva esses personagens e relativizar o peso de sua importância, apequenando ou

¹⁰ *Más que un hombre* [tradução livre].

ridicularizando, convertendo-os em fonte de prazer. Nessa operação, o sujeito da comédia se comporta diante do objeto do riso “como o adulto em relação à criança, na medida em que reconhece e ri da futilidade dos interesses e sofrimentos que a ela parecem grandes” (FREUD, 2014, p. 326). Tendo em vista que, na comédia, o processo que ocorre no ouvinte é copiado do humorista, podemos considerar que, no cinema de comédia, aquele adulto equivale tanto ao cineasta quanto ao público. Com isto, se aceitarmos que a plateia no cinema é representativa da sociedade de que participa, podemos talvez inferir que, no visionamento de *Más que un hombre* pelo público argentino, é de si mesmo que a sociedade ri. Ao despertar essa possibilidade de significação, admitimos de Bernardet (1979) o pressuposto de que, numa cinematografia nacional, o filme não apenas advém da mesma realidade em que a plateia está inserida, mas também encena essa realidade.

A situação seguinte, que se encadeia à descrita acima e leva ao desfecho definitivo da trama, tem seu início quando o coronel adentra o quartel para procurar sua filha (que havia sido presa com o guerrilheiro e demais amigos do Telmo) e surpreende o capitão planejando dar aos presos, em função de sua orientação sexual, o mesmo tratamento dado aos subversivos:



CAPITÃO (*para o outro oficial*) – Resolvamos isso rápido. Dez gays mortos ou dez subversivos mortos dá exatamente no mesmo. Não vou ferrar minha carreira por causa de quatro gays e três putas.

CORONEL (*entrando*) – De que putas está falando, capitão?
(...) Você sabe onde está minha filha?¹¹

¹¹ *Más que un hombre* [tradução livre].

Essa equiparação enunciada pelo capitão – “Dez gays mortos ou dez subversivos mortos dá exatamente no mesmo” – guarda coerência com o fato de que, durante a última ditadura militar argentina, um pacto de cumplicidade estabelecido entre os militares e alas mais conservadoras da Igreja Católica intensificou a *demonização* e perseguição aos homossexuais, e provocou a prisão, tortura, exílio e desaparecimento de muitos desses indivíduos (PASSAMANI, 2010). A memória dessa perseguição reforça a percepção de que, no binarismo que opõe os militares àqueles considerados “irrecuperáveis”,¹² o guerrilheiro Olaf, o modista Telmo e seus amigos homossexuais estão postados em um mesmo lado, e em semelhantes condições de risco.

Não obstante, a entrada do coronel nesta sequência serve de mecanismo para burlar as expectativas construídas anteriormente e desviar a ocorrência do seu esperado desfecho trágico, o qual compreenderia levar os presos ao desespero (tortura, assassinato), e suscitar no espectador sentimento de compaixão. Para desfazer o mal-entendido das prisões, o coronel ordena que o capitão solte sua filha juntamente com os demais – inclusive o guerrilheiro Olaf, que o Telmo faz passar por irmão de um dos convidados presos –, e faz com que sejam encaminhados às suas residências no próprio carro da polícia. Com isso, como em todo o filme, os sofrimentos prenunciados não se concretizam porque são desviados por uma situação inesperada que os inibe. Essa economia da compaixão funciona como uma espécie de fonte do prazer humorístico que, conforme acreditamos, relativiza o poder de corrosão (de produção de afetos penosos) das memórias mobilizadas em *Más que un hombre*, o que coloca esse filme na contramão daquelas narrativas cinematográficas comoventes e melancólicas sobre a ditadura.

Por fim, a ausência do guerrilheiro Olaf nas cenas que mostram o presente (do tempo diegético), onde Norberto e (depois) Telmo rememoram tais eventos, pode ser lida como um sintoma do desinvestimento operado por esses personagens, sobretudo pelo costureiro, e marca também o distanciamento de *Más que un hombre* das narrativas melancólicas anteriores, uma vez que nelas as vítimas, mesmo mortas, têm sua presença continuamente afirmada, qual uma afecção não curada. Por isso, no filme de Brieva e Vallina, depois da fuga do guerrilheiro e do corte para o tempo presente, não vemos aqueles personagens (sujeitos da lembrança) se ocuparem de questionar seu paradeiro, nem mesmo reclamar seu retorno em função dos laços de afeição outrora estabelecidos,

¹² Termo extraído da fala do ex-ditador general Jorge Rafael Videla, em entrevista concedida ao jornalista Ceferino Reato (2012).

e sua última imagem no filme permanece sendo aquela em que o vemos escapar para a liberdade. Tal escape que, graças à astúcia de Telmo, se dá sob a proteção dos próprios militares, promove o riso vitorioso e o alívio definitivo, os quais resultam dessa economia no dispêndio de afetos desprazerosos, visíveis nas situações humoradas formuladas pela narrativa fílmica.

Essas situações, que são estruturadas no filme como uma espécie de mecanismo que obsta a produção das paixões que comumente acompanham as narrativas do passado ditatorial, relativizam o peso do passado na memória. Isso nos permite perceber a ruptura operada pelos cineastas, em *Más que un hombre*, com o modelo de construção da memória e de interpretação da experiência traumática que a última ditadura argentina representa – modelo no qual as narrativas recorrentemente miram, a partir de uma imagem acusadora ou comovente, a suscitação de sentimentos que respondem no presente às imagens articuladas do passado. Esse modelo de representação vincula-se a demandas de grupos que hoje têm força de instituição social, os quais detêm uma espécie de monopólio sobre o direito de escriturar com legitimidades essas memórias.¹³

A abordagem cômica de *Más que un hombre* distancia-se dele, porque suprime a memória enquadrada e, como é próprio da comédia, abre outras possibilidades de estabelecimento de laços sociais que não fundados no mal-estar, no ressentimento, na vingança ou na culpa, tampouco na incorporação melancólica das frustrações passadas. Em função disso, entendemos que o filme de comédia, como possibilidade de rir dessas/ressignificar essas frustrações – que consiste em apropriar-se da memória e direcioná-la em favor da vida, do presente e do futuro –, talvez seja indiciário do avizinhar-se, na sociedade argentina, de uma nova atitude com relação ao passado.

Por fim...

Se partirmos da formulação bergsoniana de que o cômico só pode começar quando deixamos de nos comover com o outro (BERGSON, 1998), podemos talvez inferir que um filme, ainda que tenha por tema o passado traumático – a ditadura e suas consequências –, estará tanto mais próximo da comédia quanto mais abandonar o imperativo de despertar no espectador aqueles afetos penosos (comoção, piedade, culpa, cólera), posto ser a emoção o maior inimigo do riso. Ademais, uma vez que a fantasia cômica nos informa sobre os processos de trabalho da imaginação social e coletiva,

¹³ Aí nos referimos aos diversos grupos de Direitos Humanos e às associações de familiares, como *Madres de la Plaza de Mayo*, *Abuelas de la Plaza de Mayo*, *HIJOS*, entre outros.

como quer Bergson (1998), o surgimento de filmes que abordem a ditadura em forma de comédia pode ser lido como um sintoma de abrandamento das paixões que caracterizam a relação da Argentina com seu passado.

Isso parece representar uma drástica descontinuidade no modelo de construção da memória da ditadura pelo cinema argentino, no qual, até então, predominava uma imagem-movimento comovente, denunciativa, melancólica. Diferentemente, a atmosfera própria da comédia é a leveza de espírito e a indiferença. Essa noção vai ao encontro do modo com o qual Freud aprecia o tema, posto, em sua concepção, o humor pressupor uma economia na suscitação de afetos como a cólera, o horror, a piedade, a culpa:

Do dispêndio afetivo assim poupado nasce, no ouvinte [*espectador*], o prazer do humor.(...) Não há dúvida, a essência do humor consiste em que o indivíduo se poupa dos afetos que a situação ocasionaria e, *com algo cômico*, afasta a possibilidade de tais expressões de afeto (FREUD, 2014, p. 324).¹⁴

Antes do psicanalista, Bergson (1998, p. 13) já havia observado que, para produzir seu efeito, o “cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração”. Direcionado ao nosso objeto, isso significaria dizer que o efeito pretendido da comédia seria assim o perfeito oposto da rigidez das narrativas dramáticas que buscavam comover o espectador e arrolá-lo solidariamente numa interpretação moral do passado, conforme pudemos acompanhar no cinema de comoção, de quando da abertura democrática, e no “cinema melancólico” que o acompanha.¹⁵

Na projeção do filme de comédia sobre a ditadura e sua época, acreditamos que o público argentino que se distancia para rir experimenta certa descarga do peso que essas memórias têm representado, sobretudo porque ele (o público) é ali, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do riso. Mas, no prazer do riso, esse público experimenta a grandeza de afirmar uma espécie de invulnerabilidade com relação aos ensejos de sofrimento da realidade. Por isso, Freud assevera que “o humor não é resignado, é rebelde, ele representa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais” (FREUD,

¹⁴ Grifos nossos.

¹⁵ Chamamos de Cinema Melancólico os filmes que expressam os estágios de melancolia atravessados pela sociedade argentina, em função das leis alfonsinistas e dos indultos menemistas que, respectivamente, paralisaram os inquiridos, absolveram os militares de escalões inferiores e devolveram à liberdade os repressores já condenados (GOMES, 2015).

2014, p. 325). A narrativa humorística significa um exercício de subversão que desconstrói o que há de sério na realidade, deslocando a perspectiva, de forma a impor-se contra o que nela (na realidade) nos causa dor, ressentimento, culpa e comoção.

A dicotomia aí esboçada opõe a abordagem humorística da realidade à mortificação melancólica, que significa “o esmagamento do sujeito pelo peso do real, e uma renúncia a todo e qualquer prazer” (KUPERMANN, 2003, p. 58). A seriedade excessiva que configura o estado melancólico “se afasta da rebeldia ética promovida pelo humor”. Podemos dessa forma perceber que o humor é um processo que se avizinha bastante do trabalho do luto. Como vimos no filme, ele evoca à consciência a representação dolorosa e, tal e qual no luto, a superinveste. Em ambos, o objeto perdido é mantido na memória: no luto, ela é gradualmente desinvestida, até liberar o ego para novos investimentos; no humor, por sua vez, a energia liberadora de desprazer é deslocada dela e a transforma pela descarga em prazer. Para a construção de si, mediante o humor, o ego opera o luto dos seus ideais.¹⁶

Por isso podemos sustentar a noção de que a atualização das experiências traumáticas, feita no âmbito do filme de comédia, talvez possa abrir caminhos à redenção do passado pela memória, na medida em que subverte a face desse passado e tende a suplementar as afecções com o prazer do riso na resignificação que o humor opera. É assim que, em *Más que um hombre*, vemos a memória da ditadura ser convertida em comédia, mediante a suspensão dos afetos dolorosos que essa memória comumente desperta. Essa conversão dos elementos da memória coletiva em objetos de comicidade permite que compreendamos a pertinência da abordagem cômica como via para a superação daquelas paixões que, na Argentina, impedem a cicatrização da ferida aberta no tecido social.

¹⁶ Do ponto de vista psicanalítico, Salles define a relação entre humor e luto da seguinte forma: “A análise que se faz do humor mostra que esse processo é próximo do trabalho do luto, mas ele reconstrói não o objeto perdido dentro do Eu, mas o próprio Eu dentro do Eu como na sublimação. No processo de luto há num primeiro momento um superinvestimento da representação do objeto perdido na consciência; paulatinamente, com a elaboração da perda do objeto, essa representação é desinvestida permitindo a reconstrução do objeto perdido dentro do Eu, o que possibilita ao sujeito se desembaraçar dos seus investimentos bloqueados e a partir daí sair em busca de novos objetos e ideais. O humor também mantém presente na consciência a representação dolorosa e a superinveste, o que o aproxima do trabalho do luto, porém a reconstrução se dá dentro do Eu, que é o objeto ameaçado. Pelo humor o Eu se recusa a abandonar a si próprio, se rebela contra os ideais do Eu, apoiando-se para isso nos aspectos positivos do SuperEu. Ao realizar essa reconstrução de si mesmo, o Eu não admite a sua destruição, faz um luto dos seus ideais e abre caminho para novos investimentos pulsionais”.

Referências bibliográficas

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

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CONADEP. *Nunca Más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1985.

DI MATTEO, Lucio. *El corralito: así se gestó la mayor estafa de la historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

FREUD, Sigmund. O humor. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. vol. 17. Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Reflexões epistemológicas sobre uma relação: o cinema argentino & as memórias da ditadura militar. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 18, p. 287-304, jan.-jul. 2015.

_____. Cinema e memória: alegorias de uma Argentina memoriosa. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011.

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

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MAURO, Sebastián; ROSSI, Federico M. Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional. In: MALAMUD, Andrés; LUCA, Miguel de. *La política en los tiempos de los Kirchner*. Buenos Aires: Eudeba, 2012.

PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina. *Diásporas, diversidades, deslocamentos*. Agosto, 2010.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REATO, Ceferino. *Disposición final: la confesión de Videla sobre los desaparecidos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa. Humor – dor e sublimação. *Reverso*, ano 33, n. 61, p. 21-28, jun. 2011.

Filmes citados

Los enemigos. Direção de Eduardo Calcagno. Argentina, 1983.

La historia oficial. Direção de Luis Puenzo. Argentina, 1985.

La noche de los lápices. Direção de Héctor Oliveira. Argentina, 1986.

Un muro de silencio. Direção de Lita Stantic. Argentina, 1993.

Garage Olimpo. Direção de Marcos Bechis. Argentina, 1999.

Crónica de una fuga. Direção de Adrian Caetano. Argentina, 2006.

Más que un hombre. Direção de Dady Brieva e Gerardo Vallina. Argentina, 2007.

Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo. Direção de Mariano Cohn e Gastón Duprat. Argentina, 2011.