



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES

FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E CINEMA DOCUMENTAL: LUGARES DE
MEMÓRIA DAS DITADURAS CIVIS-MILITARES DA AMÉRICA LATINA

BRASÍLIA/DF
FEVEREIRO DE 2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES

FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E CINEMA DOCUMENTAL: LUGARES DE
MEMÓRIA DAS DITADURAS CIVIS-MILITARES DA AMÉRICA LATINA

Trabalho apresentado à
Banca Examinadora de Dissertação
como requisito para obtenção
do grau de mestra em Comunicação.
Linha de pesquisa: Imagem, Som e Escrita
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susana Dobal

BRASÍLIA/DF
FEVEREIRO DE 2018

PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES

ÁLBUNS DE FAMÍLIA E DOCUMENTÁRIOS: LUGARES DE MEMÓRIA DAS
DITADURAS CIVIS-MILITARES DO CONE SUL

BRASÍLIA/DF
FEVEREIRO DE 2018

Dissertação avaliada pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Susana Madeira Dobal Jordan (presidente)
Programa da Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Tânia Montoro (membro interno)
Programa da Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

Prof.^a Dr.^a Rose May Carneiro (membro externo)
Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

Prof.^o Dr. Marcelo Feijó (membro suplente)
Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

CC972f Cunegundes Guimarães, Patricia
Fotografias de família e cinema documental: lugares de
memória das ditaduras civis-militares da América Latina /
Patricia Cunegundes Guimarães; orientador Susana Madeira
Dobal Jordan. -- Brasília, 2018.
159 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. fotografia. 2. cinema. 3. memória. 4. ditaduras
militares. I. Madeira Dobal Jordan, Susana, orient. II.
Título.

Para Júlio Cesar Guimarães (em memória)

Agradecimentos:

À minha orientadora, professora doutora Susana Dobal, pela generosidade de dividir a sala de aula comigo, pela oportunidade de participar de um curso com o professor Philippe Dubois sobre o meu tema de pesquisa e pela orientação; à professora doutora Tânia Montoro, pelo carinho e pelas valiosas contribuições ao longo do meu mestrado; ao professor doutor José Otávio Guimarães, pelas contribuições durante a banca de qualificação; à professora doutora Márcia Marques, pela amizade e pela torcida permanente; à turma de 2016 do PPG FAC, pelo companheirismo, sobretudo no momento mais traumático dos últimos dois anos, o brutal assassinato da colega Maria Vanessa Veiga Esteves, a quem também dedico esta dissertação.

Às queridas Ana Carolina Roure e Vanessa Moraes, pelas revisões, pelas sugestões, pela amizade. Ao Victor Cruzeiro e ao Bruno Porto, pela ajuda transoceânica durante os ajustes de formatação de arquivo e impressão do texto de qualificação, e pelas cervejas geladas. À Nayara Güércio e à Bárbara Cabral, pelas sugestões de ajustes nos termos técnicos do cinema. Ao Paulo Martins, pela partilha. Ao caríssimo amigo Wagner Santos, pelos domingos em que dividimos a mesa de estudos e pela revisão desta dissertação. À Luciane Bacellar, pelos encontros para discutir Georges Didi-Huberman, e para traçar planos mirabolantes pós-mestrado.

Há muito mais pessoas importantes para agradecer: à minha mãe, Rejane Cunegundes, pelo apoio incondicional, nos momentos de desafios pessoais, mesmo quando não concordava com as minhas decisões; ao meu filho, Bruno, por me mostrar que conseguimos superar juntos quaisquer obstáculos e pelas palavras de incentivo; aos meus irmãos, pelo apoio à distância; aos amigos, pela paciência de me ouvir falar sobre o mesmo assunto durante dois anos; enfim, a todos os que estiveram comigo e que apoiaram a minha decisão de voltar a estudar depois de mais de 20 anos longe da universidade, com uma carreira profissional consolidada.

Assim como as memórias que carregamos não são apenas nossas, esta pesquisa não é apenas minha: ela é resultado de uma construção coletiva. A vida não segue calendário acadêmico – as dores e as delícias de viver continuaram acontecendo apesar dos prazos e a vontade de desistir de algumas coisas para dar conta de outras foi grande. Contudo, a rede de afetos que me cercou neste período me trouxe até aqui. Obrigada, sinceramente, pela companhia durante esta caminhada.

“O [retrato] de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: ‘Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!’ O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: ‘Vejam como esta moça me quer...’ Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos: era criança e comecei por não ser nascido. Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade.”

Machado de Assis, Dom Casmurro

Resumo

Fotografias de álbuns de família podem ser consideradas como memória materializada. Como elas se transformam quando saem do âmbito das lembranças íntimas, das reminiscências, e passam para outra esfera de memória, a do tempo cinematográfico? O uso de fotografias de álbuns de família em documentários sobre mortos ou desaparecidos durante as ditaduras militares na América Latina é recorrente. O fluxo temporal criado a partir dessa associação liberta essas imagens do passado, trazendo-as para o presente. As memórias individuais são, portanto, atualizadas e transformadas em memória coletiva (ou memória do mundo), dentro de contexto histórico revisitado por filhos de mortos ou desaparecidos, como encontramos nos documentários *M* (Nicolás Prividera, Argentina, 2007), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil e França, 2011) e *Ejercícios de memoria* (Paz Encina, Alemanha, Argentina, França, Paraguai e Qatar, 2016).

Palavras-chave: Álbum de família. Fotografia. Documentários. Memória. Ditaduras militares.

Abstract

Family photo albums can be considered materialized memory. How do photographs transform themselves when taken out of the realm of intimate memories and reminiscences in order to move into another memory scope, that of cinematographic time? The use of family photo albums in documentaries about deceased or missing individuals during military dictatorships in Latin America is recurrent. The temporal flow created from this association of photographs and film release these images from the past, bringing them into the present time. Personal memories are then be updated and transformed into collective memory within a historical context revisited by the children of such deceased or missing individuals, as it is seen in the following documentaries: *M* (Nicolás Prividera, Argentina, 2007), *Diary, letters, revolutions* (Flávia Castro, Brazil and France, 2011) and *Memory exercises* (Paz Encina, Germany, Argentina, France, Paraguay and Qatar, 2016).

Keywords: Family photo album. Photography. Documentary film. Memory. Military dictatorships.

Lista de figuras

Figura 1 – Fotos 1, 2 e 3: Fotografias sem título da série <i>Em tudo quanto olhei fiquei em parte</i>	52
Figura 2 – Fotos 4, 5 e 6: Fotografias de Chichico Alkmin	56
Figura 3 – Fotos 7 e 8: Fotogramas do documentário argentino <i>M</i>	58
Figura 4 – Fotos 9 e 10: Fotogramas dos filmes <i>Ejercicios de memoria</i> e <i>Diário de uma busca</i>	60
Figura 5 – Fotos 11, 12 e 13: Fotografias da série <i>Buena memoria</i> , de Marcelo Brodsky	61
Figura 6: Fotograma do filme <i>Ejercicios de Memoria</i>	68
Figura 7 – Fotos 16 e 17: Fotogramas do documentário <i>M</i>	73
Figura 8 – Fotos 18 e 19: Fotogramas de <i>Diário de uma busca</i>	73
Figura 9: Fita de Moebius.....	80
Figuras 10 e 11: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	85
Figuras 12 e 13: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	85
Figuras 14 e 15: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	86
Figuras 16 e 17: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	86
Figuras 18 e 19: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	86
Figuras 20 e 21: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	86
Figuras 22 e 23: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	88
Figuras 24 e 25: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	88
Figuras 26 e 27: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	89
Figuras 28 e 29: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	89
Figuras 30 e 31: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	91
Figuras 32 e 33: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	91
Figuras 34 e 35: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	92
Figuras 36 e 37: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	92
Figuras 38 e 39: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	92
Figuras 40 e 41: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	92
Figura 42: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	92
Figuras 43 e 44: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	95
Figuras 45 e 46: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	96
Figuras 47 e 48: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	96
Figuras 49 e 50: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	96
Figuras 51 e 52: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	96
Figuras 53 e 54: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	96
Figuras 55 e 56: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	97
Figuras 57 e 58: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	97
Figuras 59 e 60: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	97
Figuras 61 e 62: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	97
Figuras 63 e 64: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	97
Figuras 65 e 66: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	98
Figuras 67 e 68: Fotograma do documentário <i>Diário de uma busca</i>	98
Figuras 69 e 70: Fotograma do documentário <i>M</i>	103
Figuras 71 e 72: Fotograma do documentário <i>M</i>	104
Figuras 73 e 74: Fotograma do documentário <i>M</i>	104
Figura 75: Fotograma do documentário <i>M</i>	104
Figuras 76 e 77: Fotograma do documentário <i>M</i>	108
Figuras 78 e 79: Fotograma do documentário <i>M</i>	108
Figuras 80 e 81: Fotograma do documentário <i>M</i>	108

Figuras 82 e 83: Fotograma do documentário <i>M</i>	108
Figuras 84 e 85: Fotograma do documentário <i>M</i>	108
Figuras 86 e 87: Fotograma do documentário <i>M</i>	109
Figuras 88 e 89: Fotograma do documentário <i>M</i>	109
Figuras 90 e 91: Fotograma do documentário <i>M</i>	109
Figuras 92 e 93: Fotograma do documentário <i>M</i>	109
Figuras 94 e 95: Fotograma do documentário <i>M</i>	113
Figuras 96 e 97: Fotograma do documentário <i>M</i>	113
Figuras 98 e 99: Fotograma do documentário <i>M</i>	113
Figuras 100 e 101: Fotograma do documentário <i>M</i>	114
Figuras 102 e 103: Fotograma do documentário <i>M</i>	114
Figuras 104 e 105: Fotograma do documentário <i>M</i>	114
Figura 106: Fotomontagem da série <i>Arqueologías de la ausencia</i> , de Lucila Quieto .	116
Figuras 107 e 108: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	123
Figuras 109 e 110: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	123
Figuras 111 e 112: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	123
Figuras 113 e 114: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	124
Figuras 115 e 116: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	125
Figuras 117 e 118: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	125
Figuras 119 e 120: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	126
Figuras 121 e 122: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	126
Figura 123: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	126
Figuras 124 e 125: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	129
Figuras 126 e 127: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	129
Figuras 128 e 129: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	129
Figuras 130 e 131: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	129
Figuras 132 e 133: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	129
Figuras 134 e 135: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	130
Figuras 136 e 137: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	130
Figuras 138 e 139: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	130
Figuras 140 e 141: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	130
Figuras 142 e 143: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	130
Figuras 144 e 145: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	131
Figuras 146 e 147: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	131
Figuras 148 e 149: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	131
Figuras 150 e 151: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	133
Figuras 152 e 153: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	133
Figuras 154 e 155: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	133
Figuras 156 e 157: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	134
Figuras 158 e 159: Fotograma do documentário <i>Ejercicios de memoria</i>	134
Figura 160: Representação da fita de Moebius.	141
Figura 161: Cartaz do filme <i>Diário de uma busca</i>	155
Figura 162: Cartaz do filme <i>M</i>	157
Figura 163: Cartaz do filme <i>Ejercicios de memoria</i>	158

Sumário

INTRODUÇÃO	15
Capítulo 1 – A questão da memória	22
1.1 A arte da memória	22
1.2 Memória coletiva	24
1.3 Memória e História.....	27
1.4 Lugares de memória e imagem	29
Capítulo 2 – Breve apresentação de processos históricos, ditaduras e a força do testemunho na redemocratização da América Latina	33
2.1 Contexto geral e colaboração regional	33
2.2 O caso paraguaio: precursor dos regimes totalitários no Cone Sul	36
2.3 No Brasil, 21 anos sob o comando dos militares	38
2.4 Argentina: 30 mil mortos e desaparecidos	40
2.5 Resgate da verdade e da justiça.....	42
2.5.1 Resistência na produção audiovisual.....	46
Capítulo 3 – Álbum de família e cinema documental: o tempo e a memória	50
3.1 Documental na fotografia.....	51
3.1.1 Fotografia de família, entre a realidade e a ficção.....	52
3.1.2 Tempo e memória.....	57
3.2 O documental no cinema.....	62
3.2.1 Documentário híbrido poético.....	66
3.2.2 Resgate de história pessoal: cinema do eu e documentário de busca	69
3.2.3 A tradição documental latino-americana.....	73
3.3 Por que utilizar fotografias em documentários?.....	78
Capítulo 4 – Análise do <i>corpus</i>	81
4.1 <i>Diário de uma busca</i>	83
4.1.1 Sequência 1 – Prólogo.....	85
4.1.2 Sequência 2 – De volta ao pasado	88
4.1.3 Sequência 3 – Infância no exílio	91
4.1.4 – Sequência 4 – Culto à memória.....	95
4.1.5 <i>Diário de uma busca</i> , um filme sobre rupturas e resgates	100
4.2 – <i>M</i>	101
4.2.1 Sequência 1 – Introdução	103
4.2.2 Sequência 2 – <i>Leitmotiv</i>	107
4.2.3 Sequência 3 – Dialética entre passado, presente e futuro.....	113

4.2.4 – Confronto da memória	118
4.3 <i>Ejercícios de memória</i>	121
4.3.1 Sequência 1 – Fluxo: vida e morte	123
4.3.2 Sequência 2 – A casa, intimidade e sonhos.....	125
4.3.3 Sequência 3 – “Para saber, é preciso imaginar”	128
4.3.4 Sequência 4 – Espera e incerteza	133
4.3.5 Uma elegia à memória.....	135
4.4 Três documentários: o íntimo, o público e algumas fotografias de família	136
Considerações finais.....	138
Referências	142
Anexo – Fichas técnicas.....	155

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa talvez tenha nascido em 2006, quando integrei a equipe de produção do relatório dos 10 anos de trabalho da Comissão sobre Mortos e Desaparecidos Políticos do Ministério da Justiça, cujo resultado foi o livro *Direito à memória e à verdade* (BRASIL, 2007). Durante meses, analisei fichas do DOI-CODI¹ e realizei entrevistas com familiares de mortos e desaparecidos, e com sobreviventes. As pequenas histórias, daquelas que não saem nos jornais, ficaram em mim. Oito anos mais tarde, minha carreira paralela de fotógrafa me levou a trilhar o caminho da autobiografia, quando resolvi abrir a caixa de madeira que continha nossas fotos de família e elaborei um projeto de releitura das memórias que ali surgiram.

A união desses interesses – as histórias subterrâneas das vítimas do regime ditatorial e as fotografias de álbuns de família – resultaram na presente pesquisa. O trabalho busca analisar o uso de fotografias de família em documentários sobre ditaduras civis-militares na América do Sul, a partir de estudos sobre memória e de fotografia e cinema documental, além de analisar filmes de não ficção latino-americanos produzidos a partir de meados dos anos 2000. Entendemos que olhar para o uso de fotografias familiares em documentários, a partir da carga subjetiva que elas carregam e do poder de trazer o passado atualizado, pode contribuir para reforçar a reflexão sobre a produção audiovisual que trata do período ditatorial na América. O entendimento da fotografia familiar como foco da investigação documental estimula novas formas de ressignificar a memória dos chamados “anos de chumbo” no subcontinente, além de produzir uma reflexão sobre a história familiar no documentário contemporâneo na América do Sul.

A ditadura militar brasileira (1964-1985) não foi um fato isolado na América Latina. Na mesma época, regimes semelhantes nasceram de rupturas de ordem institucional em outros países no subcontinente, com as Forças Armadas assumindo o poder no Paraguai (1954), na Argentina (1966 e 1976), no Uruguai (1973) e no Chile (1973). Tal panorama resultou em anos de dura perseguição a grupos de resistência de esquerda por toda a América Latina, prisões, tortura, mortes, censura em meios de comunicação e interferência em produções culturais.

¹Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime inaugurado com o golpe civil-militar de 1964.

Foi só após a abertura democrática nesses países que a autocrítica começou a ser feita publicamente. A partir do início da década de 1980, o cinema vem explorando o tema em obras de ficção e não ficção, sob os mais diversos pontos de vista. No Brasil, de acordo com relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2014), houve 434 mortes ou desaparecimentos durante os 21 anos da ditadura. Na Argentina, estima-se a ocorrência de cerca de 30 mil mortos e desaparecidos entre os que resistiram ao regime naquele país. No Paraguai, levantamentos de organismos não governamentais estimam que um terço da população tenha sido atingido pela violência de Estado durante os 35 anos em que esteve sob o comando do general Alfredo Stroessner. Diferentemente da Argentina, o Brasil demorou a estabelecer políticas públicas voltadas para reparação de vítimas do golpe civil-militar, e o Paraguai avançou ainda menos, com a abertura de documentos, mas sem políticas efetivas de reparação. O *boom* do resgate das memórias sobre o período, com produções audiovisuais que mostram histórias de militantes anônimos – as “pessoas comuns”, em oposição às grandes figuras da resistência – deu-se a partir dos anos 2000, época em que também se deu um aumento do interesse acadêmico pelo tema. Questões como a identidade latino-americana e a memória coletiva, a partir das chamadas “histórias subterrâneas”, vêm sendo tratadas com mais intensidade a partir de meados da primeira década do século XXI.

A definição do objeto deu-se a partir do interesse por fotografias de família de pessoas desaparecidas ou mortas durante os regimes ditatoriais da segunda metade do século 20 na América Latina. Percebemos que uma das utilizações mais comuns dessas fotografias se dá nos chamados “documentários de busca”, os quais procuram reconstituir as identidades e a memória não apenas individual, mas coletiva, numa tentativa de reparação de injustiças dentro de um período histórico importante para os países do Cone Sul. O termo “documentário de busca” foi cunhado por Jean-Claude Bernardet, em 2005, para designar produções cinematográficas que partem de projetos pessoais de seus realizadores, como *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, Brasil, 2001), *33* (Kiko Goifman, Brasil, 2003), *Elena* (Petra Costa, Brasil, 2012), *Em busca de Iara* (Mariana Pamplona, Brasil, 2014), entre outros (BERNADET, 2005).

Para o *corpus* da pesquisa, foram selecionados três documentários (um brasileiro, um paraguaio e um argentino), que têm em comum o fato de tratarem de silêncios históricos e pessoais, fazendo parte de um cinema documental que indaga as tensões entre história e memória, entre o social e o familiar, o público e o privado. São filmes que tentam reconstruir memórias ausentes a partir da investigação sobre o desaparecimento ou da morte de militantes

de esquerda. Sua estrutura se dá, principalmente, em três instâncias, a saber, (i) a narrativa em primeira pessoa, conduzida por alguém cuja busca é relevante afetiva e historicamente; (ii) a utilização das fotografias de família como recurso “detonador” de memórias; e (iii) entrevistas com parentes, amigos e outras pessoas como mecanismo para recuperar pistas do que aconteceu com as personagens ausentes, no caso dos documentários brasileiro e argentino. O filme paraguaio tem estrutura também polifônica, mas com elementos de ficção, misturando narração em terceira e em primeira pessoa.

O *corpus* foi definido depois de ampla pesquisa de documentários sobre exilados, sobre mortos ou desaparecidos políticos, realizados por latino-americanos, a partir dos anos 2000. Em seguida, foi feito um recorte para documentários brasileiros, paraguaios (quase inexistentes) e argentinos, pela semelhança no *modus operandi* das ditaduras nestes países e pela proximidade geográfica. Apesar de o uso de fotografias de família ser prática recorrente em produções que remontam passados traumáticos, buscamos filmes em que fosse dado mais destaque às fotos, já que o interesse da presente pesquisa está nos processos de ressignificação da fotografia de família, em diálogo contínuo com a história. Assim, os documentários escolhidos para compor o cenário investigativo da pesquisa proposta são: *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil/França – 2010); *M* (Nicolás Privera, Argentina – 2007); e *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, Alemanha, Argentina, França e Paraguai – 2016).

Os três filmes, premiados em festivais internacionais, trazem memórias de personagens anônimos, “histórias subterrâneas”, e utilizam fotografias como fio condutor da reconstrução de vidas interrompidas ou transformadas pelo trauma das ditaduras civis-militares. Também se apoiam em documentos e histórias de outros grupos além da família, trazendo, em comum, a necessidade de reconstituir a identidade de vidas interrompidas precocemente, sempre partindo de memórias individuais em direção à reorganização da memória coletiva.

Diário de uma busca e *M* são dirigidos e protagonizados por filhos de militantes políticos, ambos partindo de questionamentos sobre a verdade acerca do destino dos pais. No caso de Flávia Castro, a diretora brasileira revisita a morte do pai depois que voltou do exílio, enquanto Nicolás Privera investiga como sua mãe desapareceu no início da última ditadura argentina, tentando entender qual o seu envolvimento com grupos de resistência. Ambos os filmes trazem diálogos entre irmãos, que questionam descobertas das investigações, além de expor tensões e traumas numa espécie de metanarrativa, em que o processo de produção do filme é discutido dentro da obra.

A escolha do documentário paraguaio para o *corpus* da pesquisa foi um contraponto às obras brasileira e argentina. Primeiro, em função de a produção audiovisual do Paraguai ser menos estudada que a dos dois outros países, depois, em função da estrutura narrativa híbrida e de não ser um filme em primeira pessoa. Estudos mais aprofundados sobre documentários irão servir para categorizar com mais precisão cada uma das obras selecionadas, investigando suas estratégias expressivas e o alcance das questões levantadas em cada caso.

A pesquisa visa a analisar documentários latino-americanos sobre exilados, mortos ou desaparecidos políticos durante ditaduras militares no Cone Sul, que tenham os álbuns de família como elemento central da narrativa, para responder à seguinte pergunta: “Como o uso de fotografias de família em documentários sobre a ditadura militar na América Latina se inserem na memória coletiva de cada país ou da região, modificando a história?”.

A fotografia de família torna-se chave para a discussão por sua posição por muito tempo negligenciada e menosprezada no âmbito acadêmico. Na avaliação de Rouillé (2009), as relações recíprocas entre as coisas e os sinais têm uma conotação particular com a fotografia de família, especialmente quando se exprimem conflitos e dramas. Tais conflitos, dramas e outras situações podem ser reconstruídos a partir da leitura atenta de fotografias de álbuns de família. Como ponto de partida para essas reconstruções, são utilizados filmes da história recente e de contexto culturais próximos ao do país, de forma a evitar anacronismos e a necessidade de contextualizações profundas que, todavia úteis, distorceriam o foco desta pesquisa.

A partir da inquietação sobre a relação entre imagem em movimento e imagem fixa, temos:

Objetivo geral

- A principal finalidade da presente pesquisa consiste em investigar como o uso de álbuns de fotografia de família em documentários podem acionar gatilhos de memória coletiva, transformando a história.

Objetivos específicos:

- Analisar os conceitos de memória coletiva e de lugares de memória sob a ótica dos estudos audiovisuais.

- Compreender o uso das imagens de eventos familiares e a relevância da carga de conteúdo afetivo que eles trazem para a contextualização de documentários.
- Explorar as possibilidades narrativas das fotografias e do cinema de não ficção.
- Analisar como as fotografias de família são ressignificadas por meios de estratégias narrativas do documentário e do cinema.

Como objetivo secundário, vamos avaliar as estratégias do cinema documental contemporâneo, como o uso de linguagem subjetiva e a mistura entre real e ficção, sobretudo no contexto histórico da América Latina tratado nesta dissertação.

Organização dos capítulos

O primeiro capítulo traz a fundamentação teórica sobre memória, sobre o uso das imagens – fixas e em movimento – como elementos mnemônicos e sobre o conceito de lugar de memória, com uma viagem à Antiguidade clássica e ao campo da História para entender a arte da memória e os conceitos de memória coletiva e de memória histórica, e também com um mergulho pelo percurso da imagem – fixa e em movimento – como objetos historiográficos, como apoio metodológico para a análise fílmica a que se propõe esta pesquisa. A partir da compreensão dos elementos que compõem a história e de como a imagem pode contribuir para a nossa percepção do passado, chegamos às noções fundamentais que guiaram a análise dos filmes.

Para entender os processos que influenciam o olhar documental latino-americano e que levaram à necessidade de revisão histórica presente nesses filmes, o segundo capítulo faz uma breve contextualização das ditaduras civis-militares iniciadas na segunda metade do século XX, na América Latina, com recorte na Argentina, no Brasil e no Paraguai. O objetivo é entender como funciona o cristal do tempo, que, a partir do presente, olha para o passado transformando-o com uma nova visão. No caso dos filmes analisados, o presente sugere uma revisão histórica carregada de afeto sem abrir mão de uma memória coletiva.

O terceiro capítulo apresenta a análise do caráter documental comum à fotografia e ao cinema, partindo do entendimento de que, durante muito tempo, desde a sua invenção, a fotografia esteve ligada à documentação da realidade; e o cinema, por sua vez, sempre foi visto como entretenimento. No cenário contemporâneo, no entanto, a fotografia tem se direcionado cada vez mais para a ficção, enquanto as produções documentais no cinema têm ganhado cada vez mais espaço e relevância. Mas, independentemente do uso que se dá à

fotografia e ao cinema atualmente, o caráter documental está no cerne das duas artes. Assim, este capítulo mostra a evolução da fotografia como elemento da vida cotidiana, com destaque para as fotografias dos álbuns de família, relacionando-os a um contexto mais amplo da história. Trataremos do ritual de expor as fotografias de família em documentários e de como as memórias ganham novo significado no filtro do tempo: o que acontece quando essas imagens saem do âmbito privado e entram no público. É, então, a partir dessa utilização – ou sobre o fluxo temporal das memórias –, que pretendemos tratar e mostrar quais os elementos do cinema documental fazem com que elas entrem em um tempo histórico ressignificado.

O último capítulo traz a análise dos três documentários, com o objetivo de mostrar como as memórias individuais das fotografias de família tornam-se parte da memória coletiva de um país, ou, neste caso, de uma região, a América Latina. Analisamos como os elementos do cinema, na montagem, dão sentido às fotos, até então privadas, a partir do impulso dos cineastas que pertencem à geração que vem dando novo significado às memórias das ditaduras a partir de olhares subjetivos, muitas vezes autobiográficos.

A análise fílmica é um método interpretativo que não apresenta uma fórmula única e, tampouco, exata. Portanto, muitas vezes, é preciso trilhar um caminho próprio. Analisar um filme significa decompor, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, para explicar o funcionamento de um filme – no caso desta pesquisa, de um documentário e suas imagens apresentadas como testemunhos da história – e propor-lhe uma interpretação. Tal análise é uma atividade que desune os elementos e, depois de identificá-los, os reconstrói para perceber de que modo esses elementos foram associados em um determinado filme. Como nos mostram Jacques Aumont e Michel Marie (2013), é difícil analisar uma imagem sozinha, por isso, consideramos importante analisar a montagem, para entender como funciona o fluxo em que navegam as memórias individual e coletiva. Para a análise do *corpus* desta pesquisa, foram selecionadas sequências a partir de temas relacionados à intimidade, à memória e, ainda, às características que classificam os filmes como documentário de busca (*Diário de uma busca e M*) e híbrido (*Ejercicios de memoria*).

Esta divisão por temas permitiu enxergar que não apenas a memória individual serve para compor o caleidoscópio da memória coletiva de um país. Também as lembranças íntimas estão impregnadas do coletivo, ou seja, em vários momentos não conseguimos separar uma da outra; elas se retroalimentam. Além disso, a partir das discussões suscitadas pelos três cineastas em seus filmes, conseguimos relativizar o uso da memória no contexto usado pelas organizações de defesa do direito à memória, à verdade e à justiça: “para que não se esqueça,

para que nunca mais aconteça”. A memória do horror e das violações de direitos humanos deveria servir, como ressalta Nicolás Prividera, como motivação para o corpo social assumir sua responsabilidade em relação à ditadura e às suas consequências para as gerações seguintes. Seriam, portanto, os três documentários lugares de discussão sobre o uso das memórias?

Capítulo 1 – A questão da memória

A partir da ideia de que não existe memória espontânea é que nascem os lugares de memória: seria preciso criar arquivos, efemérides, celebrações, monumentos. O objetivo deste capítulo é apresentar a fundamentação teórica sobre memória, sobre o uso das imagens – fixas e em movimento – como elementos mnemônicos e sobre o conceito de lugar de memória. Pesquisar o uso das fotografias de álbuns de família dentro de filmes documentários é mergulhar neste universo em que fotografias de família, depoimentos e arquivos se transformam em monumento que evoca (e atualiza) a história sob a forma de documentário.

Alguns autores e conceitos ofereceram os subsídios importantes para se pensar na arte da memória, no tempo e na construção de uma memória coletiva dentro de um contexto histórico. Além de voltar à Antiguidade clássica e entrar no campo da História para entender a arte da memória e os conceitos de memória coletiva, de memória histórica e de lugares de memória, também se faz necessário um mergulho pelo percurso da imagem – fixa e em movimento – como objetos historiográficos, como apoio metodológico para a análise fílmica a que se propõe esta pesquisa. A partir, portanto, da compreensão dos elementos que compõem a história e de como a imagem pode contribuir para a nossa percepção do passado, seja ela a imagem fixa, seja em movimento, chegaremos a noções fundamentais que irão guiar a interpretação dos filmes.

1.1 A arte da memória

O ponto de partida da presente pesquisa é a memória, sacralizada pelos gregos e representada pela divindade Mnemosyne, uma deusa titã, filha de Urano e Gaia, irmã de Cronos e de Oceanos. Esposa de Zeus, depois de ser possuída por ele durante nove dias consecutivos, deu origem às nove Musas. Ela é, portanto, a musa das Musas. Segundo a tradição grega, a poesia constituía uma das formas de possessão e delírio divino. Possuído pelas Musas, os poetas tornam-se intérpretes de Mnemosyne, que, cegos para a luz, são capazes de ver o invisível por intermédio de uma ‘revelação’ concedida pelos deuses (SILVA, 2014, p. 72). A poesia nasce, então, no horizonte da devoção à recordação. Conforme nos conta Frances Yates (1976), no livro *A arte da memória*, é um poeta da era pré-socrática, Simônides de Caos, uma das vozes da resistência helênica contra a invasão de Xerxes, considerado o fundador da arte da memória.

Simônides havia sido contratado pelo nobre Scopas para cantar um poema em sua homenagem, durante uma festa na Tessália. Durante o banquete, portanto, Simônides cantou o poema tecendo loas ao anfitrião, mas incluiu passagens em louvor também a Castor e Pólux. Scopas, com ciúme, disse ao poeta que só pagaria metade do preço combinado e que ele fosse conseguir o restante do pagamento com os deuses gêmeos. Pouco depois, Simônides recebeu o recado de que dois jovens o estavam esperando do lado de fora. Saiu, porém não havia ninguém. Enquanto isso, o salão do banquete desabou, matando Scopas e todos os convidados. Apenas o poeta sobreviveu. Os corpos estavam tão mutilados que foi impossível identificar as vítimas para o sepultamento. Então, Simônides lembrou o lugar em que cada pessoa estava sentada e indicou às famílias quais eram os seus parentes mortos. A partir deste episódio, o poeta estabeleceu as bases da técnica da memória, que seriam retomadas em todos os tratados sobre a mnemotécnica a partir de então: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*). A associação entre memória, imagens e lugares também pode ser encontrada em textos latinos como o *De oratore*, de Cícero, a *Institutio oratoria*, de Quintiliano, e o *A Herennium*, de autor desconhecido.

Cícero: “Para exercer essa faculdade do cérebro (que é a Memória), deve-se escolher, em pensamento, lugares distintos, depois formar para si imagens das coisas que se quer reter e finalmente organizar essas imagens em diversos lugares. Então, a ordem dos lugares conserva a ordem das coisas, pois as imagens lembram as próprias coisas. Os lugares são tabuinhas de cera nas quais se escreve; as imagens são as letras que nelas se traçam” (*De oratore*, 1948, p. 351-354).

Cícero sintetiza, aí, as bases da arte da memória, estabelecidas, de acordo com Frances Yates, pelo poeta Simônides. Os *loci* (lugares) formam a estrutura do dispositivo de memória, portanto devem obedecer a uma ordem lógica – entre as formas mais comuns de arquitetura dos *loci* estão os cômodos de uma casa, a disposição de corpos humanos, alfabetos visuais, signos do zodíaco e organização espacial dos teatros (um exemplo é o *Globe Theatre* de Shakespeare, considerado um “teatro da memória”²). Já as imagens, signos simbólicos, alegóricos, compósitos (DUBOIS, 1993, p. 315), são colocadas em um lugar por um determinado tempo: as imagens são descartadas na medida em que não precisamos mais

²De acordo com Frances Yates (1968), como as outras artes da antiguidade, a arte clássica da memória foi transmitida na tradição europeia. Na Idade Média, teve seu período gótico, quando as igrejas, catedrais, abadias eram usadas como sistemas de memória. No Renascimento, as influências neoclássicas permearam a arquitetura e as imagens da memória. Um dos mais famosos sistemas de memória do Renascimento foi o Teatro da Memória de Giulio Camillo, que se propôs a imprimir na memória todo o cosmos, tanto o mundo da natureza como o mundo do homem. Ele formou um Teatro de Memória universal que era uma adaptação do teatro romano como descrito por Vitruvius. Este esforço notável, que estava relacionado com tendências no movimento hermético renascentista, despertou grande interesse durante o século XVI. No início do século XVII, a moda dos sistemas de teatro da memória chegou à Inglaterra. Em 1619, o filósofo Robert Fludd publicou um sistema baseado no modelo de Teatro da Memória de Giulio Camillo. O *Globe Theatre* seria baseado nesse sistema.

delas, enquanto os lugares permanecem. Além disso, é importante que as imagens sejam “impressionantes”, extraordinárias, impactantes, como as imagens dos convidados desfigurados sob os escombros de onde ocorreu o banquete de Scopas, por exemplo.

Em seu livro *O Ato fotográfico*, Philippe Dubois afirma que a fotografia é, certamente, uma das formas modernas que melhor encarna certo prolongamento das artes da memória (1993, p. 316). Segundo ele, a fotografia é uma máquina de memória, uma *mnemotécnica mental*, feita de *loci* (a câmera, a lente, a caixa preta, etc.) e de *imagines* – “as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e que vêm, sucedem-se nas superfícies” (ibid.). É da arte da memória, em cujo processo fotografia e cinema se inserem, que a presente pesquisa irá partir para mostrar como lembranças íntimas, particulares (ou memórias individuais, como será apresentado ao longo deste capítulo), transformam-se em memória coletiva, dentro de contextos históricos traumáticos, como é o caso das ditaduras civis-militares de países do Cone Sul.

1.2 Memória coletiva

O conceito de memória e a maneira como ela funciona vêm sendo temas dos estudos de filósofos e de cientistas há séculos. Este conceito se modifica e se adequa às funções, às utilizações sociais e à sua importância nas diferentes sociedades humanas. Em cada época, procurou-se explicar a memória utilizando-se de metáforas compreensíveis, construídas em torno de conhecimentos que caracterizavam o momento histórico.

No início do século XX, a discussão sobre a importância da memória intensificou-se num campo de debates que incluía psicólogos, sociólogos e filósofos europeus, interessados na “crise” deflagrada pela mudança das sociedades rurais em urbanas e, em seguida, pelo impacto da Primeira Guerra Mundial. O conceito de memória como conhecemos atualmente refere-se a processos sociais ou coletivos de reconstrução do passado a partir do presente. Pode, também, ser considerada uma categoria de uso social e de problematização de questões éticas e políticas.

A memória individual que emerge a partir das fotografias de álbuns de família, por exemplo, está conectada aos diferentes contextos e grupos sociais com os quais nos relacionamos ao longo da vida – família, Igreja, escola, trabalho. Como afirma Ecléa Bosi, quando relatamos lembranças mais remotas, “nos referimos, em geral, a fatos que nos foram evocados muitas vezes por suas testemunhas” (BOSI, 1979). Os sujeitos recordam, no sentido físico, mas são os grupos que determinam, dentro de uma escala de valores própria, o que

deve e como deve ser lembrado. Muitas das recordações são informações que receberam, mas sem uma experiência direta. Nos filmes documentários selecionados para a pesquisa, os realizadores reconstróem as histórias de vítimas das ditaduras civis-militares na América do Sul, a partir do resgate das memórias – e dos silêncios – de diversos grupos, nem sempre conectados afetivamente ou ideologicamente a eles. A memória, portanto, liga-se também à vida social: ninguém nasce sem história.

Para que as lembranças íntimas se beneficiem da memória de outras pessoas ou grupos, deve haver uma “negociação”, conforme afirma Maurice Halbwachs³ (1990) em sua análise da memória coletiva, ainda nos anos 20 do século passado. Além dos testemunhos de outras pessoas, é necessário que a memória individual concorde com as memórias coletivas e que haja suficientes pontos de contato entre elas para que a lembrança que outros grupos ou indivíduos trazem seja reconstituída sobre uma base comum.

A memória individual, construída também a partir das referências e lembranças próprias de um grupo, refere-se a um ponto de vista sobre a memória coletiva. É como se cada lembrança individual fizesse parte de um poliedro de recordações que constituiria a memória coletiva de um determinado conjunto de indivíduos e se transformaria a partir daí. Para Halbwachs (1990), a memória coletiva evolui conforme leis próprias e as lembranças individuais mudam a cada vez que entram no contexto social; a memória individual não está isolada, pois uma pessoa, ao resgatar seu passado, recorre frequentemente às recordações dos outros. A memória coletiva tem a importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo, calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas, ainda, no campo simbólico, reforçado também pelos meios audiovisuais.

Se as lembranças individuais se transformam ao entrar em contato com memórias de outros grupos, pode-se concordar com o historiador Jacques Le Goff (2013) e afirmar que a apreensão da memória depende do ambiente social e político: é a apropriação de discursos e, ainda, de imagens e textos que falam do passado, ou seja, é o assenhoreamento do tempo. A memória se modifica e se rearticula conforme a posição que ocupamos e as relações que estabelecemos nos diferentes grupos dos quais participamos. Também está submetida a

³Maurice Halbwachs, filósofo e sociólogo conhecido pela sua definição de memória coletiva, foi um dos primeiros pesquisadores do que se pode chamar de “quadro social da memória”. Ao longo do tempo, em que a memória foi se tornando um tema cada vez mais caro à História, surgiram críticas a ele, o que não invalida seu pensamento pioneiro e o uso de suas ideias até hoje.

questões inconscientes, como o afeto, a censura, entre outros. As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e histórica, e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo.

Ao prosseguir com a discussão sobre os atores cujas recordações formam o que convençamos chamar nesta dissertação de poliedro, que compõe a memória coletiva, chegamos à questão de como cada um deles atua. Essa visão construtivista da memória leva em consideração as formas como os diversos atores sociais intervêm no processo e como ocorre a construção da memória coletiva. Desta forma, não se trata de lidar com os fatos em si, mas analisar como os acontecimentos tornam-se coisas e quem os consolida, e confere a eles duração e estabilidade. Conforme diz Michel Pollak (1989), esta abordagem, aplicada à memória coletiva, está voltada ao trabalho de formalização das memórias.

O foco de Pollak são as minorias periféricas, a memória dos excluídos, dos vencidos, dos grupos dominados. Nesta última categoria, incluem-se as memórias dos militantes contra os regimes civis-militares e seus familiares, cujas histórias não fazem – ou não faziam até bem pouco tempo – parte das memórias coletivas nacionais ou regionais. O trabalho de resgate dessas lembranças faz-se importante, pois, se a memória de um grupo é suprimida, a história dele acaba, assim como a respectiva referência de inserção temporal, o seu antes, o seu durante e o seu depois.

Ao conceder espaço à análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história começou a dar importância às memórias subterrâneas – ou clandestinas – que se contrapõem à “memória oficial”. Tais lembranças, definidas por Pollak (1989) como dissidentes, foram (ou ainda são) transmitidas em redes específicas – família, círculos íntimos de amizade, entre outros – esperando o momento de emergir.

Portanto, essa memória clandestina procura uma oportunidade frente ao discurso dominante para que possa se posicionar, ou contestar a construção da história oficial, normalmente quando passamos por momentos de ruptura. Conforme afirma Henry Rousso (2002, p. 95), “a história da memória tem sido quase sempre uma história de feridas abertas pela memória”. No caso específico dos países cujos documentários fazem parte do *corpus* desta pesquisa – Brasil, Argentina e Paraguai –, com o fim das ditaduras civis-militares, na década de 1980, a indústria audiovisual começou a produzir relatos cinematográficos desse período traumático para a América Latina, o que foi intensificado com o advento das comissões da verdade e da abertura de arquivos por parte do Estado, e com o fortalecimento dos movimentos por memória e justiça, liderados por familiares de mortos e desaparecidos

políticos. Veremos, então, como a fotografia de família tem papel importante nessa nova atitude em relação à construção da memória coletiva. Afinal, foi essa percepção mais democrática da autoria da história que também permitiu que a fotografia entrasse para o documentário.

São as lembranças subterrâneas que surgiram após o fim das ditaduras no Cone Sul, saindo do âmbito privado para o público e, desta forma, compondo o poliedro de memórias coletivas que nos interessa nesta dissertação. Dentre os conceitos de memória analisados, escolhemos utilizar os termos “memória coletiva” – a memória de um grupo de pessoas, tipicamente passada de uma geração para a seguinte, ou, ainda, a memória compartilhada entre família, grupo religioso, étnico, classe social ou nação – e “memória subterrânea” (lembranças de grupos considerados marginalizados, que não compõem a narrativa histórica oficial: no caso da pesquisa, famílias de militantes políticos contrários aos regimes ditatoriais na América do Sul), que serão retomados ao longo do capítulo. Esses conceitos permitem que compreendamos o papel das fotografias de álbuns de família em documentários sobre períodos históricos específicos. Contudo, eles precisam, antes de qualquer coisa, ser entendidos como formas de se elaborarem fontes históricas confiáveis. É o que veremos em seguida ao analisarmos o uso da memória no campo da História.

1.3 Memória e História

Após analisar os conceitos de memória que servirão de suporte para responder às perguntas elaboradas para a presente pesquisa, vamos fazer uma breve apresentação do uso da memória no campo da História. Esse breve histórico da noção de História é necessário para compreendermos as mudanças ocorridas que terminaram por resultar também em escolhas feitas pelos documentários atuais. Peter Burke (1992) afirma que os historiadores interessam-se pela memória sob dois pontos de vista, quais sejam, como fonte histórica e enquanto fenômeno histórico. Para ele, o estudo da memória como fonte histórica serve para produzir uma crítica da confiabilidade da reminiscência. A memória, então, é a matéria-prima do historiador, desde que enquadrada e ordenada de maneira que haja coerência para dar sentido ao seu trabalho.

A memória é, ainda, a maneira de exprimir o registro da consciência histórica, o que exige, frequentemente, uma tabela de valores, uma vez que só lembramos aquilo que achamos que merece ser lembrado. E, para entender isso, temos que saber a que presente pertencemos. Alguma escala de valores tem que existir, senão não há explicação para o fato de que as

peças têm memória seletiva. Só registramos, enquadrados, classificamos, hierarquizamos, consignamos e arquivamos aquilo que se encaixa de um jeito ou de outro na escala de valores, na experiência formativa da qual somos fruto. A consciência histórica não acontece fora do tempo – é contextualizada. Ela acontece mediante a forma de você se assenhorar do tempo.

Vivemos um *boom* de investigações sobre a memória, embora dentro de um contexto global em que os grupos dominantes se esforçam para jogar o passado no esquecimento, num jogo de tensão com dispositivos de armazenamento e distribuição de tudo o que é passível de registro, para garantir a universalidade e a perpetuação de qualquer acontecimento.

No recorte de tempo analisado nesta pesquisa – os chamados “anos de chumbo” na América Latina, que vão de meados da década de 1950 a meados dos anos de 1980 –, podemos dizer que as memórias subterrâneas (aquelas que o discurso oficial desconsidera ou tenta apagar), submetidas durante anos ao apagamento, foram fundamentais para a reconstrução das memórias nacionais e até mesmo regionais. Tais lembranças são responsáveis por prover as fontes históricas que recuperam, ainda que de forma fragmentária, os acontecimentos das vidas das pessoas comuns, preenchendo as lacunas dos silêncios deixados pelos discursos oficiais hegemônicos, sendo um importante componente na luta das forças sociais pelo poder. “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações de grupos e indivíduos que dominaram ou dominam as sociedades históricas” (LE GOFF, 2013, p. 390). Decidir sobre o que deve ser lembrado e também sobre o que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro.

Durante muito tempo, os estudos de História priorizaram documentos escritos, objetos, vestígios que possibilitassem ao historiador realizar o seu trabalho, ou seja, entender e construir a história apoiando-se em documentos que garantiriam a veracidade dos acontecimentos e processos ali registrados. A partir de meados do século XX, grupos de historiadores começaram a questionar esses procedimentos, na medida em que eles baniam os grupos oprimidos, minoritários, e os temas relativos ao cotidiano, às mentalidades e às mais diversas experiências. Nesta perspectiva, seu foco voltou-se para a memória coletiva dos grupos, acessível, sobretudo, pela utilização das metodologias alternativas ao trabalho estrito com documentos, como é o caso dos trabalhos apoiados na metodologia de história oral. Desta maneira, passou a acolher e a dar existência e visibilidade às várias narrativas – às memórias subterrâneas. É, portanto, nesse contexto, que podemos avistar as possibilidades que se abrem para que a imagem possa emergir como mais um meio útil na construção da memória.

1.4 Lugares de memória e imagem

O período pós Primeira Guerra Mundial marcou uma mudança na importância dada à memória coletiva, com o advento da comemoração funerária, a partir da construção de monumento aos mortos, como o Túmulo do Soldado Desconhecido, presente em muitos países. Esta é uma forma que os Estados encontraram para procurar “ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum” (LE GOFF, 2013, p. 470).

Na década de 1980, Pierre Nora desenvolveu a ideia de “lugares de memória”, que iriam do objeto material e concreto ao mais abstrato, simbólico e funcional. Os lugares de memória podem ser, então, um monumento, uma personagem, uma obra de arte, um museu, arquivos, símbolos, uma comemoração de um evento. Contudo, deve existir “uma vontade de memória”, uma intenção memorialista que garantiria a identidade do lugar.⁴

Portanto, tais lugares seriam o que resta e o que se perpetua de um outro tempo, nascem e vivem do sentimento de que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres. Conforme Nora, os lugares de memória existiriam onde o simples registro acaba. São locais materiais e imateriais onde se cristalizaram a memória de uma sociedade, de uma nação, locais onde grupos ou povos se identificam ou se reconhecem, possibilitando existir um sentimento de formação da identidade e de pertencimento.

Lugares de memória não contemplam imagens – fixas ou em movimento –, contudo, ao considerar que tais lugares são construções sociais, o conceito pode ser adotado em diferentes circunstâncias que apelem à recordação. As imagens – no caso desta pesquisa, as fotografias de álbuns de família utilizadas em documentários – tornam-se, aqui, vestígios que falam de um passado que interessa compreender ao adquirirem significados no presente e poderem transformar-se em “lugares de memória”.

Não podemos falar de imagem e de memória relacionada a acontecimentos históricos sem falar da cobertura jornalística, também por fotos, embora seja outro gênero de fotografia.

⁴O escritor tcheco, naturalizado francês, Milan Kundera, afirma, em entrevista ao também escritor Philip Roth no livro *Entre nós – um escritor e seus colegas falam de trabalho* (2008), que uma nação que perde a consciência de seu passado acaba por perder a identidade. Ele fala de sua obra *O livro do riso e do esquecimento*, na conversa com Roth, que ocorreu em 1980. Também nessa entrevista, ele diz que o grande problema privado do homem é a morte como perda do eu. “Mas o que é esse eu? É o somatório de tudo aquilo que lembramos. Assim, o que nos apavora na morte não é a perda do futuro, e sim a perda do passado. O esquecimento é uma forma de morte que está sempre presente na vida” (ROTH, 2008, p. 107).

As duas grandes guerras coincidem com o surgimento de muitas revistas ilustradas e a entrada da imagem no cenário dos conflitos, trazendo uma mudança na forma como a fotografia aparecia na imprensa até então, com foto-ensaios, fotorreportagens e fotos não posadas, o que se tornou possível com a comercialização das câmeras de 35mm. As fotorreportagens traziam não apenas figuras públicas, mas também documentavam a vida cotidiana, de interesse humano, fazendo um contraponto aos discursos oficiais, na medida em que a imprensa, por princípio, é uma voz independente, sendo também uma espécie de lugar de memória das histórias subterrâneas, que não fazem parte dos monumentos estatais. A partir dos anos 1930, com a modernização da técnica da imprensa, o fotojornalismo e as agências internacionais passam a desempenhar um papel de destaque, pois passamos a poder contar a história do século XX por meio de suas imagens (MAUAD, 2010, p. 5).

Nesse outro tipo de escrita da história, o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado, imprensa) e o sujeito da narrativa (o fotógrafo) dividem com os institutos históricos e as academias literárias a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória (MAUAD, 2010, p. 5).

A imagem passou a ser considerada um objeto historiográfico mais recentemente, a partir dos anos 1970, mais de 130 anos depois do surgimento da fotografia, evento que revoluciona a memória, uma vez que a multiplica e a democratiza, conferindo-lhe uma precisão e uma verdade visuais que, até então, não eram possível, permitindo guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. Segundo Boris Kossoy (2012), no Brasil, foi, a partir da década de 1990, que se intensificou o interesse da fotografia como fonte historiográfica. Para ele,

as fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar as informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou (KOSSOY, 2012, p. 34).

A ideia de que o que está impresso na fotografia é a representação fiel do real já foi superada, com a influência de pesquisadores como Pierre Bourdieu, Rudolf Arnheim e Hubert Damisch, entre muitos outros, que influenciaram, de acordo com Ana Maria Mauad (1996), a mudança de foco, em meados do século XX, em relação à concepção da fotografia. Segundo a historiadora, a fotografia é uma fonte que demanda um novo tipo de crítica, sendo considerada, ao mesmo tempo, “imagem/documento” e “imagem/monumento”, e, claro, uma máquina de memória. Da fotografia como “imagem/documento”, podemos extrair dados, informações, perspectivas sobre determinado período ou fato; ela é índice: as pessoas, objetos

e lugares retratados informam sobre o passado. Na condição de monumento, temos, na imagem, uma tentativa de cristalização do que é considerado ideal; ela porta mensagem de perpetuação de um período ou de um espaço, sendo símbolo, uma representação de algo que se escolheu eternizar. Mas, “sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo” (MAUAD, 1996, p. 08).

Na condição de texto, que exige determinadas competências para a sua produção e também para a leitura, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de expressão e conteúdo. Quando falamos de expressão, falamos de escolhas técnicas e estéticas. Já o conteúdo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a imagem. Para ser considerada fonte histórica, a fotografia “deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que escolheu analisar” (MAUAD, 1996, p. 10).

Contudo, para a autora, toda imagem é histórica, porque as fotografias são sempre produzidas para um determinado fim, seja no campo jornalístico, seja no âmbito doméstico, “mesmo que sua finalidade possa ser ressignificada na sequência temporal e nas mudanças de conjuntura” (MAUAD, 2011, p. 1). Essa ressignificação ocorre, no caso da nossa pesquisa, quando as fotografias de família entram na esfera pública do cinema, transformando o resultado desta “união”, o filme, em documento e em monumento. “A história embrenha as imagens, nas opções realizadas por quem escolhe, uma expressão e conteúdo, compondo, através de signos, de natureza não verbal, objetos de civilização, significados de cultura” (MAUAD, 1996, p. 15). O cinema também passou a despertar mais interesse nos historiadores a partir da década de 1970, e Marc Ferro, para quem o cinema é um testemunho singular do seu tempo, pois está fora do controle de produção pelo Estado, foi um dos responsáveis por introduzi-lo como fonte historiográfica. “A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão” (MORETIN, 2003, p. 21).

Marc Ferro afirma que obras cinematográficas carregam informações fidedignas a respeito do seu presente. A recuperação de tais informações exige do pesquisador certo repertório teórico e técnico. Para Ferro, os gêneros cinematográficos existem e devem ser entendidos como tais, sem que as diferenças – ficção e não ficção – sejam um impedimento para o trabalho do historiador. Os dois gêneros, portanto, têm valor como documento histórico

– um documentário não necessariamente é mais fiel a eventos históricos do que um filme de ficção. A escolha de documentários para esta pesquisa não se deu em função de uma carga maior ou menor de realidade, mas, sim, porque tais obras recorrem, com mais frequência, ao uso de suportes materiais como fotografias de álbuns de família, trazendo as lembranças privadas para o âmbito público, ao mesmo tempo em que trazem à tona os próprios percursos da concepção da História que permitiram que a imagem emergisse como monumento, para adotarmos a mesma perspectiva de Ana Maria Mauad (via Michel Foucault⁵). A imagem é, aqui, entendida como fixa e em movimento, ou seja, fotografia e cinema carregam elementos documentais e monumentais.

As lembranças individuais, evocadas a partir de fotografias de família, no caso desta pesquisa, transformam-se em elementos da memória coletiva quando inseridas no teatro da memória, ou seja, a partir da espacialização destas imagens, e também desta perspectiva da história que leva em consideração não apenas “documentos oficiais”, mas também a vida privada. Ao passar para os documentários, as fotografias de família tornam-se lugares de memória para o corpo social, inserindo camadas subjetivas que dão novos contornos à história, humanizando as narrativas, como veremos no Capítulo 2, que apresentará o contexto histórico no qual se inserem os documentários analisados nesta pesquisa.

⁵ Para Michel Foucault, os problemas da história são resolvidos por meio do questionamento ao documento. “É claro que, desde que existe uma disciplina como a História, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito; indagamos-lhes não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. Mas cada uma dessas questões e toda essa grande inquietude crítica apontavam para um mesmo fim: reconstituir, a partir do que dizem estes documentos – às vezes com meias-palavras –, o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem diante deles; o documento sempre era tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil, mas, por sorte, decifrável. Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 1987, p. 7-8).

Capítulo 2 – Breve apresentação de processos históricos, ditaduras e a força do testemunho na redemocratização da América Latina

Quem desconhece o passado condena-se a repeti-lo.
(Johann Wolfgang von Goethe)

Neste capítulo, será apresentado o contexto histórico do assunto tratado nos documentários analisados nesta pesquisa – as ditaduras civis-militares⁶ iniciadas na segunda metade do século XX, na América Latina – e os processos que levaram à necessidade de revisão histórica presente nesses filmes. Vamos expor uma visão geral do contexto histórico do subcontinente – e, mais especificamente, da Argentina e do Brasil. A análise será feita tanto no que diz respeito ao período ditatorial, quanto no contexto do fortalecimento da Justiça de Transição e das políticas de memória na América Latina.

2.1 Contexto geral e colaboração regional

Não se pode começar a falar dos regimes ditatoriais mais recentes da América Latina, em particular dos países do Cone Sul, a partir dos golpes de Estado propriamente ditos. Podemos começar a contextualização histórica a partir da crise econômica iniciada em 1929, que, em todos os países latino-americanos que tinham atingido certo grau de desenvolvimento democrático, pôs em relevo a contradição existente entre a democracia política e a raiz oligárquica do Estado (COGGIOLA, 2014). Com a queda dos governos dos principais países da América do Sul em 1930, as Forças Armadas reapareceram no cenário político regional, seja tomando o poder como protagonista na maioria dos casos, seja funcionando como base de sustentação de grupos políticos, como no Brasil. Essa movimentação teve consequências as mais variadas. As formas políticas resultantes desta comoção social variaram desde o encaminhamento em direção a um governo ditatorial (Brasil), a restauração da democracia oligárquica baseada na proscrição política (Argentina), até a instauração pura e simples de governos militares em outros países.

Ditaduras civil-militares foram comuns na América Latina, desde a criação dos Estados nacionais da região, no início do século XIX. Entre as décadas de 1950-1980, regimes ditatoriais foram a forma de governo mais comum no subcontinente, com intervenções

⁶O termo civil-militar parece mais preciso, visto que setores civis também apoiaram e ajudaram a manter a estabilidade de governos militares em praticamente todos os países da América Latina. A partir dos resultados dos trabalhos das comissões da verdade ficou mais evidente o papel de parte da sociedade civil organizada nos golpes que deram início aos regimes totalitários da segunda metade do século XX na região.

militares em países nos quais os governos preconizavam reformas sociais, que, no contexto de polarização ideológica da época, eram equiparadas ao comunismo ou vistas como favoráveis à sua ascensão. Segundo Coggiola,

cada novo golpe militar tinha, por resultado duradouro (ou seja, para além da duração do próprio governo militar), uma intervenção cada vez mais profunda do Exército na vida social e política da nação. A militarização dos regimes políticos na América Latina, desde a década de 1950, não foi uma coincidência. O elo que ligou a ditadura militar instalada no Brasil em 1964 ao golpe militar boliviano⁷, poucos meses depois, era produto de uma estratégia continental. A forma, os ritmos e os prazos em que as forças militares alinhadas à política exterior dos Estados Unidos assumiram efetivamente o poder político mesclaram-se, por outro lado, às tradições históricas e conjunturas políticas locais. (COGGIOLA, 2014)

As Forças Armadas assumiram o poder na Guatemala, no Paraguai, no Brasil, na Bolívia, na Argentina, no Uruguai e no Chile a partir da lógica de um conjunto de postulados comuns, denominado Doutrina de Segurança Nacional, elaborado pelos Estados Unidos, que comandou suas ações durante a Guerra Fria. Tal doutrina teve um papel importante de “álibi ideológico” na condução de grande parte das ditaduras militares da América Latina e na política de intervenção dos EUA (COGGIOLA, 2014). Esse método deu origem a uma proposta totalitária (que não comportava o conflito, a divergência, a diversidade), que se expandiu dos Estados Unidos para a América Latina e ganhou um caráter militar, em que as Forças Armadas de cada país – e as dos EUA no plano internacional – seriam os responsáveis pelo dito funcionamento harmônico das sociedades e, principalmente, pela repressão aos supostos inimigos internos com o objetivo de conter divergências ao regime totalitário e o que se considerava como ameaça comunista.

A Doutrina de Segurança Nacional desempenhou papel fundamental como elemento unificador dos movimentos de ruptura de regimes democráticos, colaborando para o estabelecimento e fortalecimento de ditaduras militares – com apoio de vários segmentos civis. Após a Segunda Guerra Mundial, a América do Sul passou a ser considerada um dos cenários estratégicos da Guerra Fria. Os Estados Unidos realizaram esforços para manter sua supremacia, no que o presidente Theodore Roosevelt havia chamado de “nosso quintal”, referindo-se ao nosso subcontinente. A predominância de países favoráveis aos interesses norte-americanos foi abalada pelo triunfo da Revolução Cubana em 1959. A adoção do socialismo e a “vocaçãõ” dos cubanos para ajudar outros movimentos revolucionários da América Latina tiveram como resposta a elaboração da Doutrina de Segurança Nacional, que previa cursos nos Estados Unidos para militares da região, a fim de conter a expansão do

⁷Incluimos aqui o golpe militar no Paraguai, em 1954.

comunismo e criar um ambiente de cooperação na defesa coletiva do continente americano. Ela também sedimentou o caminho para a elaboração e a efetivação da Operação Condor, plano regional de repressão aos movimentos de resistência aos regimes totalitários do Paraguai, Bolívia, Argentina, Uruguai, Chile e Brasil, iniciado oficialmente⁸ em 1975. A operação nasceu de um encontro no Chile, do qual participaram autoridades militares dos seis países, e foi concebida a partir da visão de que, se os movimentos de oposição, ou “subversão”, não respeitavam fronteiras, seu enfrentamento também não poderia se limitar a cada país. A repressão aos grupos de oposição se deu por meio de sistemas informatizados de informação, sequestros, torturas, prisões arbitrárias em centros clandestinos, execuções sumárias e desaparecimentos forçados.

A principal inovação da Operação Condor foi a criação de uma matriz comum de informação que permitia o intercâmbio regular de dados sobre “elementos subversivos” que tivessem deixado seu país de origem para buscar asilo nos países vizinhos. O sistema Condor, ou Condortel, era um banco de dados computadorizado que continha informações sobre as pessoas consideradas “suspeitas” na região. A implementação dessa tecnologia foi possível graças ao suporte técnico dos Estados Unidos. O acompanhamento estadunidense das ações desenvolvidas dentro da Operação Condor ficou comprovado com a desclassificação parcial de documentos como o *Weekly Summary* de 2 de julho de 1976, produzido pela *Central Intelligence Agency* (CIA), e *South America: Southern Cone Security Practices*, de 19 de julho de 1976, produzido pelo *Bureau of Intelligence and Research* do Departamento de Estado dos Estados Unidos⁹ (INSTITUTO DE POLITICAS PÚBLICAS EN DERECHOS HUMANOS, 2015, p. 18. Tradução nossa).

A articulação internacional significou a intensificação da violência na repressão aos grupos de resistência e oposição às ditaduras na região, o aumento no número de prisões e desaparecimentos forçados, além de forçar processos de exílio. Os exilados políticos, que em sua maioria fugiam para outros países do continente americano ou europeus, também eram perseguidos no exterior. A prisão de militantes estrangeiros, entre os quais diversos exilados

⁸Diz-se oficialmente porque já havia troca de informações e trabalho de inteligência conjuntos entre os países desde a década de 1960.

⁹“La principal innovación que implicó el Plan Cóndor fue la creación de una matriz común de información que permitía el intercambio regular de datos sobre “elementos subversivos” que hubiesen dejado sus países de origen para buscar asilo en los países vecinos. El Sistema Cóndor o Condortel era un banco de datos computarizado que contenía información sobre las personas consideradas “sospechosas” en la región. La implementación de esta tecnología en la articulación entre los países fue posible gracias al soporte técnico estadounidense. El acompañamiento estadounidense de las acciones desarrolladas a lo largo del Plan Cóndor quedó comprobado con la desclasificación parcial de documentos como el *Weekly Summary* del 2 de julio de 1976, producido por la *Central Intelligence Agency* (CIA) y *South America: Southern Cone Security Practices*, del 19 de julio de 1976, producido por el *Bureau of Intelligence and Research* del Departamento de Estado de Estados Unidos”.

Documentos disponíveis, respectivamente, em:

http://issuu.com/cnv_brasil/docs/condor_cia_weekly_summary_2_july_19

http://issuu.com/cnv_brasil/docs/state_dept_report_526_july__19_1976. Acessados em 13/09/2015.

Para alguns documentos americanos sobre a Operação Condor, ver:

<http://www.cnv.gov.br/index.php/2uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-nobrasil-analise-de-documentos-desclassificados>. Acesso em 13 ago 2017

brasileiros, no Estádio Nacional do Chile foi resultado deste “trabalho conjunto”, por exemplo. O sequestro, na Argentina, e assassinato, no Paraguai, do médico paraguaio Agustín Goiburú, um dos mais importantes opositores de Alfredo Stroessner e membro do Movimento Popular Colorado (Mopoco), também é resultado das ações levadas a cabo pela Operação Condor. A descoberta de arquivos da polícia secreta paraguaia, a partir de denúncia anônima feita em dezembro de 1992, comprovaram a existência de uma atuação integrada das ditaduras civis-militares do Cone Sul e representaram um avanço na reconstituição dos chamados anos de chumbo na América do Sul. Os arquivos continham 700 mil folhas com informações sobre a ditadura de Alfredo Stroessner, fotografias, fitas gravadas e documentos que revelaram como o sistema repressivo tinha o controle da informação com relação aos que se opunham ao poder ditatorial.

2.2 O caso paraguaio: precursor dos regimes totalitários no Cone Sul

O auge do sistema de poder ditatorial nos países da América Latina no século XX foi registrado nas décadas de 1960 e 1970. Tais movimentos, no entanto, não nascem a partir de combustão espontânea. O ovo da serpente é chocado, às vezes, durante décadas até eclodir. No caso dos países mais ao sul da América Latina, o ovo eclodiu antes, no Paraguai, em 1954. Nosso país vizinho, desde a sua independência, em 1811, experimentou prolongados períodos autoritários, além de duas guerras que marcaram a sociedade paraguaia, a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a Guerra do Chaco (1932-1935). Sob vários aspectos, e, sobretudo, do ponto de vista político, o Paraguai é seguramente o país de maior fragilidade institucional, com pouca experiência democrática, pois, “ao longo de seu processo histórico, foi governado por uma elite civil-militar com forte e rígido controle sobre a sociedade civil” (ROLON, 2010, p. 50). Apenas em 1998, ocorreram eleições consideradas normais dentro de um contexto democrático.

Então, em 1954, depois de vários períodos intercalados de governos civis e militares, o general Alfredo Stroessner tomou o poder, em um golpe contra o presidente Federico Chaves – ambos do Partido Colorado. O governo Stroessner durou 35 anos em um período conhecido como *stronismo*. Foram oito reeleições, talvez um caso único na América Latina. Desde sua chegada ao poder, até 1989, quando foi retirado da presidência, Stroessner conduziu o país como chefe de Estado, líder do Partido Colorado (único partido com atuação legalizada) e das Forças Armadas, cometendo graves violações aos direitos humanos de forma sistemática, o que incluía o desaparecimento forçado, tortura, exílio e outras violações a direitos sociais,

políticos e econômicos, principalmente contra opositores, membros das chamadas Ligas Agrárias, líderes de movimentos sociais e políticos dissidentes.

Diferentes grupos tentaram derrubar o regime por meio da luta armada, em alguns momentos dirigida pelo Partido Liberal, em outros momentos pelas facções pró-soviéticas ou pró-chinesas do Partido Comunista, e em outros momentos por setores radicalizados dos movimentos estudantis e camponeses que foram eliminados de forma muito rápida. Estima-se que pelo menos 19.862 pessoas foram detidas de forma arbitrária ou ilegal, 18.772 foram torturadas, cerca de quatro mil assassinadas, 337 desaparecidas e 3.470 pessoas exiladas, especialmente na Argentina. Dados da CVJ mostram que 107.987 pessoas foram vítimas indiretas da violência exercida pelo Estado paraguaio no período governado por Stroessner (ARNOSO, BERISTAIN, BOBOWICK, 2015, p. 140).

Além das formas de violência comuns aos regimes ditatoriais, o *stronismo* teve algumas singularidades, entre elas a violência simbólica de obrigar servidores públicos a se filiarem ao Partido Colorado e doar 5% da remuneração para ele. Para reforçar ainda mais a estabilidade de seu governo, Stroessner usava o Estado de Sítio (instrumento utilizado continuamente durante os 35 anos de ditadura) para controlar a população, demonstrando que os instrumentos normais de coerção eram insuficientes (QUEIROZ, 2015, p. 107). Sem querer entrar em detalhes de cada ditadura, pois o objetivo deste capítulo é apresentar brevemente o cenário político da época representada nos documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa, é importante ressaltar algumas particularidades de cada regime. No Paraguai, por exemplo, os camponeses eram convocados para assistir a execução de guerrilheiros, como forma de inibir a articulação camponesa de oposição ao regime. A ditadura e os latifundiários brasileiros também colaboraram com a ditadura no país vizinho – com o assassinato de camponeses, as terras ficavam disponíveis para ser vendidas aos brasileiros, surgindo, aí, a figura dos “brasiguaios” (QUEIROZ, 2015, p. 108). A violência estatal atingiu cerca de 1/3 da população paraguaia e tem, no caso Goiburú (já citado anteriormente), um dos exemplos mais emblemáticos. O filme *Ejercicios de memoria* (PAZ ENCINA, Paraguai, 2016), um documentário híbrido, trata, justamente, do resgate das memórias familiares sobre o médico Augustín Goiburú, militante do Movimento Popular Colorado e articulador de um plano para matar Stroessner. Goiburú foi sequestrado quando estava exilado na Argentina e assassinado no Paraguai, na presença do ditador.

O *stronismo* pode ser caracterizado pelo autoritarismo militar, pela repressão, pela violência, pela corrupção institucional e pelo clientelismo, pelo roubo de terras por setores próximos à ditadura com o enriquecimento de poucos, pelo cerceamento à liberdade de expressão, pela desarticulação de vários setores sociais e por uma tentativa de legitimação

com falsos processos democráticos (ARNOSO, BERISTAIN, BOBOWICK, 2015, p.141). O regime se manteve forte, a partir de alianças com os Estados Unidos e com as demais ditaduras do Cone Sul (sobretudo Brasil e Argentina), até meados da década de 1980, com períodos de crescimento econômico – com a ajuda de projetos como o da Usina de Itaipu Binacional, por exemplo. Com o declínio da economia e uma crise interna no Partido Colorado, o *stronismo* se enfraqueceu. Stroessner foi deposto em 1989 e se exilou no Brasil, onde viveu até sua morte, em 2006, no ostracismo. Apesar de o Paraguai experimentar um novo período de democratização, com o fim da repressão, a lógica de corrupção institucional, clientelismo e desigualdade social continuou (ARNOSO, BERISTAIN, BOBOWICK, 2015, p. 141).

2.3 No Brasil, 21 anos sob o comando dos militares

O regime militar brasileiro teve pelo menos três fases. A primeira foi o golpe de Estado, em 1964, que depôs o presidente João Goulart e expulsou centenas de brasileiros do País, seguido da consolidação do novo regime. Ao assumir o poder após o golpe, todas as leis e decretos do presidente João Goulart foram revogados, entre eles os que previam a nacionalização das refinarias de petróleo e a desapropriação de terras para a reforma agrária. No campo econômico, o Fundo Monetário Internacional (FMI) reescalou a dívida externa brasileira e foram adotadas políticas rigorosas de controle à inflação com redução de salários, fim da estabilidade no emprego e outras conquistas trabalhistas. As entidades sindicais foram reprimidas, com prisões de diversos dirigentes, e, em resposta aos primeiros movimentos de resistência, foi editado o Ato Institucional nº 2 (AI-2)¹⁰, em outubro de 1965, que estabeleceu eleições indiretas para presidente da República, extinguiu os partidos políticos, reafirmou cassações e suspensões de direitos políticos, transferiu para a Junta Militar os julgamentos de civis pela Lei de Segurança Nacional e ampliou os poderes do presidente para impor estado de sítio e intervir nos estados (a resistência, em 1965, ficou evidenciada nas eleições para governador, cujos eleitos eram, em sua maioria, opositores ao regime).

Além disso, o AI-2 determinou a criação de dois partidos: um de apoio ao regime e outro de oposição, a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), respectivamente, no que diferia da ditadura Stroessner que acabou com

¹⁰ Links para os Atos Institucionais nº 1, 2, 3 e 4 – http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm; http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm; http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm; http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-04-66.htm. Acesso em 14 set 2017.

todos os partidos, deixando apenas um, o Partido Colorado, instrumentalizado para garantir o apoio ao regime. Ao AI-2, seguiram-se outros dois Atos, que ampliaram cassações de direitos, assim como o poder da Arena e convocaram o Congresso para elaboração de uma nova constituição, ainda sob o governo do general Humberto de Alencar Castelo Branco.

A segunda fase começa em dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), intensificando a repressão e a violência. O ano de 1968 foi de muita efervescência não apenas no Brasil, mas no mundo: temos a morte de Martin Luther King, nos Estados Unidos; a Primavera de Praga; o início da Guerra do Vietnã e as manifestações contrárias; o Maio de 1968, na França, entre outros movimentos. Aqui, a resistência à ditadura crescia, sobretudo dentro do movimento estudantil e de trabalhadores.

No Rio de Janeiro, o assassinato do estudante Edson Luiz, em março de 1968, durante uma manifestação contra o fechamento de um restaurante estudantil, criou um clima de grande indignação. Cerca de 50 mil pessoas compareceram ao enterro do jovem. A violência policial contra populares e estudantes no Rio de Janeiro atingiu o ponto máximo no dia 21 de junho de 1968, chamado de “sexta-feira sangrenta”, com dezenas de feridos e quatro mortos. No dia 26 do mesmo mês, ocorreu a Passeata dos Cem Mil, também no Rio de Janeiro, organizada pelo movimento estudantil, que reuniu diferentes setores da sociedade contra a ditadura e a repressão. A guerrilha urbana e o movimento de resistência armada também aumentaram neste período, assim como o número de brasileiros exilados, muitos dos quais a serviço de organizações clandestinas financiadas por países como URSS, China e Cuba, para treinamento armado. A vida no exílio e suas consequências para famílias separadas em função das circunstâncias políticas são revividas a partir das memórias de Flávia Castro no documentário *Diário de uma busca* (Brasil, 2011). O AI-5¹¹ foi a resposta mais dura a esse e outros episódios que marcaram o ano. O ato ficou em vigor durante 10 anos e, a partir dele, a censura se intensificou, vários intelectuais e professores universitários foram aposentados e impedidos de trabalhar, e vários parlamentares tiveram seus direitos políticos suspensos.

¹¹O AI-5 estabelecia que o presidente poderia: fechar o Congresso Nacional, as assembleias legislativas e as câmaras municipais; cassar mandatos legislativos e executivos, federais, estaduais, municipais; suspender direitos políticos; demitir, remover, aposentar funcionários civis e militares; demitir ou remover juízes; decretar estado de sítio sem restrições; confiscar bens para punir corrupção; legislar por decreto, baixar atos institucionais e complementares; além disso, os acusados de crimes contra a segurança nacional perderam o direito a *habeas corpus* e passaram a ser julgados por tribunais militares, sem recurso. Para completar o quadro, os atos com base no próprio AI-5 não podiam ser objeto de apreciação do Judiciário. Link: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em 14 set 2017

O ano de corte para o início do lento processo de abertura política é 1974, a partir da posse do general Ernesto Geisel, cujo governo foi marcado por uma piora no quadro econômico, pelo assassinato do jornalista Vladimir Herzog, pela oposição dos militares mais radicais e pela revogação do AI-5. O presidente seguinte, João Baptista Figueiredo, foi o último militar no poder no Brasil. Durante seu mandato (1979-1985), foi sancionada a Lei de Anistia (1979), que permitiu aos brasileiros exilados voltarem ao país, e também ocorreu o movimento *Diretas Já*, que clamava pelo fim da ditadura. O saldo dos 21 anos de ditadura, de acordo com dados da Comissão Nacional da Verdade, dá conta de 50 mil presos nos primeiros meses do regime; 7.367 pessoas acusadas nos termos da Lei de Segurança Nacional; 130 banidos; 4.862 cassados; 6.592 militares punidos; 245 estudantes expulsos da universidade; 426 mortos e desaparecidos (incluindo os que morrem no exterior, em virtude de sequelas da tortura); cerca de 10 mil brasileiros, compelidos a deixar o país. Durante a luta armada, 120 pessoas foram mortas em ações da esquerda, das quais 57 eram agentes de segurança. O número oficial de mortos ou desaparecidos no Brasil, em comparação aos demais países que sofreram com regimes ditatoriais semelhantes, pode mascarar a real dimensão das duas décadas em que o país viveu sob forte repressão militar, já que não há registros que mostrem o número de pessoas torturadas durante o regime.

2.4 Argentina: 30 mil mortos e desaparecidos

A Argentina passou por dois períodos ditatoriais na segunda metade do século XX. Primeiro, entre 1966 e 1973, cujo levante foi liderado pelo general Juan Carlos Onganía, e, depois, entre 1976 e 1983, iniciado quando a presidente Maria Estela Martinez de Perón foi destituída do cargo por uma junta militar.

A intervenção das forças armadas contou com a aceitação de amplos setores da sociedade argentina, com a adesão da cúpula da Igreja católica, de partidos conservadores, das associações empresariais e dos meios de comunicação. Esse apoio tinha origem na naturalização da presença militar na vida política da Argentina, que, desde 1930, vinha incorporando as forças armadas em seu sistema político. Ao assumir o poder, o novo governo deu início ao que denominou Processo de Reorganização Nacional, cujo objetivo principal era realizar uma intensa reestruturação do corpo social e do Estado. Constituiu-se como uma ditadura institucional para além de uma situação provisória e o poder foi dividido igualmente, com uma junta militar formada pelos comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, como poderes acima dos constitucionais. À junta cabia designar o

presidente da República, cujo mandato seria de três anos. Houve intervenção no poder judiciário e em diversas instituições, e as assembleias legislativas foram fechadas – no lugar delas, foi instituída uma comissão de assessoramento legislativo –, o que levou a uma profunda militarização do Estado, que abarcou não apenas a administração central, mas também organismos descentralizados, as províncias, os municípios e as empresas estatais (BENITEZ e MONACO, 2007, p. 154).

A Junta Militar, integrada pelo tenente general Jorge Rafael Videla, pelo brigadeiro Orlando Agosti e pelo almirante Emilio Massera dissolveu os partidos políticos e proibiu as atividades sindicais ou de outro tipo de agremiação que envolvesse trabalhadores, empresários ou profissionais liberais. Logo, nos primeiros dias do golpe, na Argentina, foram realizadas prisões, com os primeiros desaparecidos do regime que durou até 1983, entre eles militantes de organizações de esquerda como Montoneros, Exército Revolucionário do Povo e Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Além de ter, entre os objetivos, erradicar a subversão, o governo da junta militar estabeleceu que atuaria para restituir os valores essenciais do Estado, promover o desenvolvimento econômico da Argentina e instaurar uma democracia adequada à realidade e às exigências do progresso do povo argentino. “Para o governo militar, a finalidade última era encerrar um ‘ciclo histórico’ aberto com o peronismo em 1946. Reorganizar uma ‘nova Argentina’ por meio de uma intervenção radical” (BENITEZ; MONACO, 2007, p. 156). O cenário favorável ao novo regime militar naquele país desenhou-se com a morte de Juan Domingo Perón, eleito em 1973, depois de 18 anos no exílio e após a renúncia de seu aliado, Hector José Cámpora. Perón morreu no ano seguinte e quem assumiu a Presidência da Argentina foi sua segunda mulher, Isabel Perón, cujo governo foi muito conturbado. Uma profunda crise econômica e uma grande resistência dos movimentos sociais criaram o clima de apoio da classe média, dos setores empresariais e da direita à volta dos militares.

A repressão a grupos de esquerda e de resistência armada começou no ano anterior ao golpe. Em fevereiro de 1975, o governo publicou um decreto presidencial que autorizava a “aniquilação da subversão” com a atuação do Exército para reprimir um foco guerrilheiro da ERP na selva Tucumã, no noroeste no país. Começou, então, a repressão a esses movimentos organizados de guerrilha, com as forças armadas e auxílio de comandos paramilitares de extrema direita. A partir do golpe de 1976, a ofensiva do governo tornou-se mais intensa. A repressão avançou para além do combate aos guerrilheiros e os números de mortes,

sequestros, desaparecimentos forçados¹², prisões e atos de tortura durante os sete anos da ditadura dão a dimensão da violência, sobretudo se comparada com os 21 anos de ditadura civil-militar no Brasil¹³.

A violência se tornou implacável e avançou na sociedade em seu conjunto, por meio de práticas ilegais que tinham a finalidade imediata de procurar, segundo as metáforas usadas pelos próprios militares, extirpar o “câncer” alojado no mais profundo tecido social. (...) A violência por parte do Estado não era uma novidade na história argentina e isso pode ser facilmente verificado, mas o inédito foi a força descomunal utilizada a partir de março de 1976 que se constituiu em um poder desaparecedor que avançou no material e no simbólico, sobre os corpos e as ideias. Para além dos objetivos particulares ou coletivos, o verdadeiro destinatário do terror foi a sociedade (BENITEZ e MONACO, 2007, p. 160).

Estima-se cerca de 30 mil mortos e desaparecidos entre os resistentes do regime naquele país. A abertura política na Argentina ocorreu dois anos antes que a brasileira, e a última tentativa de os militares manterem o poder foi a Guerra das Malvinas (1982), cujo fracasso foi a pá de cal na ditadura no país.

2.5 Resgate da verdade e da justiça

*Prometeu: Falar-te disso é doloroso para mim,
mas calar-me também me causa muitas dores.
Ésquilo¹⁴*

Lidar com passados repressivos por meio de políticas de Estado deveria ser uma obrigação para as sociedades em transição democrática, com o objetivo de reparar as violações aos direitos humanos cometidas e evitar que tais violências se repitam no futuro – o que pode ser apresentado como um dos fundamentos da justiça de transição. A justiça de transição¹⁵ pode ser entendida como um conjunto de ações, dispositivos e estudos que surgem

¹²No direito internacional dos direitos humanos, um desaparecimento forçado ocorre quando uma pessoa é secretamente sequestrada, ou presa, por uma organização política ou estatal ou por terceiros com autorização, apoio ou consentimento do Estado, seguido pela recusa em reconhecer seu paradeiro. De acordo com o *Estatuto de Roma do Tribunal Penal Internacional*, quando cometido como parte de um ataque generalizado ou sistemático, em qualquer população civil, um “desaparecimento forçado” qualifica-se como crime contra a humanidade.

¹³Não queremos dizer, com isso, que a ditadura no Brasil tenha sido branda. Apenas que a intensidade da repressão na Argentina foi maior.

¹⁴ESQUILO. *Prometeu acorrentado*, trad. Mario da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1983.

¹⁵Alguns informes da Organização das Nações Unidas (ONU) sistematizam e constituem o núcleo dos parâmetros para a realização da justiça de transição. São exemplos aqui: os “Princípios Joinet” (1997) e o “Conjunto de princípios atualizados para a luta contra a impunidade” (2005) – ambos da Comissão de Direitos Humanos da ONU – como documentos que visam a garantia dos direitos humanos e a luta contra a impunidade. O documento “O direito de restituição, indenização e reabilitação das vítimas de graves violações de direitos humanos e das liberdades fundamentais” de Theo Van Boven (2006), como marco dos princípios da discussão das reparações; e o “O Estado de Direito e a Justiça de Transição em sociedades em conflito ou pós-conflito” (2004) do Conselho de Segurança da ONU, o documento mais importante como parâmetro para a realização da Justiça de Transição.

para enfrentar e superar momentos de conflitos internos, violação sistemática de direitos humanos e violência massiva contra grupos ou indivíduos que ocorreram na história de um país. A aplicação dos princípios da justiça de transição na América Latina tem sido feita por meio das comissões da verdade, espaços por meio dos quais têm sido possível reconhecer os sofrimentos das vítimas, documentar as violações perpetradas durante o período repressivo, proporcionando, assim, material suficiente para a busca da justiça e da reparação às vítimas.

Apesar de as comissões da verdade terem se transformado no instrumento mais importante de reparação dos crimes de Estado cometidos durante as ditaduras no nosso subcontinente, os caminhos percorridos pelos países para lidar com seus passados repressivos não foram os mesmos. No Brasil, a Lei de Anistia¹⁶, promulgada em 1979, permitiu o retorno de exilados e configurou, de certo modo, a liberdade em função dessa volta, da liberação de presos políticos e a saída de muitos militantes da clandestinidade (SILVA, 2015, p. 2). Esta pode ser considerada a primeira fase (1979-1988) do processo de anistia brasileiro.

A segunda fase (1988-2011) marcou o processo transicional brasileiro, pois sua ênfase está na reparação às vítimas das violações aos direitos humanos – um fator determinante foi a criação, no primeiro governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, em 1995, da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, com o objetivo de reconhecer como de responsabilidade do Estado mortes e desaparecimentos forçados de militantes opositores ao regime ditatorial, assim como descobrir corpos ainda não localizados. Em 2006, vítimas da ditadura questionaram a Lei da Anistia e entram na justiça contra o militar que os havia torturado¹⁷.

A terceira fase, na qual a sociedade brasileira se encontra, começou em 2011, com a criação das comissões da verdade, em âmbito nacional, estadual, municipal e, ainda, setorial, e caracteriza-se por um anseio aos esclarecimentos a respeito dessas violações mediante o direito à verdade e à memória. As ações oficiais de reparação avançaram, no campo material e simbólico, com indenizações para vítimas diretas ou indiretas, com o reconhecimento de mortes pelo Estado, e com abertura de arquivos, mas esbarraram na resistência por parte das forças armadas e outros segmentos, e também na falta de julgamento dos agentes que perpetraram violações de direitos humanos e da revisão da Lei de Anistia. O relatório da

¹⁶http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm

¹⁷César Teles, Maria Amélia Teles, Criméia Almeida (irmã de Amélia), e dois filhos de César e Amélia, Janaína e Édson, impetraram uma ação judicial por danos morais e à integridade física contra o general Carlos Alberto Brilhante Ustra, condenando em primeira instância pela Justiça do estado de São Paulo, mas o Supremo Tribunal Federal interrompeu a condenação por considerar que ela feria a Lei de Anistia.

Comissão Nacional de Anistia foi publicado em 2014, no mesmo ano em que o país lembrava os 50 anos do golpe civil-militar. Carolina Bauer (2012) aponta que, no Brasil, em nome da reconciliação nacional, estabeleceu-se a “lógica do consenso” e da transição pactuada, o que explicaria a relação condescendente da sociedade com período ditatorial. O professor Marcio Seligman-Silva (2013) afirma que o grande desafio ainda é quebrar as barreiras que impedem que o trabalho de testemunho se ponha plenamente em funcionamento.

No Brasil, é essa desconstrução do testemunho que sempre esteve em jogo. Mas também, se isso ocorreu em outros países da América Latina, a originalidade do caso brasileiro está no fato de que mesmo depois do final da ditadura a máquina de esquecimento foi mantida. O debate político não conseguiu pôr a vítima em movimento no sentido de transformá-la no sujeito que acusa. A sociedade negou às vítimas o direito da acusação. A vítima foi tratada como alguém alheio à esfera do direito, como um menor a ser tutelado e tratado com migalhas de justiça e de dinheiro. É evidente que a anistia de 1979 foi uma peça fundamental nessa desmontagem do testemunho, nesse cerceamento da comprovação e do tornar públicos os crimes cometidos dos anos 1960 em diante. (SELIGMAN-SILVA, 2013, p. 299-300, tradução nossa)¹⁸

Assim como no Brasil, o governo ditatorial da Argentina também editou uma lei de anistia antes de deixar o poder, em 1983, a chamada Lei de Pacificação Nacional, revogada por inconstitucionalidade no final do mesmo ano, já no governo do presidente Raúl Alfonsín. Uma nova lei criou a Comissão Nacional sobre Desaparecimento de Pessoas (Conadep), presidida pelo escritor Ernesto Sabato, com o objetivo de reconhecer e punir os crimes cometidos pelo Estado argentino durante os sete anos de ditadura civil-militar. Os integrantes das forças armadas criaram resistência e o governo, pressionado, decidiu interromper o processo de punição dos responsáveis por meio das chamadas leis de Ponto Final e Obediência Devida, editadas em 1986. Apenas em 2003, o Congresso argentino declarou nulas as duas leis e, em 2005, a Suprema Corte as considerou inconstitucionais. Com isso, os julgamentos dos crimes cometidos durante a ditadura foram reabertos.

Bauer (2012) mostra que as administrações democráticas que se seguiram na Argentina, mesmo com avanços e retrocessos, foram responsáveis pela elaboração de medidas concretas para tratar a questão das violações de direitos humanos ocorridas naquele país durante o regime civil-militar. Para ela, o julgamento dos militares argentinos durante o

¹⁸“En Brasil es esta de-construcción del testimonio la que siempre estuvo en juego. Pero si esto también ocurrió en otros países de América Latina, la originalidad del caso brasileño está en, aún después del final de la dictadura haber sido mantenida esta máquina del olvido. El debate político no consiguió poner en movimiento a la víctima en el sentido de transformarse en un sujeto que acusa. La sociedad negó a las víctimas el derecho de la acusación. La víctima fue tratada como alguien ajeno a la esfera del derecho, como un menor a ser tutelado y tratado con migajas de justicia y de dinero. Es evidente que la Amnistía de 1979 fue una pieza fundamental en este desmontaje del testimonio, en este cercenamiento de la comprobación y de hacerse público de aquellos crímenes cometidos de los años 1960 en adelante.”

juízo das juntas militares (*Juicio a las Juntas*¹⁹), no governo de Raúl Alfonsín, esteve baseado na noção de que a justiça e a lei serviriam para solucionar os problemas decorrentes dos crimes de lesa humanidade cometidos por agentes do Estado, além de promover um rompimento com o passado ditatorial. Além das ações governamentais, temos, na Argentina, movimentos de direitos humanos consolidados, com visibilidade e apoio da sociedade, como é o caso das Mães da Praça de Maio, da HIJOS, entre outros. A escritora argentina Beatriz Sarlo afirma que os crimes da ditadura de seu país foram exibidos em meio a um florescimento de discursos testemunhais, sobretudo porque os julgamentos dos responsáveis exigiram que muitas vítimas dessem seus testemunhos como prova do que tinham sofrido e do que sabiam que outros sofreram até morrer. No caso da Argentina, “o choque da violência do Estado jamais pareceu um obstáculo para construir e escutar a narração da experiência sofrida” (SARLO, 2007, p. 47). Ainda segundo a autora,

a novidade dessa experiência, tão forte como a novidade dos fatos da Primeira Guerra Mundial a que se referia Benjamin, não impediu a proliferação de discursos. As ditaduras representaram, no sentido mais forte, a ruptura de épocas (como a Grande Guerra); mas as transições democráticas não emudeceram por causa da enormidade desse rompimento. Pelo contrário, quando despontaram as condições de transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos (SARLO, 2007, p. 47).

No caso paraguaio, a Comissão da Verdade e Justiça só foi instalada em 2004, depois de pressão das associações de vítimas da ditadura Stroessner e de organismos de direitos humanos, que, afinal, assumiu a gestão dos trabalhos da comissão. Depois de quatro anos de trabalho, a comissão emitiu seu informe final, em guarani e em espanhol, *Anive Haguã Oiko/Para que no vuelva a suceder* (Para que não volte a acontecer). O documento foi entregue ao então presidente Fernando Armindo Lugo de Méndez, em agosto de 2008, para que seu governo tomasse as providências de investigar as violações de direitos humanos e de preservar a memória e os testemunhos das vítimas, procurando determinar o paradeiro das pessoas desaparecidas e identificando os responsáveis pela repressão. Esperava-se que o documento e as ações seguintes a ele gerassem as provas necessárias para que a Justiça

¹⁹Julgamento de ex-ditadores na Argentina, em 1985, que foi denominado em todo o mundo de “o Nuremberg argentino”, em alusão ao julgamento de Nuremberg, que, em 1947, condenou os criminosos nazistas de guerra. A Argentina havia voltado à democracia pouco tempo antes, em dezembro de 1983. O país era governado pelo presidente Raúl Alfonsín (1983-1989), que enfrentava pressões dos quartéis para não realizar o julgamento que colocaria no banco dos réus os responsáveis pelas graves violações aos direitos humanos ao longo dos sete anos de regime militar. Na ocasião, as principais figuras da ditadura, entre elas os generais Jorge Rafael Videla, Roberto Viola, Leopoldo Galtieri e o almirante Emilio Massera, sentaram no banco dos réus para responder à acusação de sequestros, torturas, detenções ilegais em campos de concentração clandestinos, roubo de bens e o assassinato de 30 mil civis, além da ocultação da maior parte dos corpos das vítimas, que ficaram conhecidas como os “desaparecidos”.

condenasse os perpetradores das violações de direitos humanos e fizesse as recomendações necessárias para que o Estado ampliasse as indenizações que havia concedido a algumas vítimas. Não houve julgamentos, tampouco condenações, ainda que, em 2006, o Estado paraguaio tenha sido condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, pela prisão e desaparecimento forçado do médico Agustín Goiburú, e dos irmãos Ramírez Villalba e Amílcar Oviedo, a esclarecer os fatos e a condenar os envolvidos. O não cumprimento da sentença pode gerar sanções internacionais, mas até o momento em que esta dissertação foi redigida, não havia nenhum resultado nesse sentido em relação ao Paraguai.

Por meio de medidas transicionais como as comissões de verdade e justiça, as sociedades podem documentar seu passado violento e com ele estimular um debate nacional que contribua para formar uma consciência coletiva sobre nosso passado totalitário. Para Elizabeth Jelin (2002), socióloga argentina, este processo envolve uma luta de memórias e a experiência de vitimização da população, que está associada ao contexto de violência. Segundo ela, a participação das vítimas e de seus familiares em atos de reivindicação de medidas de reparação baseadas na defesa dos direitos humanos tem sido a chave no conjunto de processos transicionais latino-americanos.

2.5.1 Resistência na produção audiovisual

*Fui assassinado.
Morri cem vezes
e cem vezes renasci
sob os golpes do açoite.
(...)*

*Fui poeta
como uma arma
para sobreviver
e sobrevivi.
(...)*

*Porque sou o poeta
dos mortos assassinados,
dos eletrocutados, dos “suicidas”,
dos “enforcados” e “atropelados”,
dos que “tentaram fugir”,
dos enlouquecidos.*

*Sou o poeta
dos torturados,
dos “desaparecidos”,
dos atirados ao mar,
sou os olhos atentos
sobre o crime.
(...)*

*Venho falar
pela boca dos mortos.
Sou poeta-testemunha,
poeta da geração do sonho*

*e sangue
sobre as ruas de meu país.
(Pedro Tierra)*

No campo político, as ações de reconhecimento da responsabilidade do Estado nos atos de violação de direitos humanos são importantes para que se crie um arcabouço legal o qual impeça que novos processos ditatoriais ocorram, além de conceder às vítimas o direito à justiça, apesar de que pouco se avançou com relação a isso no Brasil e no Paraguai, já que os perpetradores das violências jamais foram julgados. Mesmo que governos mais à esquerda tenham atendido às reivindicações de entidades de direitos humanos, das vítimas e de seus familiares – além de acatar recomendações da ONU –, no sentido de apurar os crimes de lesa pátria cometidos durante as ditaduras, a resistência de parte do aparato estatal, sobretudo de integrantes das forças armadas, representou obstáculo importante no acesso pleno à justiça. Essa resistência impediria o exercício livre do luto público, que, estaria, segundo Judith Butler (2016), estreitamente relacionado à indignação, e a indignação diante da injustiça possui um enorme potencial político.

Foi essa, afinal, uma das razões que levaram Platão a querer banir os poetas da República. Ele achava que, se os cidadãos assistissem a tragédias com muita frequência, chorariam as perdas que presenciassem e esse luto público e aberto, ao perturbar a ordem e a hierarquia da alma, desestabilizaria também a ordem e a hierarquia da autoridade política. Se estamos falando de luto público ou de indignação pública, estamos falando de respostas afetivas que são fortemente reguladas por regimes de força e, algumas vezes, sujeitas à censura explícita (BUTLER, 2016, p. 66).

Durante o regime, a censura tentava impedir que artistas expusessem os horrores da ditadura – a tortura, a morte, o exílio – em músicas, peças de teatro, no cinema, na literatura. Mesmo desafiando a censura e a repressão, foram produzidos filmes sobre o regime ainda durante sua vigência, como é o caso, no Brasil, de *O apito da panela de pressão*, produzido por estudantes da Universidade de São Paulo (USP), em 1977. Mas foi a partir dos processos de redemocratização, na primeira metade da década de 1980, que o cinema começou a produzir, com intensidade, a memória audiovisual dos chamados “anos de chumbo”. Dentro da produção cinematográfica dos três países em destaque nesta pesquisa – Brasil, Argentina e Paraguai – podemos ressaltar filmes como *Pra frente Brasil* (ROBERTO FARIAS, Brasil, 1982), *Nunca fomos tão felizes* (MURILO SALLES, Brasil, 1984), *Cabra marcado para morrer* (EDUARDO COUTINHO, Brasil, 1984), *O que é isso companheiro* (BRUNO BARRETO, 1997), *A história oficial* (LUIS PUENZO, Argentina, 1985), *Garagem Olimpo* (MARCO BECHIS, Argentina, 1999), *Cochillo de Palo* (RENATE COSTA, Paraguai, 2010),

Tristezas da luta (PAZ ENCINA, Paraguai, 2015). Outra onda de produções sobre as ditaduras trouxe filmes de ficção que mostravam o ponto de vista de crianças, filhas de militantes, dentre os quais: *O ano em que meus pais saíram de férias* (CAO HAMBURGUER, Brasil, 2006) e *Infância Clandestina* (BENJAMÍN AVILA, Argentina, 2011).

Também nos anos 2000, foi a vez dos filhos, sobrinhos e até netos de mortos, desaparecidos ou exilados, tentarem resgatar sua história e restituir a identidade aos familiares, dando novo fôlego à produção cinematográfica documental na América do Sul. São esses os filmes que trazem os elementos que interessam à nossa pesquisa e podemos citar, além dos três presentes neste trabalho, que serão analisados em capítulos posteriores, *Os loiros* (ALBERTINA CARRI, Argentina, 2003), *Papá Iván* (MARÍA INÉS ROQUÉ, Argentina, 2004), *Família típica* (CECILIA PRIEGO, Argentina, 2009), *Em busca de Iara* (FLÁVIO FREDERICO, Brasil, 2013) e *Os dias com ele* (MARIA CLARA ESCOBAR, Brasil, 2013). A produção cinematográfica paraguaia é muito reduzida, se comparada à do Brasil e da Argentina. O primeiro documentário realizado no Paraguai data de 1932 (*Em el infierno del Chacho*) e o primeiro longa-metragem, *Codicia*, de 1955, dando início à parceria entre aquele país e a Argentina na área audiovisual. Durante o governo Stroessner, foi rodado o filme *Cerro Corá* (GUILLERMO VERA, 1978), que promovia o regime ditatorial. Com o restabelecimento da democracia, no final dos anos de 1980, o setor começou a receber mais incentivos. Mesmo assim, o primeiro filme que falava sobre a ditadura de forma mais crítica não foi produzido por cineastas paraguaios: foi o francês *Esperanza* (ENRIQUE CARBALLIDO e SYLVIE MOREAU, 2009).

Na década de 1980, a produção cinematográfica documental sobre as ditaduras civis-militares na América Latina tentava recuperar a memória visual e audiovisual dos anos da ditadura e “o uso de imagens de arquivo e do testemunho desse período está associado às noções de atestação e ideologia” (MARTINS e MACHADO, 2014, p. 71), no que podemos chamar de tentativa de monumentalização do passado. A produção documental contemporânea, sobretudo nos filmes em são os filhos que reivindicam a memória do período, com a utilização de imagens de arquivo privado e de testemunho, explora, “através dos gestos, das falas e dos movimentos do corpo dentro da cena” os anos da ditadura na forma da falta: “falta de imagens, falta de documentos, falta da verdade, falta da memória” (MARTINS e MACHADO, 2014, p. 71). Como avalia Beatriz Sarlo (2007), os filhos de militantes que sofreram torturas, que foram vítimas de desaparecimento forçado ou que foram obrigados a

viver no exílio estão desesperados com a história dos pais, porque, ali, a fratura não foi só a da ditadura, mas a forma como a ferida se agravou pelo silêncio, pois muitas famílias se esforçaram em esquecer os desaparecidos.

É evidente que, para as vítimas ou seus familiares, montar uma história é um capítulo na busca de uma verdade que, de toda maneira, a reconstituição dos fatos no modo realista-romântico não tem, invariavelmente, condições de restaurar. A prática dessa narrativa é um direito e, ao exercê-lo, embora subsista a parte incompreendida do passado, e a narração não consiga responder às perguntas que a geraram, a lembrança como processo subjetivo abre uma exploração necessária ao sujeito que lembra (e ao mesmo tempo o separa de quem resiste a lembrar). A qualidade realista sustenta que a acumulação de peripécias produz o saber procurado e que esse saber poderia ter um significado geral. Reconstituir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (*porque* narra) se aproxima de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados. (SARLO, 2007, p. 56)

A produção audiovisual, ao reivindicar a memória dos chamados “anos de chumbo”, criou, também, formas de resistência generalizada, representando as ditaduras, tornando públicos os lutos familiares, resgatando as identidades e intervindo no processo de rememoração do passado. Como nos aponta Beatriz Sarlo, as narrações testemunhais sentem-se confortáveis no presente porque é a atualidade que possibilita sua difusão, quando não, sua emergência. “Os fatos históricos seriam invisíveis se não estivessem articulados em algum sistema prévio que fixa seu significado não no passado, mas no presente” (SARLO, 2007, p. 114). Este olhar o passado desde o presente não mumifica a história, mas concede novos significados a esse passado a partir de memórias selecionadas e experiências vividas: em tais produções documentais, passado e presente co-existem, num fluxo temporal permanente de resignificação. Um passado que perdura em um presente em eterno movimento, o cristal do tempo. Esta definição foi elaborada pelo filósofo francês Gilles Deleuze e diz que o tempo se divide entre um passado que perdura e um presente em movimento. O cristal foi criado pela “imagem-tempo” do cinema, regime que seria capaz, segundo Deleuze (1990), de lançar novas formas de entender e pensar o mundo, pois se comporia de traços de presentes e passados que se movem. Ao deslocar este conceito para a história, compreendemos que são os questionamentos do presente que fazem com que este passado seja revisitado, deixando traços que possibilitam não apenas uma revisão histórica com a perspectiva do futuro ou do presente, mas também transforma a história pessoal dos envolvidos nos documentários analisados.

Capítulo 3 – Álbum de família e cinema documental: o tempo e a memória

Non ter fotos de familia é como non facer parte da historia da humanidade
Ana Gonzáles²⁰ (tradução da autora)

Este capítulo tem como objetivo analisar o caráter documental comum à fotografia e ao cinema. Durante muito tempo, desde a sua invenção, a fotografia esteve ligada à documentação da realidade; e o cinema, por sua vez, sempre foi visto como entretenimento. Contudo, a fotografia contemporânea tem, cada vez mais, se direcionado para a ficção, enquanto as produções documentais no cinema têm ganhado cada vez mais espaço e relevância. Mas, independentemente do uso que se dá à fotografia e ao cinema atualmente, o caráter documental está no cerne das duas artes.

Neste sentido, será apresentada a evolução da fotografia como elemento da vida cotidiana, com destaque para as fotografias de família, a partir de uma motivação de pesquisa pessoal, na qual tornei públicas, em uma exposição, minhas memórias de infância a partir de fotos guardadas em uma caixa, refotografadas e interpretadas a partir de novos contextos familiares. Este capítulo irá tratar sobre o ritual de expor as fotografias de família em documentários e sobre como as memórias ganham novo significado no filtro do tempo. Mais do que falar sobre o passado mostrado nas imagens, pretendemos analisar o resultado de retirá-las do âmbito privado e trazê-las para o público. É, então, sobre essa utilização – ou sobre o fluxo temporal das memórias – que pretendemos tratar: o que acontece quando essas imagens saem do âmbito privado para o público e quais elementos do cinema documental fazem com que elas entrem em um tempo histórico ressignificado. Embora venham de contextos diferentes e adotem estratégias narrativas diversas, os três documentários analisados no Capítulo 4 têm, em comum, o fato de adotarem fotografias de família como forma de reconstruir o passado duplamente vivido, de forma afetiva e como documento de um período histórico.

²⁰“No tener foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad”: fala de Ana Gonzáles, integrante da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile*, no documentário *Ciudad de los fotógrafos* (SEBASTIÁN MORENO, Chile, 2006), em uma das cenas mais comoventes do filme. Ana perdeu seus quatro filhos durante a ditadura chilena (1973-1990) e o que restou foi apenas uma foto de família. Sebastián Moreno, diretor do documentário, tinha 13 anos quando seu pai, Manuel Guerrero Ceballos, foi morto pela ditadura de Augusto Pinochet.

3.1 Documental na fotografia

Durante muito tempo, o caráter documental foi imanente à fotografia. Fomos levados a crer que a fotografia tinha uma vocação natural para a documentação da realidade, embora, no início, naturezas-mortas e *tableaux vivants* fossem temas presentes, que apontavam, também, para outras possibilidades (DOBAL, 2012, p. 1). No século XX, contudo, a fotografia começou a ser utilizada para “registrar e flagrar cenas que ocorreriam independentemente da câmera”, o que limitou a entrada da ficção na fotografia, na medida em que abriu a porta para diversas vertentes da fotografia documental (ibid.). O pesquisador francês André Rouillé avalia que, a partir do momento em que passa a ser vista como documento, a fotografia “funda um novo inventário do real e torna-se essencial para diversas áreas da sociedade”, entre as quais, a economia e o setor militar (2009, p. 97) – o aumento das zonas de intervenção militares e a “dilatação” dos mercados aparecem no mesmo momento em que se iniciam as chamadas missões fotográficas, que tinham o objetivo de explorar o mundo em busca de informações as mais diversas (ROUILLÉ, 2009, p. 99).

Segundo ele, a “fotografia-documento” assumiu um papel de mediadora num período em que havia grande dificuldade de a sociedade manter uma relação física, direta e sensível com o mundo (2009, p. 100), fazendo com que as pessoas se familiarizassem com assuntos distantes da sua realidade. No entanto, esse “inventário do real”, se analisado em “cenário bem mais fluido”, conforme afirma Susana Dobal (2012), pode conter não apenas uma verdade, mas várias, e que podem não ser definitivas. Philippe Dubois (2017) pontua que, a partir do momento em que a fotografia não é mais definida absolutamente como uma captação do real e que sua identidade tem relação com alguma coisa que faz dela uma representação que “pode não corresponder a uma coisa real, ou seja, que pode ter sido inventada” (DUBOIS, 2017, p. 44), ela [a imagem] pode ser pensada como representação do “mundo possível”, uma imagem pensada como um universo de ficção (ibid., p. 45).

A imagem fotográfica não pode (e nunca pôde) representar de forma objetiva o real, pois ela não detém o estatuto da verdade absoluta. A fotografia documental existe e continuará existindo, porém os fotógrafos, ainda interessados em certa representação do real, entendem que ela é relativa e têm trazido leituras transversais particulares, com elementos fictícios, narrativos ou autobiográficos para sua abordagem. Há os que procuram tornar visível algo além do senso comum, do considerado “oficial”. A fotografia documental é pensada, então, a partir de uma intenção deliberada de usá-la para questionar e articular a realidade. Uma corrente de pensadores da imagem, como a canadense Mona Hakim, tem

usado o termo “pós-documental”²¹ para definir essas práticas múltiplas da fotografia contemporânea, essa fluidez entre o documento e a ficção.

A fotografia de família, porém, pertence a um universo singular, pois está menos preocupada, em geral, com questões ligadas às evoluções da linguagem fotográfica do que com o registro de acontecimentos importantes para a vida familiar. Tais imagens, foco da pesquisa, serão tratadas aqui, portanto, como um tipo de fotografia documental (dentro das discussões contemporâneas sobre imagem), na medida em que, mesmo produzida por amadores, busca “documentar” a vida familiar e deixar um legado de identidade e memória para as gerações seguintes. As camadas de subjetividade que formam cada foto de família podem transitar, porém, entre o documental e o ficcional, e o tratamento dado a essas imagens nos documentários cinematográficos analisados aqui também relativiza seu caráter documental.

3.1.1 Fotografia de família, entre a realidade e a ficção



Figura 1 – Fotos 1, 2 e 3: Em tudo quanto olhei fiquei em parte é uma série autobiográfica, realizada a partir de fotografias de família encontradas em uma caixa de madeira. (Patrícia Cunegundes, 2015)

A partir das minhas experiências pessoais como fotógrafa e artista visual interessada em memórias familiares materializadas na fotografia, será discutido, aqui, como as lembranças que emergem dessas imagens podem atualizar o passado e são também atualizadas pelo presente – atualização essa carregada de subjetividade.

Uma caixa de madeira, feita por um tio-avô, carregava as memórias da minha família. A cada mudança, ela ficava mais cheia de fotografias e postais guardados em uma das únicas coisas que levávamos conosco quando trocávamos de cidade, a cada dois anos. Quando o caminhão de mudança chegava, a primeira coisa que procurávamos era a “caixa de madeira”,

²¹A expressão foi identificada para esta pesquisa no livro *La photographie – post documentaires* (Paris: Art Press, 2016), com prefácio do crítico e teórico Régis Durand e entrevistas com nomes como Allan Sekula, Lewis Baltz, entre outros. A pesquisadora Mona Hakim discutiu o tema em artigo publicado sobre o mês da fotografia de Montreal (Canadá), em 2010.

pois precisávamos nos certificar que ela estava intacta e o seu conteúdo, preservado. O amontoado de imagens das nossas andanças pelo país sempre foi nosso pequeno tesouro de família. Somos o conteúdo daquela caixa, que me parece bem menor, agora, do que quando a descobri, maravilhada, aos sete anos (idade em que comecei a fotografar meu irmão caçula com a Love, câmera descartável da Kodak). Quando meu pai morreu, em 2014, a caixa de madeira já estava sob a minha guarda: era minha fonte de pesquisa para um projeto fotográfico sobre a relação entre as mulheres da família. A orfandade me levou a abri-la novamente, para organizar as fotos e dividi-las entre minha mãe, meus irmãos e eu. Cada foto me trazia o vento, o cheiro, as lembranças das cidades em que vivemos; trazia muitas camadas de informação e memórias, como se cada uma fosse um palimpsesto²². Eu penso que essa caixa e as memórias que ela carrega nos transformam em uma família, é o que nos une como um grupo de afetos e vivências em comum. No entanto, sei também que as memórias pessoais que cada foto me traz não são apenas minhas e podem não ser 100% reais, são memórias íntimas compartilhadas e que trazem, também, uma carga de ficção, pois há uma romantização do passado. A caixa de madeira, que posso considerar como sendo a *madeleine*²³ da minha família, aciona diferentes memórias em cada um de nós. Ao editar as fotos da caixa, categorizá-las e refotografá-las em novos arranjos ou fotografar objetos que me remetem a situações ou dramas vividos com as pessoas “conservadas” na minha caixa de madeira, eu crio uma obra de ficção privada, com memórias íntimas reeditadas²⁴.

O que aconteceu pode estar ali, registrado. Quando se organizam fotografias em um álbum, o objetivo é conservar algo caro àquele grupo, o que foi vivido e o que já foi visto. No entanto, cada vez que um álbum é aberto, exposto e discutido, os aniversários, os jantares de Natal, as viagens, os batizados, os almoços de domingo acontecem de novo e, a partir das nossas experiências, as memórias são atualizadas e nossas lembranças podem surgir. Como nos diz o filósofo francês Georges Didi-Huberman, se há desejo, há memória. Manusear ou tornar público um álbum de fotos familiares é a materialização de um desejo, de ver, por

²²Antigos materiais de escrita, especialmente pergaminhos utilizados duas ou três vezes, nos quais, por raspagem ou processos químicos e fotográficos, é possível ler as camadas inferiores.

²³Uma simples mordida num bolinho doce, uma *madeleine*, serve como gatilho para o narrador do ciclo de sete romances *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), do francês Marcel Proust (1871-1922), reconstruir e eternizar todo seu passado. A famosa *madeleine* faz existir, ao mesmo tempo, passado e presente, a memória e percepção. A *Recherche* é considerada como um monumento do memorialismo do século XX.

²⁴Em 2014 e 2015, expus as obras *Em tudo quanto olhei fiquei em parte* e *Eu invento memórias* (livro-objeto e fotografias), na Galeria Ponto, em Brasília, baseadas nas fotografias encontradas na caixa de madeira. Durante a exposição em que apresentei o livro-objeto, em dezembro de 2014, os relatos de pessoas da minha mesma geração davam conta de que as fotografias publicadas no livro-objeto remeteram a lembranças pessoais. Relacionavam os gestos dos meus familiares, as roupas, as casas com suas lembranças: relatavam acontecimentos históricos da época e contavam de encontros familiares. Ver www.titacunegundes.com.br.

exemplo, que nossos mortos estão vivos novamente, encarando a câmera e o fotógrafo²⁵ – é um olhar que tenta invadir o futuro, “é um sintoma da expansão do presente e também esconde uma súplica dirigida aos que virão depois: não me esqueçam quando eu já não estiver mais aqui” (BUCCI, 2008, p. 84). Para Anne-Marie Garat, autora do livro *Photos de familles: Un roman de l'album* (1994), a fotografia, não apenas a de família, é muito mais que um trampolim para a imaginação. É o arranjo dos vários elementos da imagem – sombra e luz, desfoque, nitidez, profundidade de campo, perspectiva, ponto de vista – que desperta a memória sensorial. Segundo Bourdieu (1990), a prática fotográfica funciona como ritual solene de consagração de um grupo e do mundo. As pessoas das fotos se tornam personagens de uma narrativa que também é oral e polifônica, pois há vários narradores: cada um conta, comenta e interpreta as imagens a seu modo. Este conjunto de fotos é uma conquista subjetiva e social: cimenta a família que conta sua própria história para si mesma (FUTI, 2016, p. 32). A polifonia também é reforçada pelo fato de que nem sempre quem registra as imagens é a mesma pessoa que edita as fotos, que decide quais farão parte do álbum e quais serão descartadas, e que cria as legendas para as imagens.

No caso das fotos organizadas em um álbum de família, Garat as considera como um manual prático de iniciação da formação da identidade de cada indivíduo e também como uma maneira de verificar, de tempos em tempos, o que mantém a família unida: os vivos e os mortos, o que justifica e o que conforta. Os álbuns de família são, então, esse conjunto de fotografias que contam uma história, mas ocultam outras. As fotos dos familiares mostram momentos de felicidade, guardando um silêncio sobre os dramas íntimos de cada família; elas não mostram as dores físicas e emocionais, os casos de infidelidade, as desavenças, as doenças, as separações, as mortes, o luto. Eles compõem um imaginário documentado de um grupo, com uma temporalidade própria, capaz de ressuscitar mortos e dar novo significado às lembranças. Ao manusear atentamente tal imaginário, os segredos, os recalques, aquilo que está reprimido, são revelados, pois as fotos domésticas, mesmo que pareçam, nunca são triviais. As lacunas de um álbum são reveladoras e podem trazer segredos e tabus familiares. O álbum aponta, constantemente, a irreversibilidade do tempo; a morte está ausente e presente, sem ser vista.

O álbum familiar expressa a essência da memória social. [...] As imagens do passado organizadas em ordem cronológica, a ordem lógica da memória social, evocam e

²⁵O fotógrafo não é um ente ausente. Ao pressionar o gatilho, o operador decreta o momento. Ele é o narrador da foto. Ele é o corpo que organiza, que mantém o discurso. Através de seus olhos, ele institui a representação da família. Mesmo atrás da lente, ele está presente, ele diz algo sobre ele e sua família, e sobre sua relação com a fotografia como uma ferramenta para evitar o esquecimento.

comunicam a memória de eventos que merecem ser preservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos do seu passado reunido ou – o que equivale à mesma coisa – porque confirma a unidade atual de seu passado: é por isso que não há nada mais decente, reconfortante e edificante do que um álbum de família; todas as experiências únicas que dão à memória individual a particularidade de um segredo são banidas dela, e o passado comum, ou talvez o maior denominador comum do passado, tem toda a clareza de uma lápide fielmente visitada. Porque, embora pareça evocar o passado, a fotografia realmente o exorciza, recordando-o como tal, e cumpre a função que a sociedade confere à memória funerária dos seus mortos, lembrando que viveram, que estão mortos e enterrados, e que continuam nos vivos (BOURDIEU, 1990, p. 30-31. Tradução nossa.)²⁶.

Apenas para registro histórico, tem-se que os álbuns apareceram por volta da década de 1860. Eram padronizados, com molduras recortadas nas quais se encaixavam as pequenas fotos no formato de cartão de visita (*carte de visite*)²⁷. No início, eles não constituíam uma narrativa da vida familiar, mas formavam basicamente uma espécie de genealogia, uma versão em miniatura e portátil das galerias de antepassados, anteriormente reservadas à aristocracia. Esses primeiros álbuns testemunham o surgimento da burguesia, a classe social em busca do reconhecimento e que justapõe os retratos de “grandes homens”, políticos ou intelectuais, para suas próprias representações. Foi durante a primeira metade do século XX que o gesto fotográfico gradualmente se tornou parte da vida cotidiana (FUTI, 2016, p. 30). Nesse período, as pessoas buscavam estúdios para retratar a família. As roupas, as poses, o cenário, tudo era composto para dar um ar de seriedade e de prosperidade. As fotos que Chichico Alkmim²⁸ fez em seu estúdio dos moradores da cidade mineira de Diamantina, expressam bem isso. Chichico mantinha diferentes cenários – até mesmo um bar! – o que permitia diferentes abordagens para as fotografias em grupo (famílias, grupos de amigos) ou

²⁶“The family album expresses the essence of social memory. [...] The images of the past arranged in chronological order, the logical order of social memory, evoke and communicate the memory of events which deserve to be preserved because the group sees a factor of unification in the monuments of its past unity or - which amounts to the same thing – because it draws confirmation of its present unity from its past: this is why there is nothing more decent, reassuring and edifying than a family album; all the unique experiences that give the individual memory the particularity of a secret are banished from it, and the common past, or, perhaps the highest common denominator of the past, has all the clarity of a faithfully visited gravestone. Because, while seeming to evoke the past, photography actually exorcizes it by recalling it as such, it fulfils the normalizing function that society confers on funeral memory of their passing, recalling that they lived, that they are dead and buried and that they continue on in the living”. (BOURDIEU, 1990, p. 30-31)

²⁷*Carte de visite* era uma fotografia copiada em papel e colada em um cartão-suporte, no formato de um cartão de visita. Foi utilizado sobretudo para o retrato e ganhou popularidade no mundo todo. O baixo custo de produção facilitou a difusão do retrato fotográfico, tornando-o acessível. De acordo com Boris Kossoy (1989, p. 104), a ideia de oferecer o retrato com dedicatória contribuiu ainda mais para o consumo das *cartes de visite*, o que virou o maior modismo que a fotografia conheceu durante o século XIX.

²⁸**Chichico Alkmim** (1886-1978) estabeleceu-se em Diamantina, Minas Gerais, em 1912, e montou seu estúdio definitivo em 1919. Autodidata, fotografou casamentos, batizados, funerais, festas populares e religiosas, paisagens, cenas de rua e os habitantes da região. O acervo do fotógrafo está sob a guarda do Instituto Moreira Salles. Entre maio e outubro de 2017, o IMS realizou uma exposição com a obra do fotógrafo, no Rio de Janeiro, com catálogo que traz imagens de Diamantina e arredores produzidas na primeira metade do século XX, com prefácio do pesquisador Eucanaã Ferraz.

os retratos. Os clientes também o contratavam para fotografar eventos como enterros, casamentos, batizados, entre outros (*Fotos 4, 5 e 6*). Chichico fez importantes registros de Diamantina e seus moradores durante mais de quatro décadas. Após os retratos, as fotos de família gradualmente se concentraram em eventos como viagens de férias, encontros informais, celebrações. Para o pesquisador Kim (2003, p. 228) a popularização da fotografia de família ocorreu graças à transitoriedade de lugares, pessoas e principalmente de redes de sociabilidade surgidas com o capitalismo. É quando a família passa a conviver com a expectativa de esvaziamento de seu núcleo, do processo de transição de grandes agregados familiares para grupos reduzidos.



Figura 2 – Fotos 4, 5 e 6: As fotografias de Chichico Alkmin mostram as transformações na vida cotidiana dos moradores de Diamantina

Com o digital, há a discussão sobre a materialidade do álbum. A ferramenta digital altera a prática, mas, na verdade, não cria um novo idioma: as fotos de família continuam a ser produzidas de acordo com as mesmas convenções. Isso não muda. O que ocorre é que, ao produzirmos imagens em profusão, criamos um problema de armazenamento e arquivamento, sem garantia de durabilidade do suporte. As fotos já não são mais guardadas em uma caixa, como as da minha família, ou organizadas em álbuns. Elas, agora, são armazenadas em memórias virtuais e, ocasionalmente, impressas em papel, embora em algumas redes sociais seja possível criar álbuns virtuais por temas – como *Flickr* e *Facebook*, entre outras plataformas. Mas, também, são uma narrativa que foge ao círculo íntimo, na medida em que esta é divulgada na *web*, muitas vezes, em tempo real. Para Armando Silva (2008), o novo álbum de família passa a ser um objeto próprio da dimensão do tempo nessa nova condição de ir sendo construído, de sempre estar se fazendo, em movimento. A questão da memória

também pode ser objeto de problematização aqui: ao registrarmos tudo, não guardamos nada. Que tipo de memória selecionamos, nesse *perpetuum mobile*? Responder a essa pergunta não é o objetivo da presente pesquisa, contudo consideramos uma discussão pertinente no campo do documental – na fotografia e no cinema – e que pode ser melhor elaborada em outro momento.

Os documentários analisados nesta pesquisa foram realizados já no século XXI, dentro de um contexto de “virada digital”, para usar um termo de Philippe Dubois (2017), em que a produção e o armazenamento de imagens seguem outra lógica. Ao mesmo tempo em que os realizadores ancoram o resgate de memórias nas fotografias de álbuns antigos e de caixas, pois na infância deles as imagens ainda eram analógicas, os filmes se transformam em uma forma híbrida de álbum, com imagens cheias de afeto e luto, porém situadas, pela realização do documentário, na história.

3.1.2 Tempo e memória

O francês Roland Barthes, em seu clássico *A câmara clara* (1984), trata o ato fotográfico como a materialização da morte, como se o objeto fotografado tivesse ficado para sempre no passado, ou seja, isso que vejo esteve lá. Para ele, o referente fotográfico seria “a coisa” real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria a foto, e não o que remete a um signo: ele enxerga na fotografia apenas a possibilidade de nos colocar diante do real. Os conceitos de *punctum* e *studium*²⁹ fizeram do livro, no qual Barthes trata de luto e morte, analisando também uma fotografia da mãe quando criança, uma das principais referências no campo da fotografia, embora sua concepção de que a imagem fotográfica seria o embalsamamento do tempo – o “isto foi” – esteja superada. Portanto, optou-se por utilizar aqui a leitura do pesquisador britânico Damian Sutton, que desassocia a fotografia das ideias de congelamento e morte. Ele extrai a fotografia do domínio do tempo cronológico e do instante, transpondo para o campo fotográfico a noção de imagem-cristal definida por Gilles Deleuze para falar de cinema, a partir das ideias sobre o tempo do filósofo Henri Bergson.

²⁹*Studium* seria o interesse guiado pela consciência; *punctum*, o lugar das sentimentalidades, do que afeta do espectador.



Figura 3 – Fotos 7 e 8: Fotogramas do documentário argentino M: Nicolás Prividera expõe as fotografias da mãe, quando tinha 36 anos, a mesma idade que ele ao realizar o filme

Como imagem-cristal, a fotografia não aciona apenas o passado, mas contém também o futuro. Na Figura 3, Marta Sierra, mãe de Nicolás Prividera, brinca com o filho mais velho. Cada vez que olhamos para Marta, enxergamos, nela, a marca de uma militante política, escondida atrás de uma bióloga e mãe, prestes a se tornar uma das primeiras pessoas a desaparecer pelas mãos do Estado argentino, depois do golpe civil-militar de 1976. Passado e futuro coexistem – ela está viva na foto, mas estará desaparecida no futuro e esse futuro pode ser entendido com uma imagem virtual que, amalgamada à foto, forma uma imagem-cristal. As discussões contemporâneas que trazem a noção de imagem-cristal também para a fotografia devem levar em consideração, ainda, a temporalidade própria das fotografias de família. O tempo de um álbum de fotos família, dessa narrativa (auto)biográfica, é um tempo também de afetos³⁰, que vai além do deslocamento ininterrupto da matéria sobre a matéria. “O tempo é um fluxo, imperturbável e não existe de verdade – a não ser como constructo, como abstração, inventada numa curva qualquer da história” (BUCCI, 2008, p. 73).

Passado e futuro nem sempre foram o que pensamos que eles são. Passado e futuro tiveram de ser inventados e suas noções se modificam exatamente como todas as outras criações humanas. Só depois de inventadas e convencionadas na língua que é o pretérito e o devir ganharam existência. A ideia de tempo, esse ente da razão, é produzida pela civilização. E se assim é, a temporalidade não é absoluta nem é uma coisa só, uma mesma era pode comportar temporalidades diversas, ainda que reunidas elas componham um todo que possa ser pensado e compreendido. A temporalidade do álbum de família é afetiva e não linear – essa temporalidade se manifesta como um presente expandido. Na falta de uma analogia melhor, digo que ela está próxima da temporalidade do sonho [...]. Nos sonhos não há a cronologia estrita que começa no passado, atravessa o presente e se projeta para o futuro; todos os atos são simultâneos, desejos e lembranças se equivalem em vivacidade. (BUCCI, 2009, p. 74 e 75)

O que uma foto de álbum de família traz como carga de informação e de memória

³⁰Afeto aqui entendido como conceito relacionado à reação sentimental ou sensorial: “partilha de sensações” (BALTAR, 2016). Ou, ainda, como algo que afeta e faz reagir. O tempo do afeto, o tempo que provoca um desejo, que força uma memória, que chega no que recalamos e no que queremos esquecer.

extrapola sua suposta origem documental. A apropriação do tempo – neste caso, o futuro do pretérito – é afetiva e também da ordem do onírico. Os fatos passados se expandem, pois já entendemos que as fotos são imagens-cristal, com passado e futuro como camadas superpostas, disponíveis para infinitas sequências narrativas sentimentais, como as que observamos nos três documentários analisados para esta pesquisa: a exposição de lembranças íntimas das fotos de família, editadas e inseridas num contexto histórico mais amplo, vem de um desejo inconsciente de construir uma narrativa afetiva.

Como já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, memórias individuais são compostas de memórias de outras pessoas, de outros grupos, e integram o que se chama memória coletiva ou, num sentido mais amplo, a memória histórica. No entanto, essas lembranças são carregadas ainda de outras recordações, dentro de um contexto histórico, social e cultural específico. Nossa memória nunca é completamente nossa, tampouco as fotografias são representações imediatas do nosso passado. O “olhar familiar” (*familial gaze*, como define a pesquisadora Marianne Hirsch) dos álbuns tem identidade própria, mas há que se considerar as condições e o contexto histórico de produção das imagens. Esse pano de fundo de produção das fotografias possibilita que elas saiam do âmbito privado das caixas, dos álbuns propriamente ditos e dos porta-retratos, para o âmbito público, compondo o poliedro de memórias coletivas e da história. Para Hirsch (2012), as fotografias se localizam no espaço de contradição entre o mito de uma família ideal e a realidade vivida.

Fotografias de família são fartamente utilizadas por movimentos de familiares de vítimas de violações de direitos humanos – pessoas que sofreram desaparecimento forçado, que foram mortas ou torturadas pelo Estado, que foram obrigadas a deixar seu país, entre outras violências. As imagens dão visibilidade ao drama íntimo, tiram o luto familiar do privado e o colocam no centro de discussões sobre o direito à memória, à verdade e à justiça. Ao tirar as fotos dos álbuns, das caixas, dos porta-retratos, e introduzi-las no caleidoscópio que forma a memória coletiva de um país ou de uma região – no caso do Cone Sul –, filhos, netos, pais, mães, avós mantêm seus entes queridos vivos e atualizam as discussões sobre períodos históricos traumáticos.



Figura 4 – Fotos 9 e 10: Fotogramas dos filmes *Ejercícios de memoria* e *Diário de uma busca*. Na primeira foto, a família Goiburú, exilada na Argentina, quando fugiam do regime de Stroessner, aparentava viver normalmente, antes do sequestro e desaparecimento de Agustín (o homem adulto, ao lado da mulher). Na segunda, Celso e Joca são fotografados por Flávia, durante visita do pai (que estava exilado na Venezuela) aos filhos, em Paris

Fotos de famílias vítimas de violações de direitos humanos tornaram-se objeto de diversas obras que podemos considerar como álbuns comentados. É o caso, por exemplo, da exposição e do livro *Buena memoria* (1997), do fotógrafo e ativista argentino Marcelo Brodsky (ele, mesmo exilado, e irmão de um desaparecido político), converte-se em um rico trabalho documental, no qual são apresentadas as ausências provocadas pela política de repressão da ditadura-civil militar de seu país. Em *Buena memoria*, Brodsky realiza extensa pesquisa para identificar os colegas em uma foto de escola, tirada em 1967. A fotografia do grupo (*Foto 11*) sofre intervenções textuais, com dados sobre a vida de cada um: os que foram para o exílio os que ficaram, os que foram mortos em encontros com o aparato repressor, os que se recusaram a falar, os que estiveram presos, os que viraram políticos, os que desapareceram – são 105 os alunos desaparecidos do Colégio Nacional de Buenos Aires, onde Brodsky estudou (FORTUNY, 2014, p. 83). No livro, o autor incluiu retratos atuais dos colegas de turma, com breves textos sobre a vida de cada um, e fotos dos personagens durante a exposição que foi realizada pela primeira vez no próprio colégio, seguida dos depoimentos sobre o impacto da *Buena memoria* em cada um.

O livro traz, ainda, um capítulo com fotos de família, dedicado ao irmão Fernando, desaparecido. Além das fotos do álbum familiar, como a *Foto 12*, Marcelo Brodsky inclui a última imagem do irmão com vida (*Foto 13*), tirada clandestinamente por outro preso, na Escola Superior de Mecânica da Armada (ESMA), um dos centros de prisão e tortura mais importantes da Argentina, hoje convertido em centro de memória, de onde saíam os chamados voos da morte. Assim como nos campos de concentração nazistas, em que alguns judeus prisioneiros eram obrigados a trabalhar em atividades que os nazistas não queriam (como remover corpos, por exemplo) e formavam um grupo chamado *Sonderkommando*, nas ditaduras também alguns militantes presos eram escolhidos para realizar algumas tarefas nos

centros clandestinos de detenção. Entre essas tarefas estava a de fotografar militares. Com a câmera, o fotógrafo prisioneiro conseguiu registrar companheiros presos e esconder os negativos. No caso das imagens tomadas na ESMA, elas serviram de prova para os processos contra os torturadores argentinos.

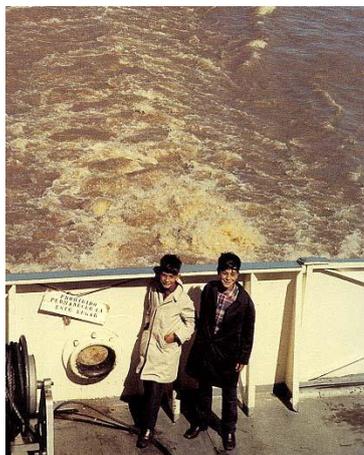


Figura 5 – Fotos 11, 12 e 13: Fotos que fazem parte do projeto Buena memoria, de Marcelo Brodsky. Na primeira imagem, colegas de turma da antiga escola de Marcelo, com anotações sobre o destino deles durante a ditadura; vários foram presos e alguns, desaparecidos, incluindo seu melhor amigo. Na segunda foto, Marcelo e seu irmão Fernando, ainda adolescentes, fazem um passeio de barco, pelas águas do rio da Prata, onde mais tarde, durante a ditadura, os militares argentinos jogariam corpos de presos políticos. Na terceira figura, Fernando, fotografado clandestinamente durante a prisão na ESMA; ele nunca mais foi visto e seu destino pode ter sido, justamente, o assassinato durante algum “voo da morte” e sua sepultura, o rio da Prata

Walter Benjamin (1985) afirma que o rosto humano seria o último lugar de resistência ao culto das imagens. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou aos defuntos” (p. 174). Esse culto da saudade está impresso na última foto tirada do irmão de Marcelo Brodsky. Para Marcio Seligman-Silva

(2009), a sobrevivência fotográfica dos desaparecidos nas ditaduras civis-militares na América Latina está diretamente ligada ao que Benjamin chamou de uma nova significação política da fotografia. As fotos de identificação, criadas no final do século XIX, para controlar as populações, foram transformadas na América Latina em fontes documentais para comprovar a existência dos desaparecidos. As fotos têm também papel de denúncia, de prova jurídica, sobretudo em um ambiente em que ainda ocorre o embate entre a continuidade do negacionismo e aqueles que lutam por justiça e por memória. As imagens dos álbuns dessas famílias são “imagens apesar de tudo” (*images malgré tout*).

No livro *Images malgré tout* (2004), o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman analisa quatro fotografias capturadas por membros do *Sonderkommando* em Auschwitz-Bikernau, em agosto de 1944. Ele discute o “inimaginável” a partir dessas fotos, que dão pistas do horror do holocausto para além dos depoimentos dos sobreviventes, o que gerou uma polêmica com o cineasta Claude Lanzmann, diretor do célebre documentário *Shoah* (1985), que preferiu não utilizar imagens de arquivo, pois seriam “imagens sem imaginação” e “não afetariam a emoção nem a memória”. Didi-Huberman começa o livro com a frase “Para saber é preciso imaginar” e defende que reforçar que o holocausto seria “inimaginável” apenas atende aos objetivos da máquina nazista: tornar o genocídio invisível. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) questiona a razão de se conferir ao extermínio o prestígio da mística, reforçando, portanto, a importância de se imaginar o horror. As fotografias de família utilizadas nos documentários analisados para esta pesquisa são imagens apesar do exílio, apesar dos rompimentos. Elas têm um papel a cumprir, que é não apenas de comprovar o “isso foi”, mostrar que um passado existiu, mas participam do cristal do tempo, na medida em que são resgatadas para reviver um passado tanto na perspectiva da Justiça de Transição (o direito à reparação, à verdade e à memória) quanto na esfera do afeto.

3.2 O documental no cinema

Um país que não tem cinema documentário é como uma família sem álbum de fotografia.
(Patricio Guzmán)³¹

O verbete “documentário” do *Dicionário teórico e crítico do cinema* (AUMONT e MARIE, 2012) aponta o problema de fazer da “realidade” um critério de distinção entre o cinema documental e o ficcional. Se partirmos do pressuposto de que o filme documentário

³¹GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2017. p. 125.

tem o mundo real como referência, tem-se que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias. “A questão é saber se tais provas de autenticidade são internas à obra ou se existem componentes discursivos e suficientemente discriminatórios em relação ao filme de ficção” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 86). Mas, para efeito de definição, usamos o que dizem Jacques Aumont e Michel Marie: “documentário é toda montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras **dadas**³² como reais e não fictícias”. Contudo, temos que ressaltar que as discussões contemporâneas mostram que as fronteiras entre documentário e ficção não são fixas e podem variar, “consideravelmente, de uma época a outra e de uma produção nacional a outra” (ibid., p.86)³³. Como aqui será tratado também o que se pode chamar de filme híbrido, julgamos pertinente apresentar a definição de ficção, retirada do mesmo dicionário: “uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do espectador” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 124).

Quando colocamos a palavra realidade entre aspas, no parágrafo anterior, a intenção não foi sugerir que documentários não estejam ancorados no real. Ocorre que o real pode ter muitos pontos de vista. No Jornalismo, por exemplo, este é um ponto já superado: todo fato é editado sob o ponto de vista do jornalista, das fontes escolhidas, da linha editorial do veículo onde a matéria será publicada, e pode depender, ainda, das condições de produção da reportagem. No Fotojornalismo, idem: o ponto de vista do fotógrafo, o enquadramento, o direcionamento dado pelo editor anteriormente, depois a seleção das imagens para publicação, eventuais legendas, enfim, são questões que mostram que a realidade é editada. Ela não deixa de ser menos real, porém privilegia um determinado ângulo, um determinado ponto de vista. Assim como o consumidor de notícias sabe o que esperar de um telejornal e de um programa de sátiras (para dar um exemplo exagerado), nós sabemos, de antemão, se o que vemos é um filme de ficção ou um documentário; já faz parte do nosso senso comum. Contudo, não podemos afirmar que documentário e ficção estejam dentro de um sistema binário e que sejam opostos. De acordo com a pesquisadora Camilla Shinoda, em muitos momentos, “é possível perceber que existe uma interseção, que os dois conceitos se interpenetram” (2017, p. 26).

³²Grifo nosso.

³³Bill Nichols, no livro *Introdução ao documentário*, afirma que a separação entre documentário e ficção, como a separação entre historiografia e ficção, depende do grau em que a história corresponde a situações, acontecimentos e pessoas reais “*versus* o grau em que ela é principalmente produto da invenção do cineasta”. Para ele, sempre há um pouco de cada. “A história que um documentário conta tem origem no mundo histórico, mas, ainda assim, é contada do ponto de vista do cineasta e na voz dele. É uma questão de grau, não uma divisão clara” (2016, p. 35).

Assim como na fotografia de família a realidade se mostra relativa, na medida em que, a partir dela, podemos construir memórias e criar nossas “ficções” particulares, numa espécie de saudade do que poderia ter sido (do futuro), do que poderíamos ter vivido, do que foi interrompido por algum evento traumático, também no cinema, não é possível separar totalmente o real do ficcional, mesmo porque, assim é a vida: certos acontecimentos são tão extraordinários que costumamos a acreditar neles.

A frase de Jean-Luc Godard resume bem a discussão que não precisa ser levada mais tão adiante, posto que não é nova: “Todo grande documentário tende à ficção e toda grande ficção tende ao documentário” (GODARD, 1998, p.182). Assim, temos que os documentários não são cópias precisas da realidade, mas, representações dela. O cineasta seria uma testemunha que participa, “um fabricante de significados”, como resume o documentarista chileno Patricio Guzmán, autor da trilogia *A batalha do Chile* (1975, 1976 e 1979), de *Nostalgia da luz* (2010) e de *Salvador Allende* (2004), entre outros, no livro *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários* (2017). O fabricante de significados, então, oferece uma obra pessoal, subjetiva, com um recorte autoral da realidade: o discurso cinematográfico ultrapassa o olhar do observador neutro; o documentarista interpreta a realidade, toma posição em relação ao assunto. Para colocar essa discussão em termos históricos, Guzmán afirma que, a televisão, a partir da década de 1960, ameaçou os pioneiros do cinema documental, obrigando-os a repensar o próprio trabalho. Pouco a pouco, ele afirma, os diretores de documentários descobriram que podiam fazer filmes sem praticamente sair do bairro. Os documentários de autor começaram a se consolidar, então, neste momento, com filmes sobre os mais variados assuntos, como pintura, arquitetura, música, política e esportes. Isso mostrou que o gênero documentário não era apenas “útil para mostrar geografias ou conflitos distantes”, mas também para observar e analisar qualquer aspecto da sociedade, por mais simples que seja, sob o ponto de vista pessoal do cineasta (GUZMÁN, 2017, p. 125). Ele defende que é preciso ter um ponto de vista, uma opinião, para descobrir quais as palavras, quais os enquadramentos, qual a luz adequada para gravar a realidade. “O chamado ‘ponto de vista’ contribui para anular o caos” (ibid., p. 21), ideia corroborada por Eduardo Coutinho, que considerava o caos insuportável, por isso o documentarista deve encontrar uma forma de limitá-lo “um pouco” (apud LINS, 2004).

Desde os primórdios, o gênero [documentário] nasceu e se apoiou nos grandes autores subjetivos (Flaherty, Vertov, Ruttmann, Haanstra, Ivens, Rouch, Marker,

Depardon)³⁴, e também no princípio foi manipulado pela política e a indústria. Quase ninguém se livrou dessa pressão. No entanto, mais ou menos nos anos 1990, após atravessar muitas fases contraditórias, ninguém mais pode negar negando a subjetividade. [...] A subjetividade tem um valor expressivo atraente; o olhar dá forma ao que olha. Filmada com entusiasmo, a imagem de uma pessoa ou de um grupo tem já uma forma distinta, um conteúdo mais convincente. Jamais o documentário foi um espelho imparcial da vida, mas um olhar singular. Todo mundo sabe que nós, documentaristas, damos o nosso parecer (GUZMÁN, 2017, p. 22-24).

A necessidade de documentar o real (sob pontos de vista particulares), de contar a história de “grandes homens”, de dar voz a personagens anônimos – ou, como diria Michael Foucault (2003), aos infames –, enfim, de registrar a memória do mundo, ocorreu desde os primórdios do cinema, embora a ficção tenha predominado. Contudo, a produção de documentários é crescente, num trajeto senão oposto, mas diferente da fotografia, que, como já apontamos neste capítulo, nasceu documental e tem caminhado para a ficção, ou, para usar um conceito também apresentando aqui, para uma linguagem híbrida. Os filmes que interessam para esta pesquisa inserem-se na tradição documental subjetiva e “altamente retórica” dos documentários latino-americanos e europeus continentais ao contrário dos britânicos ou norte-americanos, mais objetivos e observativos, na definição de Bill Nichols (2016, p.48). Ou, podemos dizer, também, que eles se inserem na tradição “inaugurada” no Brasil por Eduardo Coutinho com *Cabra marcado para morrer* (1984): memórias individuais passam a fazer parte do caleidoscópio que compõe a memória coletiva, fazendo com que existências anônimas tenham seu lugar garantido na história (LINS, 2004).

A partir das categorias de documentários definidas por Bill Nichols³⁵ e de certa

³⁴Robert Flaherty (1884-1951), cineasta norte-americano, considerado um dos pais do cinema documental, nos primórdios do cinema direto, com o filme *Nanook* (1922); o russo Dziga Vertov (1896-1954), também pioneiro do cinema documental, iniciou seus trabalhos na década de 1910 e também foi um grande teórico; Walter Ruttmann (1887-1941), um dos pioneiros do cinema experimental alemão; Bert Haasnra (1916-1997), foi um documentarista holandês, diretor de filmes como *Glass* e *Zoo*; Joris Ivens (1898-1989), também holandês, conhecido pelo interesse em documentar e questionar as opressões sociais dos trabalhadores em diversos lugares do mundo; Jean Rouch (1917-2004), teria inaugurado o cinema-verdade francês com o filme *Crônica de um verão* (1961), dirigido por ele e por Edgar Morin; Chris Marker (1921-2012), fotógrafo, jornalista e cineasta francês, considerado um ensaísta cinematográfico e um poeta audiovisual, famoso por usar imagens fixas e outros elementos narrativos que fugiam das técnicas convencionais; Raymond Depardon (1942-), fotoperjornalista e documentarista francês, é considerado “herdeiro” do cinema direto.

³⁵Bill Nichols estabeleceu seis modos de documentários: **Expositivo**, **Poético**, **Observativo**, **Participativo**, **Reflexivo** e **Performático** (NICHOLS, 2016). O modo **Expositivo** seria o mais comum, em que as imagens são apresentadas com argumentos – a perspectiva é dada por comentário em voz *off*. No **Poético**, a realidade é apresentada de forma fragmentada, sem preocupação com montagem linear, argumentação, localização no tempo e no espaço. No documentário **Observativo**, o cineasta é invisível: é como se assistíssemos os atores sociais levando a vida sem qualquer interferência. Já o **Participativo** caracteriza-se basicamente pela interação do cineasta com os atores sociais, com entrevistas, por exemplo. O **Reflexivo**, por sua vez, “chama atenção para as convenções do cinema documentário e, às vezes, de metodologias como trabalho de campo, entrevistas” (NICHOLS, 2016, p. 161). Por fim, o documentário **Performático** apresenta uma perspectiva mais racional e intelectual sobre o tema abordado e a subjetividade tem mais importância.

inquietação ao tentar encaixar os documentários do *corpus* nos parâmetros estabelecidos por ele, optamos por utilizar elementos do modo performativo de Nichols com os conceitos de hibridismo e de “documentário de busca” criado por Jean-Claude Bernardet (2005). O filme *Ejercicios de memória*, de Paz Encina (Paraguai, 2016), será analisado dentro do conceito que optamos por chamar de “híbrido performático”, e *M* (Nicolás Prividera, Argentina, 2007) e *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil, 2010), como documentários de busca³⁶. Apresentaremos estes conceitos a partir de agora, além da discussão sobre o chamado “cinema do eu”, ou seja, sobre as narrativas autobiográficas.

3.2.1 Documentário híbrido poético

Já falamos da subjetividade do cinema documental e das fronteiras nem tão rígidas que separam documentários de filmes de ficção, com áreas comuns, em que a simbiose – ou a interseção – acontece. Filmes de ficção podem estar ancorados também na realidade, na história, utilizando elementos do documentário, da mesma forma que documentaristas podem lançar mão de elementos ficcionais, seja por questões estéticas ou discursivas. Um exemplo disso pode ser visto em *Araguaya – conspiração do silêncio* (RONALDO DUQUE, Brasil, 2004). Considerado um drama ficcional, narra um momento importante da história do Brasil, a guerrilha do Araguaia, com personagens inspirados em guerrilheiros, militares, camponeses que realmente existiram, a partir de extensa pesquisa empreendida pelo realizador e diretor. O próprio Duque afirma que seu longa de ficção tem argumento documental³⁷. Eduardo Coutinho também figura entre os realizadores que tensionam os limites entre os dois campos e podemos citar, aqui, *Jogo de Cena* (2007) como outro bom exemplo, mas, dessa vez, de um documentário que usa elementos ficcionais³⁸. Não seria correto dizer que esse fluxo entre os

³⁶ Os parâmetros que definem as categorias não são fixos, e podem ser, também, subjetivos. Fernão Pessoa Ramos, no livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, apresenta a categoria de “documentário cabo”, que tem forma de asserção multifacetada e é característica do cinema documental contemporâneo, com a “novidade formal” da enunciação em primeira pessoa, como os filmes brasileiro e argentino analisados para esta pesquisa. Podemos inferir, ainda a partir de Ramos, que eles se encaixariam na categoria de documentário **performático**, apresentada por Nichols, mas preferimos adotar a classificação de Jean-Claude Bernardet, porque entendemos que as características mais subjetivas presentes nos documentários latino-americanos contemporâneos estão contempladas nela, por exemplo, o uso das memórias individuais dentro de um contexto histórico, com vistas à atualização de histórias pessoais e também da memória coletiva.

³⁷ O roteiro foi elaborado a partir de pesquisas, entrevistas e imagens captadas durante 10 anos. <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Araguaya-uma-epopeia-cinematografica/12/10096>.

³⁸ Em junho de 2006, Coutinho colocou um anúncio no jornal para conseguir mulheres dispostas a contar as suas experiências na frente de uma câmera. De um total de 83 pessoas, 23 foram selecionadas e os seus depoimentos tomados em um teatro no Rio de Janeiro. Meses depois, ele pediu a atrizes que assistissem às gravações anteriores e encenassem os relatos diante da câmera. Anônimos contam suas histórias, enquanto atores tentam reencenar essas narrativas. No jogo proposto por Coutinho, ator e anônimo se confundem.

dois mundos seja novo, um fenômeno contemporâneo. De acordo com Arlindo Machado (2011), o documentário híbrido tem uma história tão longa quanto à do próprio documentário. “Quando os irmãos Lumière, em *Démolition d’un mur* (1896), mostram a derrubada de um muro de trás para frente, fazendo o muro renascer a partir de suas próprias cinzas, já temos, aqui, uma das primeiras perversões da fórmula básica do documentário” (MACHADO, 2011, p. 10). No entanto, nas últimas décadas, tem havido um diálogo mais aberto e “diegético entre a ficção e o documentário”, tanto em produções nacionais quanto em estrangeiras (CORREIO, 2013, p. 2). Talvez seja a esse tensionamento entre realidade e fantasia, ao hibridismo e à exploração de linguagens que João Moreira Salles se refira quando diz que a função do documentário é transformar a ele mesmo³⁹.

Estabelecemos, então, que, para um documentário ser considerado híbrido, ele lança mão de recursos da ficção, que podem ser: um roteiro completo, “controlado”, imagens e sons que não pertencem, necessariamente, ao mundo histórico; atores que encenam ações inventadas para refletir alegoricamente uma história do mundo real. E quais seriam as características do documentário poético, estabelecidas por Bill Nichols? Os documentários poéticos fazem uso expressivo das imagens capturadas do real, enfatizando sua dimensão plástica, em que os afetos e as impressões têm mais destaque. O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para a transferência direta de informações, dando mais ênfase ao estado de ânimo, ao tom e ao afeto do que aos atos de persuasão retórica (NICHOLS, 2016, p. 170).

Os filmes de não ficção categorizados como poéticos “nasceram” a partir do alinhamento com o modernismo, como uma forma de representar a realidade “em séries de fragmentos, de impressões subjetivas, de atos incoerentes e de associações frouxas (ibid., p. 172). Dentre as características específicas deste modo, estão as abstrações formais que podem perder contato com a realidade histórica; o tratamento afetivo do conhecimento, a partir de uma nova maneira de ver e compreender o mundo, exergando o familiar de um novo jeito; o som é usado de forma mais expressiva, marca o ritmo do filme e é bastante controlado pelo cineasta; o tempo e o espaço são descontínuos, as imagens são usadas para construir o “estado

³⁹O realizador lançou, em 2017, o documentário *No intenso agora*, em que justapõe, por meio de imagens de arquivo, uma série de acontecimentos diferentes da década de 1960, como: o Maio de 1968 em Paris, a Primavera de Praga em meio à dominação da União Soviética e a China de 1966 sob o regime de Mao. Em entrevista ao projeto Varandas.doc, no *Youtube*, ele afirma que o objetivo do cinema de não ficção não é mudar o mundo, senão a ele mesmo (<https://www.youtube.com/watch?v=Pf1SZbBc3cI>). Talvez a visão romântica de Patricio Guzmán (2017) nos agrade mais: para ele, fazer documentários é uma tentativa de mudar o mundo, e os documentaristas, mesmo com as dificuldades de financiamento, de distribuição, de público, continuarão tentando mudar o mundo com seus filmes.

de espírito” sem levar muito em consideração a proximidade original entre elas (NICHOLS, 2016, p. 216-217).

Ao dividir o tempo e o espaço em múltiplas perspectivas (ibid., p. 172), e mergulhar em questões mais estéticas e líricas, Paz Encina insere seu documentário também na categoria poética. Ela explora associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Dessa forma, preferimos classificar o documentário paraguaio como híbrido poético: sua edição não linear, a banda sonora em “descompasso” com a banda de imagens e o tom afetivo de uma realidade vivida mostram o mundo histórico de uma forma não convencional e representam a subjetividade de filhos que viram os pais – ou apenas um deles – serem sequestrados pelo aparato repressor de uma ditadura, em uma junção do individual com o coletivo e do pessoal com o político, com um trabalho estilizado que transporta o espaço e o tempo para o campo da imaginação. O filme *Ejercicios de memoria* começa com uma criança nadando em um rio, e mistura a voz, em *off*, desse menino ao som ambiente e conversas em guarani; ele não dá pistas claras de que se trata de um documentário. À medida que avançamos na narrativa, percebemos tratar-se de filme de não ficção, cujo tema abordado não é leve. O enredo supostamente bucólico deste início ficcional nos leva à história de terror e perseguição da ditadura Strossner e aos relatos dos filhos do médico Agustín Goiburú. Em alguns momentos, o estilo narrativo de Paz Encina em *Ejercicios de Memoria* nos remete ao conto *Todos os fogos o fogo*, do argentino Júlio Cortázar, em que duas histórias (de final trágico) são narradas paralelamente – uma acontece no Império Romano e outra em Paris, no século XX. No caso de Cortázar, trata-se de uma ficção, mas o fluxo temporal e a narrativa paralela confundem o leitor, assim como o início do documentário híbrido performático de Paz Encina.



Figura 6: Fotograma do filme *Ejercicios de Memoria* (PAZ ENCINA, Paraguai, 2016). No prólogo do filme, uma criança nada em um rio, enquanto sua voz em *off* conta uma história de família

3.2.2 Resgate de história pessoal: cinema do eu e documentário de busca

Nos filmes sobre períodos traumáticos na história de um país ou de uma região, fica nítida essa tomada de posição. Se, logo após o fim das ditaduras na América do Sul (nos anos de 1980), os documentários traziam uma carga política grande, com uma urgência de denúncia (e expectativa de que os processos de abertura política nos países viessem com a condenação dos perpetradores de violações de direitos humanos), a partir do fim dos anos de 1990, a urgência era outra: uma geração de filhos, sobrinhos, netos de vítimas de desaparecimento forçado de militantes mortos ou desaparecidos, ou que nasceram no exílio, precisava entender sua própria história, resgatar a identidade da família, do parente desaparecido.

Além disso, os atores dessa história estão morrendo, a maioria passa dos 70 anos de idade, portanto documentar o que se passou é uma tarefa premente. A retomada do tema veio em forma do desejo de justiça, de reparação e de resgate de histórias, memórias e identidades apagadas, dentro de um contexto regional de intenso trabalho de comissões de verdade e justiça, e de abertura de arquivos da ditadura, em alguns países. Revisitar nosso passado está na ordem dia⁴⁰. O olhar dos documentários recentes sobre o que ocorreu no nosso subcontinente, entre as décadas de 1950 e 1980, é um olhar que busca uma sutura, busca fechar feridas. Por trás deles, há um corpo coletivo ou pessoal ferido. Sobre essa necessidade de suturas que gerou, em certa medida, a profusão de projetos fotográficos, literários, cinematográficos, consideramos que caberia, aqui, a reflexão da escritora argentina Beatriz Sarlo sobre a importância que se tem dado aos testemunhos, no que ela chama de guinada subjetiva. Para ela, todos os que hoje lembram têm batalhas abertas na área político-ideológico-cultural do presente, por isso, é que se devem discutir outros temas que surgem a partir dos relatos, como as ideologias que sustentavam a violência guerrilheira ou o terrorismo revolucionário, o que, de certa forma, Nicolás Prividera faz em seu documentário *M*, ao questionar a hierarquia e o militarismo dos grupos de resistência.

Os filmes sobre a história moderna, que remetem a um passado coletivo, podem ser considerados verdadeiros teatros da memória e não se apoiam apenas em depoimentos. Ao utilizar documentos fílmicos, jornais, fotografias de família e testemunhos, os filmes

⁴⁰ Além do cinema, temos um *boom* de memória sobre a ditadura civil-militar também na literatura. Narrativas em primeira pessoa, histórias de personagens “infames”, memórias individuais têm sido publicadas em livros sobre o período do regime de exceção no Brasil. Para citar apenas alguns, em 2017, Milton Hatoun publicou o primeiro livro da trilogia *O lugar mais sombrio*, sobre o assunto, chamado *A noite da espera*; Rosângela Vieira Rocha lançou o livro de memórias sobre seu marido, preso político, *O indizível sentido do amor*. Em 2016, Julián Fuks publicou *A resistência*, que ganhou os prêmios Jabuti (2016) e José Saramago (2017), na categoria Romance.

reconstroem um momento da história, falam do passado por meio de personagens que são confrontados com sua própria memória. Neste sentido, Peixoto (2011) afirma que biografias podem ser fontes metodológicas extremamente eficazes para a compreensão dos processos de construção de memória social, pois é, por meio da reconstituição de memórias individuais, que se pode constituir a memória social. Para Pablo Piedras e Natalia Barrenha (2014), a profusão de narrativas em primeira pessoa está em sintonia com transformações profundas na arte, na cultura e na política da América Latina. Os pesquisadores entendem esses documentários como “fenômeno chave para compreender a renovação formal, estilística e temática da não-ficção contemporânea” (PIEDRAS; BARRENHA, 2014, p. 10).

Assim como o hibridismo, a noção de autobiografia não é nova no cinema documental e não podemos dizer que esteja esgotada temática ou estilisticamente. De acordo com o pesquisador Gabriel Kitofi Tonelo (2017), narrar a respeito de si próprio é uma estratégia que foi abordada de maneiras diversas e o que consideramos como documentário autobiográfico é um “fenômeno que permeou nosso entendimento do documentário contemporâneo nas últimas décadas”, em todo o mundo (TONELO, 2017, p. 20). Talvez, a profusão de ferramentas que permitem o que temos chamado de *broadcast yourself*⁴¹ dê a entender que a não ficção autobiográfica seja um fenômeno recente, mas, na década de 1960, já havia preocupação com o desenvolvimento de narrativas autobiográficas. Assim como na fotografia, cuja popularização e “domesticação” ocorreram quando os equipamentos passaram a ser mais acessíveis, também o ímpeto autobiográfico do cinema está ligado ao momento em que as técnicas e metodologias de filmagem tornaram-se acessíveis (ibid., p. 26). De acordo com o pesquisador, a partir da análise de um grande número de documentários autobiográficos, pode-se afirmar que se construiu uma “linguagem espessa” desse fenômeno.

Nesta espessura de linguagem estão contidas diferentes opções metodológicas e estilísticas; recursos de dramatização, reconstrução e fabulação; amplitude de escolha no que concerne ao processo de montagem; diversas opções de temporalidade narrativa; variações nos processos de autoinscrição do cineasta no que diz respeito à sua corporeidade, entre outros aspectos. (TONELO, 2017, p. 28)

De comum, nos filmes de não ficção considerados autobiográficos, temos a construção a partir de transposição da figura do realizador para a narrativa fílmica, por meio da qual

⁴¹Os *smartphones*, que possibilitam filmar e fotografar qualquer coisa e publicar (veicular?) em tempo real, fazem parte dessa cultura contemporânea de superexposição do eu. Nos últimos anos, temos assistido ao aumento de redes sociais que estimulam essa narrativa. O *Snapchat* inaugurou a tendência de filmes curtos que desaparecem em 24h, ideia depois copiada pelo *Facebook*, pelo *Instagram* e pelo *Whatsapp* (o que temos conhecimento, até o fim de 2017, quando esta dissertação foi escrita). Assistimos, todos os dias, a narrativas do eu, em forma de filmes curtíssimos, que ficam “no ar” durante 24 horas. Além de temas banais, temos fotografos que já produzem experiências estéticas nestas *stories* efêmeras, como David Alan Harvey, por exemplo, no *Instagram*.

passamos a conhecer a relação do diretor com aspectos da sua vida íntima, da forma como se relaciona com a família, posicionamentos políticos, como é o cotidiano profissional, entre outros. Em termos de recursos narrativos, temos a *voz over* a partir de texto em primeira pessoa, narrada pelo próprio documentarista, como o mais recorrente nos filmes autobiográficos. Colocar-se na frente da lente ou filmar-se diante de um espelho também é um tipo de ferramenta utilizada como “via de processo autorreflexivo” (TONELO, 2017, p. 37). Estas não são condições *sine qua non* para categorizarmos um documentário como autobiográfico. Há outros recursos, que variam conforme a intenção do realizador, embora esses sejam os mais comuns.

Essas “narrativas do eu” demandam, a todo o momento, as memórias de outras pessoas, de outros grupos, para que suas próprias sejam restauradas – ou até mesmo criadas, em alguns casos; e promovem, também, um acerto de contas com a História. Não podem ter de volta o que lhes foi tirado, mas podem elaborar esse cruzamento do privado com o histórico, a partir dos resgates propostos nos filmes. Esses resgates normalmente partem de um projeto pessoal dos realizadores e revelam a história geral. Em *Diário de uma busca* e *M, Flávia e Nicolás* investigam a morte/desaparecimento dos pais. Os dois filmes mostram, então, a aventura dos dois (e dos irmãos, envolvidos nas “investigações”) que viajam, fazem entrevistas, tentam resgatar documentos, mas não sabem se conseguirão descobrir a verdade, no fim. Empreendem essa jornada frente às câmeras, dividindo com o público as ansiedades, medos, frustrações, conflitos, enfim, as emoções. A este tipo de filme de não ficção, o teórico Jean-Claude Bernardet chamou de “documentário de busca”. Ele estabeleceu essa definição a partir de correspondências com os diretores brasileiros Kiko Goifman, diretor de *33* (2002), e Sandra Kogut, autora de *Um passaporte húngaro* (2001). Em *33*, Kiko Goifman, filho adotivo, se propõe a encontrar a mãe biológica; em *Um passaporte húngaro*, Sandra Kogut filma o périplo para obter a nacionalidade e o passaporte húngaro. “São projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido” (BERNARDET, 2005, p. 144).

A filmagem é a documentação desse processo de busca, como acontece com Nicolás Prividera, que, ao completar 36 anos, resolve tentar descobrir o que aconteceu com sua mãe, Marta, que desapareceu nos primeiros dias depois do golpe civil-militar de 1976 na Argentina, com a mesma idade. Nicolás, então, percorre Buenos Aires, entrevista parentes, amigos, companheiros de trabalho da mãe, dirigentes de organizações de direitos humanos, vai ao interior do país, na tentativa de resgatar a identidade da mãe (inserindo-a também na história

traumática de seu país) e a sua própria história. Flávia Castro, em *Diário de uma busca*, envolve o irmão (e a meia-irmã, em menor grau) na aventura de investigar o que aconteceu com o pai, ex-exilado político que volta ao Brasil desesperançoso com os rumos do país pós-anistia e morre, poucos anos depois, em situação nebulosa. Mais do que uma investigação sobre a morte do pai, Flávia revive a própria história, percorrendo as lembranças da vida no exílio, a partir de seu diário. A incerteza sobre os resultados dessas buscas está presente nos dois filmes, mas Jean Claude-Bernardet levanta a questão da montagem do filme, já que, neste momento, não há mais imprevisibilidade, ou seja, o realizador fará suas escolhas e “criará” o desfecho do documentário, a partir de n possibilidades de edição das imagens captadas.

Ora, por mais “sutil” que seja, todo documentário tem um roteiro, mesmo que saibamos não ser possível prever o desenrolar do projeto, pois não se controla o que os entrevistados dirão, por exemplo, entre outras variáveis. É o que Patricio Guzmán diz sobre controlar minimamente o caos, como já expusemos neste capítulo. Além disso, para traçar de novo um paralelo com o Jornalismo, um repórter produz uma reportagem já pensando em como ela será editada (ou montada, se usarmos uma expressão do cinema), por isso, há mudanças de rumo, outros entrevistados podem aparecer, enfim, essa discussão não é fecunda, na medida em que consideramos que os processos de produção de um documentário não são estanques: pesquisa, roteiro, filmagem, montagem, estão interligados e a forma como o filme é editado e montado, ao final, não o desqualifica como documentário, assim como não anula o pacto entre o documentarista e o espectador.

Não é objetivo desta dissertação analisar o modo de fazer documentários, mas, sim, situar os filmes escolhidos para o *corpus* em categorias que permitam realizar a análise fílmica e responder às inquietações que motivaram a pesquisa. Esta breve análise sobre documentários autobiográficos (e de busca), contudo, trouxe outra inquietação, que pode ser tratada em outro momento, a partir de um estudo de recepção, mas que julgamos pertinente expor: qual o nível de alteridade do espectador com o documentarista? Judith Butler, em *Relatar a si mesmo – crítica da violência ética* (2017), nos dá algumas pistas para esse questionamento. Ela afirma que, quando tentamos dar um relato de nós mesmos, fazemos sempre para alguém, que, ela acredita, recebe as palavras de determinada maneira – a pessoa que ocupa a posição de receptor pode não receber nada e estar envolvido em algo que não poderia ser chamado de “recepção”. Para Butler, é irrelevante se existe ou não outro que seja de fato receptor, pois o importante é que exista um lugar onde aconteça a relação com uma recepção possível (BUTLER, 2017, p. 90).



Figura 7 – Fotos 16 e 17: Fotogramas do documentário M (Nicolás Prividera). Nicolás, cuja mãe foi sequestrada no início da ditadura argentina, quando ele tinha seis anos, concede entrevista sobre a busca que está empreendendo no documentário. Ele monta um quadro, com a foto de sua mãe, ao meio, de onde partirão as conexões descobertas durante a investigação sobre o destino de Marta, cuja inicial dá nome ao filme

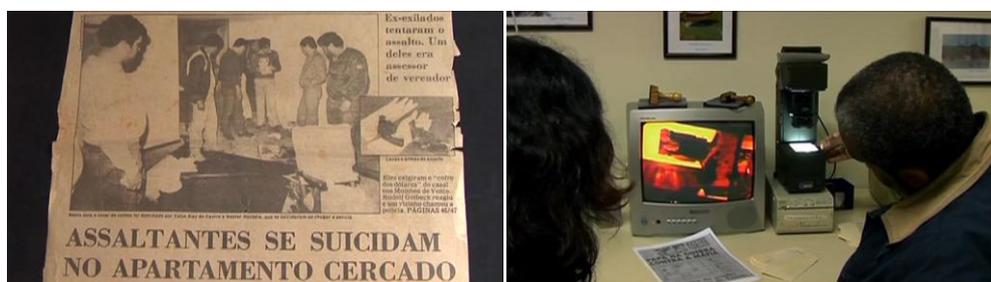


Figura 8 – Fotos 18 e 19: Fotogramas de Diário de uma busca (Flávia Castro). A investigação de Flávia sobre a morte do pai, Celso Castro, começa nos arquivos de jornais, onde recupera as notícias sobre sua morte, com recortes de jornais e fotografias da época

3.2.3 A tradição documental latino-americana

A América Latina vê o cinema chegar no ano seguinte à primeira exibição dos irmãos Lumière, em 1895, em Paris. Já no fim do século XIX, os países da região importam equipamentos de filmagem e de projeção, dando início, assim, ao desenvolvimento cinematográfico. No início do século XX, Argentina, Brasil e México são os países em que o cinema está mais avançado (VILLAÇA, 2014, p. 1). Desde o início, já se encontram registros de produções documentais, embora o cinema de ficção tenha mais evidência e seja produzido em maior quantidade. Após a II Guerra Mundial, surge uma nova cultura cinematográfica na região, com aberturas de cineclubes e com um público mais receptivo a linguagens alternativas. A revolução cubana, em 1959, foi outro marco importante: a partir dela, inicia-se uma maior politização do cinema regional. Nos anos de 1960, a produção documental (e também ficcional) voltou-se para a conscientização política, com o uso de circuitos alternativos de difusão.

O cinema documental foi-se transformando, mas ganhando cada vez mais força ao longo das décadas na região, marcada por rupturas políticas importantes, sempre acompanhadas de violência, o que reforça a necessidade de se registrar a nossa memória, conforme acredita o cineasta Patricio Guzmán. Para se ter uma ideia do cenário de produção de documentários no Brasil e na Argentina⁴², em 2016, foram lançados 71 documentários na Argentina, de um universo de 199 filmes, ou seja, cerca de 36%, de acordo com dados do anuário 2016 do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales da Argentina* (INCAA); no Brasil, de um total de 142 filmes, 44 eram documentários, 31%, conforme o *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro – 2016*. Vamos apresentar, brevemente, um histórico do cinema documentário no Brasil, na Argentina e no Paraguai, países de origem dos três filmes escolhidos para a análise fílmica desta pesquisa.

O Brasil tem uma longa tradição de cinema de não ficção, dos cinejornais aos documentários etnográficos. De acordo com levantamento realizado pelo Grupo de Pesquisa Documentários e Fronteiras (da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal de Juiz de Fora), reunido no website www.documentariobrasileiro.org, da primeira década do século XX, até 2017, foram produzidos 4.615 documentários no país, entre curtas, médias e longas metragens, dos quais 549 de longa metragem⁴³. Embora o primeiro registro seja o filme *O rio Putamayo* (1914), no início, no Brasil, os filmes eram apenas registros de acontecimentos ou de alguma personalidade de destaque, com característica didática, como os produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por exemplo.

Os primeiros filmes argentinos tinham, como tema, o bairro de Palermo e a avenida de Maio, em Buenos Aires, com forte tendência comercial, fomentada por empresários ligados à importação de equipamentos fotográficos. Com o olhar voltado para a Europa, chama a

⁴²Não conseguimos dados consolidados da cinematografia paraguaia, que ainda discute a criação de uma lei de fomento à produção audiovisual e de um instituto de cinema. Há dois anos, foi criada a *Campro – Cámara de Empresas Productoras de Cine y Televisión*, mas a entidade não tem os números consolidados.

⁴³Segundo o levantamento do website www.documentariobrasileiro.org, na década de 1960, foram produzidos seis documentários de longa metragem; nos anos 1970, foram 31; na década de 1980, foram 33 longas de não ficção, entre eles *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat); nos anos de 1990, foram identificados 31 longas documentais; entre 2000 e 2009, o projeto registrou 135 filmes de não ficção, entre os quais podemos destacar os que documentaram a memória dos anos de ditadura no país, *Memórias clandestinas* (MARIA THEREZA AZEVEDO, 2007), *Memórias para uso diário* (BETH FORMAGGINI, 2007), *Condor* (ROBERTO MADER, 2007), *O Sol – caminhando contra o vento* (MARTHA ALENCAR e TETÊ MORAIS, 2006); de 2010 a 2017, foram 295 filmes documentários, entre os quais *Diário de uma busca* (FLÁVIA CASTRO, 2010), *Camponeses do Araguaia – a guerrilha vista por dentro* (Cristiana Grumbach, 2010), *Repare bem* (MARIA DE MEDEIROS, 2012), *O dia que durou 21 anos* (CAMILO TAVARES, 2013), *Os dias com ele* (MARIA CLARA ESCOBAR, 2013), *Setenta* (EMÍLIA SILVEIRA, 2013). No recorte escolhido para este levantamento, não estão, por exemplo, os mais de 400 documentários educativos realizados pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), entre meados da década de 1930 e o fim da década de 1950.

atenção o filme *Salida de los obreros* (1902), de Eugenio Cardini, que imitava o primeiro filme dos irmãos Lumière, em 1895. Das cenas bucólicas da capital argentina, rapidamente o enfoque mudou para os acontecimentos do poder, ainda no início do século 20: visitas de presidentes estrangeiros, celebrações, desfiles cívicos. Apesar de na primeira década do século XX ter sido um período de grandes lutas das classes trabalhadoras, elas ainda não estão representadas no cinema argentino. No segundo capítulo desta dissertação, afirmamos que a produção cinematográfica paraguaia é incipiente, se comparada à de outros países da região. No entanto, já no início do século XX, há registros de curtas-metragens documentais rodados naquele país. Em 1932, o argentino Roque Funes realizou seu primeiro longa metragem, filmado no Paraguai: *En el infierno del Chaco*.

Na década de 1950, na Argentina, em plena ditadura do general Pedro Aramburu (1955-58), na *Universidad Nacional del Litoral*, Fernando Birri, um dos fundadores do novo cinema latino-americano, oferece um curso de cinema que propõe aos estudantes a realização de documentários. Este curso foi a base para a criação do Instituto de Cinematografia da universidade, mais tarde reconhecida como *Escuela Documental de Santa Fé*. A ruptura, nesta época, se deu, portanto, com a criação de um espaço de ensino de cinema (cuja produção influenciou as gerações seguintes de documentaristas argentinos) e, depois com os olhares do cinema documental, que se voltaram para os setores menos favorecidos da sociedade, seguido por um período intenso de produção de filmes etnográficos. Outro marco importante do cinema documental argentino foi a criação do grupo *Cine Liberación*, e sua primeira obra: o filme *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino. O documentário é um tríptico de mais de quatro horas, com forte conteúdo político e muita imagem de arquivo. A Argentina e o Brasil são parceiros tradicionais de coproduções cinematográficas paraguaias: na década de 1950, temos iniciativas com a Argentina e, desde o fim dos anos 1970, com o Brasil. O primeiro registro de produção inteiramente paraguaia é de 1978, com o filme *Cerro Corá*, de Guillermo Vera, financiado pelo governo de Alfredo Stroessner, que remonta os últimos episódios da Guerra do Paraguai (1864-70), dando destaque à figura do presidente Solano Lopes. Veras iria destacar-se, mais tarde, pelas produções para a televisão.

Aqui, no Brasil, a partir da década de 1960, o registro dos “grandes feitos”, dos “grandes homens” deu lugar à história dos homens comuns e foi o período do chamado “documentário moderno”, definido como um conjunto de obras em 16 ou 35mm, de curtas ou média-metragens, que foi realizado, principalmente, por documentaristas ligados ao Cinema Novo (SHINODA, 2017, p. 39). Um exemplo de projetos assim é a famosa Caravana Farkas.

Em 1968, um grupo de jovens cineastas organizados em torno de Thomaz Farkas⁴⁴, percorreu o país para um projeto pioneiro na área de documentação de manifestações da cultura popular brasileira. Foram produzidos 19 documentários, cada um com um tema: a literatura oral, a religiosidade popular, o artesanato, a economia, o sertanejo e o cotidiano na fazenda.

Em termos de linguagem, a chegada das câmeras mais leves foi acompanhada pelos gravadores Nagra e a possibilidade do som direto. Isso fez com que os filmes nacionais fizessem o uso conjunto de dois recursos: as entrevistas e os comentários do narrador (voz over). Apesar da presença das duas vozes, a do narrador predominava, enquanto que a voz do povo se mobilizava, na maioria das vezes, para reafirmar o discurso proferido pela voz de Deus. *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade; e *Integração Racial* (63/64), de Paulo César Saraceni, são filmes que marcaram a produção dessa época (SHINODA, 2017, p. 39).

Nos anos 1970, temos movimentos como o *cinema verdade francês* e o *cinema direto estadunidense*, que “aboliram a voz over desencarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado” (SHINODA, 2017, p. 40), que influenciam o fazer documental brasileiro no que diz respeito a procedimentos como interação e observação (ibid., p. 40). O golpe militar de 1976, na Argentina, interrompeu as experiências documentais do cinema argentino, não apenas pela censura, mas também em virtude da violência de Estado que matou e sequestrou diversos cineastas, enquanto outros realizadores foram obrigados a exilar-se, o que também aconteceu no Brasil durante a ditadura. No início dos anos de 1980, com o enfraquecimento da ditadura (em praticamente todos os países do Cone Sul, exceto no Paraguai, onde terminaria apenas no fim da década), a produção documental é retomada com intensidade. *Cuarentena* (1983), de Carlos Echeverría, é um dos documentários de destaque desse período. Ele se centra no retorno à Argentina do escritor Osvaldo Bayer, que estava exilado na Alemanha. O filme constrói a imagem do escritor, os motivos de seu exílio e sua viagem de volta.

Desde a década de 1970, com o lançamento de *Cerro Corá*, há várias tentativas de se consolidar um cinema paraguaio. O século XXI trouxe uma espécie de *boom* cinematográfico naquele país, com produções de ficção e não ficção, entre as quais três documentários da diretora Paz Encina – *Hamaca paraguaia* (2006), *Viento sur* (2011) e *Ejercicios de memória* (2016) –, e *Cuchilo de palo* (2010, RENATE COSTA). No Brasil, nos anos de 1980, é a vez

⁴⁴Thomaz Jorge Farkas nasceu em Budapeste, Hungria, no dia 17 de outubro de 1924 e radicou-se em São Paulo desde os seis anos de idade. Formado em Engenharia Mecânica, nunca exerceu a profissão, dedicando-se à fotografia e ao cinema documental. Doutor pela Escola de Comunicações e Artes – ECA, da USP, começou na fotografia como empresário, na Fotoptica. Em 1964, enviava realizadores para a periferia do Rio de Janeiro e para o Nordeste, em busca de imagens que divulgasse o que ele chamava de “Brasil Verdade”. Maurice Capovilla, Geraldo Samo, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Guido Araújo e Eduardo Escorel são alguns nomes de documentaristas incentivados por ele.

de o cinema documental privilegiar os marginalizados urbanos, tendência que também aparece em alguns filmes atuais, como o híbrido *Era o hotel Cambridge* (ELIANE CAFFÉ, Brasil, 2016), que colocou refugiados e pessoas sem-teto no mesmo ambiente, com atores profissionais e militantes dos movimentos organizados de refugiados e sem-teto. É, nessa época (anos 1980), que há uma ruptura no fazer documental, a partir de *Cabra marcado para morrer*, como já citado anteriormente neste capítulo, produção que influenciou gerações de documentaristas até os dias atuais. Nos anos de 1990, na Argentina, as imagens eram das mudanças sociais e econômicas implantadas pelo governo de Carlos Menem (1989-99), com as privatizações e desmonte de empresas públicas, e do enfrentamento da população contra as medidas. A partir dos anos 2000, no Brasil, assistimos à tendência do documentário que privilegia o olhar do realizador para objetos mais próximos, familiares, íntimos. Podemos citar *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles; *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *33* (2003), de Kiko Goifman (2003); *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *No intenso agora*, de João Moreira Salles (2017). A guinada subjetiva também está presente no cinema documental argentino dos anos 2000, com filmes que partem do particular para o geral, que colocam as memórias individuais no teatro das memórias coletivas, como *Família tipo* (2009, CECÍLIA PRIEGO), *Fotografias* (2007, ANDRÉS DI TELLA), *M* (2007, NICOLÁS PRIVIDERA), *Los rubios* (2003, ALBERTINA CARRI) e *Papá Iván* (2004, MARÍA INÉS ROQUÉ).

Nesta breve contextualização do objeto de pesquisa, pretendeu-se mostrar as mudanças de perspectiva pelas quais os documentários passaram e como os traumas históricos vividos no nosso subcontinente, na segunda metade do século XX, tiveram influência nessa “guinada subjetiva” a que assistimos na produção cinematográfica de não ficção contemporânea, na qual os três documentários a serem analisados no Capítulo 4 desta dissertação estão inseridos.

Começamos este capítulo com uma frase do documentarista chileno Patricio Guzmán (2017), que considera que um país que não tem documentário é como uma família sem um álbum de fotografias, ou seja, sem passado e sem referência para o futuro. Concordamos quando ele diz que o futuro está no passado e que, mesmo que nos documentários atuais haja uma tendência de que o resgate (e atualização) do passado passe por questões pessoais dos realizadores, o cinema de não ficção pode ser considerado um lugar de reflexão do próprio fazer documental e da realidade, e de resistência, em virtude, inclusive, das dificuldades de financiamento e distribuição.

3.3 Por que utilizar fotografias em documentários?

A fotografia é um agente discursivo muito útil ao documentário, assim como outras imagens de arquivo, cuja natureza é lacunar, como nos aponta o historiador de arte francês Georges Didi-Huberman (2012). Segundo ele, essas lacunas são, frequentemente, resultado de censuras deliberadas ou inconscientes. Ao unir o arquivo fotográfico ao cinema, essas lacunas podem ser preenchidas e a montagem torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 7), pois fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outras temporalidades, outros textos e depoimentos. No documentário *No intenso agora* (2017), o cineasta João Moreira Salles utiliza imagens de arquivo das manifestações de maio de 1968 em Paris, de uma viagem que sua mãe fez à China também na década de 1960, da Primavera de Praga e outros arquivos pessoais, remontando-as, interpretando-as e contextualizando-as em uma espécie de ensaio que pretende atualizar eventos históricos situando-os no Brasil dos últimos três ou quatro anos. Ou seja, sem esse trabalho de análise, decomposição e montagem, as imagens, sozinhas, não nos diriam nada.

Portanto, não bastaria apenas recorrer ao álbum de família para entender a história, mas tirá-lo do âmbito privado e inseri-lo no público, ou seja, combiná-lo com o cinema para que seu passado seja revertido, revelando, de acordo com Susana Dobal (2012), “não apenas verdades irrefutáveis, e sim versões menos evidentes da história”. Dobal analisa o filme *El Pabellón Aleman* (2009), de Juan Millares, que parte de uma sequência de fotografias reconstituindo o passado de forma ficcional, para dizer que, a partir dessa reconstituição, a ficção revela a sua porção de verdade e, “dá-se, mais uma vez, um cristal do tempo, em obra que promove o re-acontecimento de fotografias históricas no meio cinematográfico” (DOBAL, 2012, p. 13). De acordo com Adriana Cursino e Consuelo Lins (2010), o primeiro filme a usar imagens de arquivo é *A queda da Dinastia Romanov* (1927), da cineasta Esther Shub, sobre a revolução russa, baseada em noticiários e filmes de família. O trabalho de Shub (1894-1959) com imagens alheias é um material que se faz útil para pensar a história, então recente, numa perspectiva dialética de futuro (CURSINO; LINS, 2010, p. 91)

O uso de fotografias de família em documentários sobre vítimas da violência das ditaduras – como exilados, torturados ou familiares de desaparecidos e mortos políticos –

representa a forma como essas fotos se ressignificam com o passar do tempo nessa perspectiva dialética a que se referem Cursino e Lins. É esse trabalho complexo de (re)constituição da memória que pode ser encontrado nos documentários *Diário de uma busca*, *M* e *Ejercicios de memoria*. Assim, Flávia Castro, Nicolás Prividera e Paz Encina partem para a aventura de reconstituir a vida de pessoas cujas mortes ou desaparecimentos não foram esclarecidos, dentro de um contexto específico da história.

Tais filmes operam num sistema de forças que busca potencializar o narrar, por mais vacilante e frágil que seja a fala, por mais gastas que estejam as palavras (e as imagens), por mais inacessível que esteja o passado (e seus mortos), embora a fotografia possa ser a “prova” material do tempo vivido ou de uma existência. [...] Tais imagens são como uma fissura na história concebida, rompem com as imagens estereotipadas, transformam a compreensão histórica, dão acesso repentinamente a um mundo desconhecido, promovem um contato impossível, liberam um efeito de realidade absolutamente visível que nos proporciona o exercício da interpretação e reconstrução (VALE, 2015, p. 96-97).

Neste sentido, quando as imagens domésticas são inseridas no teatro da memória que são os documentários, não apenas o movimento, mas também o som e as palavras, entre outros elementos, tornam-se capazes de nos fazer acessar novos pontos de vista, “sobre a memória e sobre a história, coletiva e individual” (LINS; BLANK, 2012, p. 55). Por outro lado, conforme destaca Dobal, a fotografia apropriada pelo cinema adquire caráter metafórico, deixando de ser apenas passado para se transformar em “passado reincidente reflorescendo com novos sentidos” (2012, p. 14-15). Esse fluxo temporal, em que não existe presente, mas sim o passado “reincidente” ou atualizado e o futuro que poderia ter sido, traz uma nova reflexão sobre determinado momento histórico (e também familiar, no caso dos documentários de busca autobiográficos). As memórias individuais e coletivas, nesse fluxo temporal determinado pelo uso de fotografias de família em documentários, navegariam numa espécie de Fita de Moebius (*Figura 9*), em uma eterna continuidade e atualização, já que uma constitui e necessita da outra e circulam no mesmo espectro.

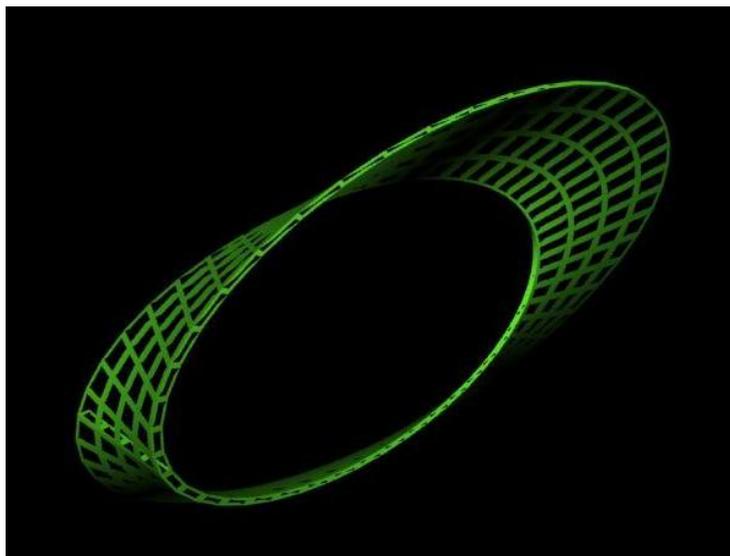


Figura 9: A Fita de Moebius é a representação de um conceito matemático e mostra, basicamente, uma superfície plana, com uma espécie de “meia torção”, que faz com que um elemento esteja em dois lados ao mesmo tempo

Capítulo 4 – Análise do *corpus*

O objetivo da análise dos documentários selecionados para esta pesquisa é mostrar como as memórias individuais das fotografias dos álbuns de família tornam-se parte da memória coletiva de um país, ou, neste caso, de uma região (América Latina). Os três cineastas que realizaram os filmes a serem analisados pertencem à geração de documentaristas latino-americanos que tem ressignificado as memórias das ditaduras e da violência de Estado a partir de olhares subjetivos. Na maioria das vezes autobiográficas, são produções em que a história oral e o testemunho ganham força para apoiar a preservação da memória ou a reparação de uma reputação manchada, conforme a argentina Beatriz Sarlo (2007) destaca. Conforme destaca Andréa França Martins (2014), esses filmes tornam explícito que a prática cinematográfica documental vem passando por transformações importantes.

Ao invés de filmar outros corpos, outros gestos, outras visões de mundo, ao invés de filmar o “outro” e se manter à distância do universo filmado, alicerces da tradição do documentário, esses filmes registram o que é íntimo e próximo aos cineastas – mesmo que, em muitos casos, essa intimidade se mostre opaca e estranha. São obras em que os diretores estão presentes na imagem, imprimindo na mesma uma dimensão que pode ser confessional, autobiográfica, ensaística, de diário íntimo, de testemunho, onde importa o processo de investigar o presente e suas relações com a memória de personagens e testemunhas, a sobrevivência do passado no presente através de uma reconstituição subjetiva e pessoal da História (MARTINS, 2014, p. 241).

A partir da motivação dos cineastas, analisaremos como os elementos do cinema, na montagem, dão sentido às fotos até então privadas. Para o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, a montagem não era uma simples sucessão de planos, como uma mera ligação de partes. É a arte de significar, por meio de dois planos justapostos. Esta justaposição dá origem a uma ideia quando produz um sentido que não está presente em nenhum dos dois planos separadamente. Haveria, segundo Eisenstein (1990), cinco tipos de montagem. A montagem métrica se caracterizaria pela proporção do tamanho dos quadros numa forma matemática, como um tempo musical. O conteúdo do quadro fragmentado estaria subordinado ao compasso métrico escolhido na montagem. O segundo tipo seria a montagem rítmica, na qual o conteúdo dentro do quadro do plano seria um fator também levado em consideração: o movimento do quadro impulsionaria o movimento da montagem. A montagem tonal seria uma um nível avançado da rítmica, que englobaria as sensações do fragmento de montagem, baseada no tom emocional do quadro. Outro tipo é a harmônica, que seria a forma como a

união dos planos consegue obter coerência emocional. A montagem intelectual (ou dialética) trata da inserção de ideias numa sequência com grande carga emocional.

Segundo Ana Paula Penkala (2008), o cineasta russo propunha um cinema construído por ideias, por conceitos, por significados a partir de justaposições e composições intelectuais. Essa é a dinâmica da montagem intelectual, que, segundo a prática de Eisenstein, era simplesmente a ação reflexiva de um realizador sobre a realidade nua obtida pelo olho da câmera. Entendemos, baseados nos conceitos de montagem de Sergei Eisenstein, que os documentários aqui analisados podem ser enquadrados no método de montagem intelectual, pois os elementos que compõem os quadros, a montagem e as transições, carregam, em si, e entre si, grande carga emocional.

A partir das teorias de análise fílmica de Jacques Aumont e Michel Marie, consideramos analisar os documentários em sequências representativas de cada um, cujos critérios de seleção levaram em consideração como as memórias individuais são apresentadas e colocadas em nova perspectiva, a da memória coletiva e da história. Também levamos em conta elementos que justificam as classificações apresentadas no capítulo anterior. No caso dos filmes *Diário de uma busca* e *M*, selecionamos sequências com elementos que se encaixam na definição de documentário de busca, de Jean-Claude Bernardet. Já em *Ejercicios de memoria*, as sequências escolhidas trazem os elementos de ficção, história e memórias individuais fundamentais para justificá-lo como um filme híbrido. Para Aumont e Marie, não existe um método universal para analisar filmes, portanto o pesquisador “precisará mais ou menos construir o seu próprio modelo” (2012, p. 15).

A ferramenta utilizada é a análise que desconstrói o objeto para reconstruí-lo a partir das perspectivas sobre história, memória coletiva e individual, e o documental na fotografia e no cinema, discutidas ao longo desta dissertação, além de aspectos externos, como a época retratada nos documentários, o período econômico, social, cultural em que ele é produzido, e o tempo da arte, que se refere ao movimento do cinema do qual os filmes fazem parte – neste caso, o documentário contemporâneo (MOMBELLI; TOMAIN, 2014). No que se refere à desconstrução do objeto, entendemos que é necessário decompor os elementos constitutivos do audiovisual, para depois ser reconstituído por meio da compreensão dos elementos decompostos (MOMBELLI; TOMAIN, 2014, p. 3). Optamos por decompor os elementos em tabelas, para melhor identificação. Para a análise do *corpus* desta pesquisa, foram selecionadas sequências a partir de temas relacionados à intimidade, à memória e à história.

4.1 *Diário de uma busca*

Em outubro de 1984, Celso Afonso Castro, jornalista com longa história de militância política de esquerda, ex-exilado, é encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista em Porto Alegre, onde entrou à força, com outro colega. Segundo a polícia, os dois invasores se mataram (ou um matou o outro e depois se matou). O irmão de Flávia, o antropólogo João Paulo Macedo e Castro (chamado pelo apelido Joca durante todo o filme), dá mais detalhes sobre a morte do pai no artigo *Ritos da memória, trajetórias e experiências sobre a ditadura*:

Celso Afonso Castro, jornalista, ex-exilado e ex-militante do POC [Partido Operário Comunista] nos anos 1970, tinha 41 anos quando morreu em um suposto assalto no bairro Moinhos de Vento, na cidade de Porto Alegre, no dia 04 de outubro de 1984. Junto com ele estava o amigo Nestor Heredia, ex-exilado e ex-militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), que também foi morto. O evento trágico foi tratado pela mídia e pela polícia como uma excepcionalidade, pois os dois assaltantes eram pessoas das camadas médias e altas da população. Nestor era professor universitário de sociologia e Celso jornalista/economista e assessor de um vereador do Partido Democrático Trabalhista (PDT). Os proprietários do apartamento invadido eram os alemães Rudolf e Ursula Goldbeck. Rudolf era ex-cônsul [honorário] do Paraguai, exportador de tabaco e suspeito de ter sido um antigo integrante da Luftwaffe (força área alemã do período nazista). Na época do evento, o genro de Celso era responsável pela conta de Rudolf em uma corretora de valores, fato que comprovaria a existência de um vínculo entre os supostos assaltantes e a vítima (CASTRO, 2014, p. 11).

O episódio, digno de filme de suspense “de quinta categoria”, como diz a diretora, é o ponto de partida para Flávia Castro, filha mais velha de Celso, que decide reconstruir a história da vida e da morte do pai. É uma espécie de *road movie*⁴⁵, em que somos levados para tempos e lugares diferentes: Flávia volta aos cenários do exílio, expõe as ilusões da militância dos pais e o desânimo pelo fracasso do projeto político no qual Celso acreditada. A ideia de fazer o documentário surgiu a partir de conversas entre Flávia e o irmão João Paulo (Joca), sobre a morte do pai. Em 2002, a cineasta realizou algumas filmagens em Porto Alegre e só retomou alguns anos depois, por falta de verba, o que contribuiu, segundo ela, para que outras camadas fossem inseridas, como a participação do irmão, que considera um “metafilme”, pois discute o documentário dentro do próprio filme⁴⁶. Flávia está apoiada em fotografias de família, filmes de arquivo, recortes de jornais antigos, depoimentos de familiares (a avó, Zilda

⁴⁵Filme em que o protagonista sai pela estrada, em busca de alguma aventura (geralmente), resultando em uma jornada de descobertas, de experiências pelas quais não esperava e de autoconhecimento.

⁴⁶Flávia Castro conta sobre o processo do filme em entrevista ao portal IG, em 2010 – <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/tragedia-familiar-inspira-o-documentario-diario-de-uma-busca/n1597182208915.html>.

Gay de Castro; a mãe, Sandra Macedo; as tias, o irmão Joca, já citado; e a meia-irmã Maria Cavalli; além do ex-padrastro Jean-Marc von der Weid), amigos da família, pessoas envolvidas na investigação da morte do pai. O filme, lançado em 2010, com financiamento de fundos franceses e com apoio da Petrobras, surgiu em um período importante para a Justiça de Transição no Brasil, quando a Comissão Nacional da Verdade – e as estaduais e setoriais – estavam no auge, e também em um momento de retomada das narrativas sobre a ditadura civil-militar no Brasil, com filmes que revelam, “em meio às suas diferenças expressivas e estéticas”, o momento atual do Brasil, onde se reivindica a memória dos anos de ditadura, com a punição de crimes e de torturadores, com a abertura de arquivos secretos, com a restituição da verdade em torno dos desaparecidos (MARTINS, 2014, p.240), ao mesmo tempo em que há um tensionamento político na direção contrária.

Em 2010, *Diário de uma busca* foi eleito melhor documentário no Festival de Biarritz, recebeu o prêmio de melhor filme no festival de cinema de Punta del Este e também foi premiado no Festival de Gramado. Para o cineasta Eduardo Escorel (2011), *Diário de uma Busca* pertence à categoria de documentários singulares que ninguém mais poderia fazer, a não ser seus próprios realizadores – narrados na primeira pessoa, tratam de experiências particulares, protegidas da observação pública. No material de divulgação do filme, João Moreira Salles, sócio da VideoFilmes, que coproduziu e distribuiu *Diário de uma busca*, afirma que a geração de Celso sonhou alto e perdeu, e que existem sucessos medíocres e lindos fracassos. Para Salles, o filme de Flávia Castro trata de um lindo fracasso: “acho que você realizou a melhor crônica do exílio que conheço” (SALLES apud CASTRO, 2014, p. 9).

Para a análise do filme de Flávia Castro foram selecionadas quatro sequências, entre elas o prólogo, que visam confirmar os elementos que o categorizam como um documentário de busca, além de mostrar como a música, nas narrações em *off*, as entrevistas e outras imagens de arquivo, além das fotografias de família, modificam sua história pessoal e incluem a narrativa de sua família na memória coletiva sobre a ditadura brasileira.

4.1.1 Sequência 1 – Prólogo

Tempo	Imagem	Som
1'33" (57" a 2'30")	Imagem de arquivo de jornal que mostra duas pessoas mortas; detalhe de fichas policiais; folhas de contato e outros documentos de inquérito policial; cena em uma sala escura, possivelmente sala de arquivo de jornal, onde são mostrados negativos das fotos do crime em um projetor e uma tela de televisão pequena; uma lupa mostra detalhes de uma fotografia; imagens de jornais antigos que mostram manchetes sobre o crime; cena externa, rua, câmera se aproxima da grade de um prédio, mostra o número do prédio de baixo para cima e depois mostra parte da fachada, também em plano <i>contra plongée</i>	Barulho de passos; barulho de elevador; som de alguém mexendo em papéis; voz em <i>off</i> de Flávia Castro, contando a morte do pai

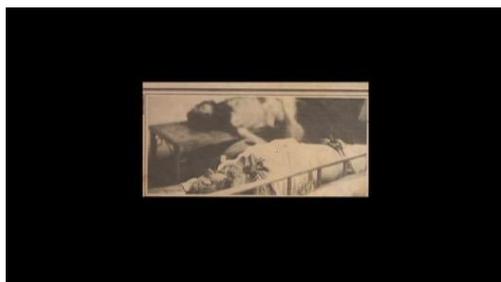


Figura 10

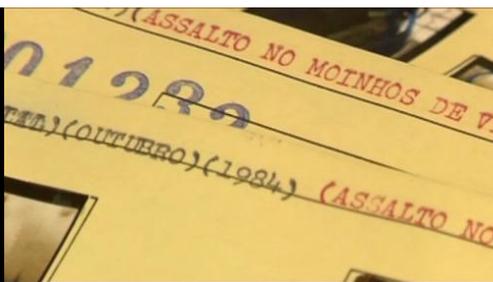


Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

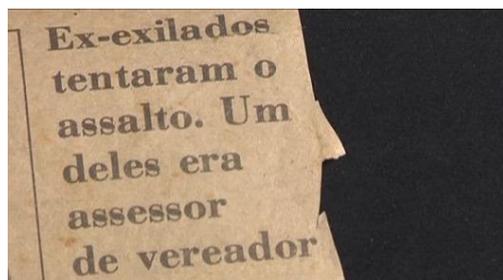


Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21

A primeira sequência (de 1'33" – de 57" a 2'30") a ser analisada é a introdução do filme, em que Flávia apresenta o tema da “tragédia”, e busca mostrar o projeto do qual a cineasta partiu para realizar seu documentário. Para tanto, Flávia Castro apresenta, por meio de imagens de arquivo e narração em *off*⁴⁷, a motivação do filme. A sequência começa com um recorte de uma foto de jornal na qual se veem dois corpos estendidos (Figura 10). Ouvem-se passos e barulho de elevador. Alternam-se imagens de recortes de jornal e do que supomos ser fichas de um inquérito policial, depois contatos de fotos, mais recortes de jornal. A voz em *off* de Flávia narra o destino do pai, Celso Afonso Gay de Castro. Ex-exilado político, Celso

⁴⁷A fonte da voz está situada no fora-de-campo.

morreu em circunstâncias, até então, não muito claras, em uma espécie de assalto mal sucedido no apartamento de um alemão, Rudolf Goldbeck, simpatizante do nazismo e cônsul honorário do Paraguai em Porto Alegre (que conhecemos na *Figura 15*). Quando vemos a cena em que negativos de fotografias do crime são projetados em uma pequena televisão (*Figura 14*), entendemos que os passos eram de Flávia, nesse início de busca de informações sobre a morte do pai, que ocorreu quando ela tinha 19 anos. A sequência escolhida mostra, ainda, o que talvez seja o prédio (*Figuras 19, 20 e 21*) em que ocorreu o assalto e a morte de Celso e de seu amigo Nestor Herédia. As imagens utilizadas nesta sequência de abertura do filme fazem parte da memória coletiva de determinada geração de moradores de Porto Alegre, já que o fato ganhou muito destaque e muitas páginas de jornal em 1984. No entanto, podem começar a fazer parte das fotos de família de Flávia, na medida em que passam também a compor as memórias compartilhadas pelo círculo familiar. Elas não estão ordenadas em um álbum físico, nem em uma caixa de sapatos (ou de madeira), mas podem estar ali inseridas metaforicamente.

Esta sequência deixa clara a intenção da cineasta e apresenta os elementos que vão classificar o filme como um documentário de busca. Existe um projeto, uma motivação. Em um primeiro momento, entendemos que é uma investigação sobre a morte do pai, em uma tentativa de elucidar as dúvidas dela e do irmão sobre o que levou o pai a tornar-se um criminoso. Contudo, o documentário, cujo título talvez fosse suficiente para que pudéssemos inseri-lo na categoria definida por Jean-Claude Bernardet (o que seria óbvio e poderia deixar de lado outras características importantes), traz muito mais que a investigação de um crime. A morte do pai e os reflexos da ausência dele na vida da cineasta são os motores que impulsionam a jornada que ela irá empreender, com o auxílio de parentes, amigos, jornalistas e pessoas envolvidas na investigação da morte de Celso, em 1984, para reconstituir o que ela avalia ter perdido a partir da violência com que ele “desapareceu”. Os fatos que levaram ao desfecho trágico transformaram Celso em um criminoso, com seu rosto e com seu corpo morto estampados em manchetes de jornal durante vários dias. Mortes de bandidos normalmente não são “choradas” em público; há uma “desigualdade” no direito ao luto, conforme analisa Judith Butler em *Quadros de guerra* (2015). Podemos enxergar, em *Diário de uma busca*, um ato público de enlutamento, a partir de um sentimento de indignação por uma perda irreparável, contrariando não leis, como fez *Antígona* ao chorar publicamente a morte de um de seus irmãos, mas uma convenção social: muitas vezes, as mortes de “bandidos” são comemoradas e a dor das famílias, ignorada.

Ao corrigir a primeira frase da narração “dizendo não saber se a palavra *misteriosa* é a mais apropriada para definir a tragédia ocorrida em 1984”, Flávia parece indicar que o foco central da narrativa deixou de ser o enigma que envolve a morte de seu pai (ESCOREL, 2011, p. 2). O “mistério” sobre as razões que levaram o pai ao apartamento do alemão, e que culminaram com a sua morte, foi a motivação inicial para a realização do documentário, mas, embora continue sendo o fio condutor do filme, ele vai além, “adquirindo maior abrangência por entrelaçar a autobiografia de Flávia com a crônica da diáspora dos exilados do período da ditadura” (ibid.). As sequências seguintes serão investigadas, portanto, sob a perspectiva de como a utilização de fotografias serviu para tecer esse entrelaçamento entre autobiografia e História.

4.1.2 Sequência 2 – De volta ao passado

Tempo	Imagem	Som
30” (9’15” a 9’45”)	Carro na estrada, primeiro plano mostra fotos de álbum de família no painel do carro, com a estrada avançando ao fundo; câmera se aproxima das fotos até tomarem toda a tela; câmera abre o plano até que aparece a mão de alguém passando as páginas do álbum.	Piano da avó de Flávia



Figura 22

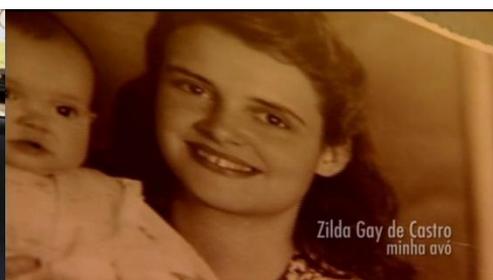


Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

Figura 27



Figura 28

Figura 29

Nesta curta sequência selecionada, de apenas 30 segundos (de 9'15" a 9'45"), as fotografias de família são introduzidas por Flávia Castro durante uma viagem de carro. Consideramos importante destacar essa sequência, pois ela mostra fotos da infância de Celso – o teatro da memória da família do pai –, colocando esta intimidade em seu teatro da memória: o filme. A associação entre fotografias do passado e estrada introduz uma viagem ao passado em um percurso ao mesmo tempo geográfico e afetivo. Viajamos com Flávia, com a câmera em primeira pessoa; em primeiro plano está o painel do carro, onde estão três fotografias antigas (*Figura 22*). A estrada está em segundo plano. Ouvimos um som de piano, que sabemos ser tocado pela avó paterna de Flávia, em virtude de cena anterior. Já não temos mais as imagens de Celso morto, nem recortes de jornal, nem inquérito policial: essas imagens desumanizam o pai da cineasta e agora começa o processo de humanização. A jornada de resgate da identidade de Celso, de Flávia e (por que não?) da família, está começando, com um fluxo temporal paralelo, com a investigação sobre a morte no que seria o presente (levando-se em consideração a época em que as filmagens foram realizadas, embora o crime tenha ocorrido há mais de 30 anos) e o retorno às memórias familiares, no passado.

Aos poucos, saímos da estrada e mergulhamos em um álbum de fotografias de família. A cineasta começa a nos apresentar alguns personagens da história, com a avó paterna, Zilda (*Figura 23*), e o pai, agora uma criança, ao lado das duas tias (*Figura 27*). O álbum, que está sendo manuseado por alguém (que supomos ser Flávia), mostra também fotos da família de Celso reunida. Aqui, Flávia dá início à teatralização da memória, encenando os processos de rememoração por meio das imagens e som – e não apenas do álbum de família da sua avó. A

música que vem do piano, tocado pela avó, ajuda nesse trajeto de volta a um passado em que todos estavam juntos e poderiam ser felizes: o tempo onírico, no qual o que passou e o que está por vir estão misturados e onde sem imagens não seria possível chegar, afinal, não há memória sem imagem, assim como não há imagem sem memória.

A melodia tocada ao piano opõe-se à sequência analisada em **4.1.1**, em que as imagens de arquivo sobre o crime que envolveu Celso eram acompanhadas de sons de passos, elevador e da voz em *off* da cineasta – a brutalidade dos corpos mortos e das manchetes de jornal evocam outros sentimentos que não os de intimidade e de alteridade, mesmo que Flávia narre o destino do pai de forma muito pessoal. Para Manuela Penafria (2003), a imagem e o som no cinema despertam os outros sentidos. “A música permite-nos olhar para essas imagens de um modo diferente, se fossem apresentadas com o respectivo som ambiente seriam apenas parecidas com tantas outras” (PENAFRIA, 2003, p. 5). A fotografia de família não é o único elemento da estratégia de rememoração no documentário, como apresentado nesta sequência. O álbum de família e o piano da avó têm o poder de evocar outro tipo de memória que não a da violência implícita nas imagens do fotojornalismo utilizadas antes.

4.1.3 Sequência 3 – Infância no exílio

Tempo	Imagem	Som
4'07" (39'50" a 43'57")	Carro na estrada, com <i>lettering</i> “Chile – 1973”; fusão da imagem da estrada com uma carta, até que a carta toma a tela e a câmera acompanha a leitura; vídeo de arquivo de manifestação em Santiago do Chile, 1973; a mãe de Flávia, Sandra concede entrevista à filha, aparecendo em primeiro plano (americano) com Cordilheira dos Andes ao fundo; câmera acompanha Flávia e Sandra na rua, entrando na escola; as duas mulheres estão na sala do diretor da escola; crianças no pátio brincando; câmera passeia pela escola, mostra sala de aula vazia, crianças brincando (aparecem da cintura para baixo); fotos do álbum de família com Flávia e Joca brincando tomam a tela.	Voz em <i>off</i> de Joca, lendo a carta que o seu pai, Celso, tinha escrito para o pai dele quando a família saiu da Argentina e voltou para o Chile; som do vídeo de arquivo; voz em <i>off</i> de Sandra; som direto da entrevista de Flávia com Sandra; som direto da rua; conversa das duas mulheres com o diretor da escola; som do pátio e das crianças cantando o que parece ser o hino do Chile; palavras de ordem de manifestações; voz em <i>off</i> de Flávia.



Figura 30



Figura 31



Figura 32

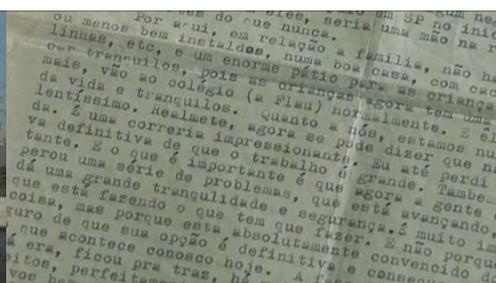


Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42

Temos, nesta sequência (de 39'50" a 43'57"), uma montagem que coloca as reminiscências da infância dentro do contexto histórico, por meio não apenas do retorno ao Chile, onde a família Castro esteve exilada, mas também de outros elementos, como as

imagens de arquivo que mostram manifestações em Santiago, no período pré-golpe militar naquele país, entre outros, a serem levantados na análise desta sequência.

Na primeira sequência, analisada em **4.1.1**, em que Flávia descreve a morte do pai, podemos imaginar que o documentário tratará apenas deste fato. Em seguida, a diretora faz uma digressão e nos coloca na estrada, exteriorizando a intimidade (que se transformaria então em “extimidade”, a intimidade voltada para o lado externo) da família e de seus afetos, tanto pelas fotos, quanto pela trilha sonora, pelo seu diário e pelas cartas do pai. Aqui, vemos como presente, passado e futuro transitam não paralelamente, mas imbricados: temos um carro na estrada (novamente, assim como na *Figura 22*), entendemos que é uma cena atual e não de arquivo. Estaríamos no presente. No entanto, o *lettering* nos avisa que estamos, na verdade, em 1973, no Chile (*Figura 30*). A carta de Celso, lida por Joca, irmão de Flávia, avisa que a família está bem, de volta ao Chile depois de um período na Argentina (*Figuras 31, 32 e 33*). As crianças estão felizes, indo para a escola; os pais trabalham e estudam. Imagens de arquivo mostram agitação nas ruas de Santiago, capital do Chile, manifestações (*Figura 34*), e a mãe de Flávia, Sandra (*Figura 35*), contextualiza o período. As fotos e a carta de Celso inserem as lembranças de infância na história da América Latina. Além disso, o texto datilografado equivale às fotos em preto e branco: pela forma datada, ambos dão materialidade às lembranças ao mesmo tempo em que as situam como escritas do passado.

Um casal de jovens guerrilheiros, que pertence a uma organização internacional, “arrasta” duas crianças pela América do Sul, fugindo da repressão no Brasil, onde são procurados, e recebendo (e dando) treinamento de guerrilha nos países vizinhos. Nesta sequência, Flávia visita a escola onde estudou em Santiago (*Figuras 36, 37, 38, 39*) e as imagens das crianças no pátio⁴⁸ (*Figura 40*) fazem a transição, utilizando o recurso do corte brusco (porém, a música continua a mesma, com sobreposição das palavras de ordem de manifestações), para as fotos da infância dela e do irmão, brincando (*Figuras 41 e 42*), provando o que o pai havia dito à família na carta: “As crianças estão felizes da vida” – a imagem, como nos aponta Georges Didi-Huberman (2017), é o lugar onde tudo é possível, tanto o pior como o melhor.

⁴⁸Segundo Andréa França Martins (2014), retornar aos lugares de memória é retornar à casa do não-sentido. “O filme solicita que Flávia retorne à casa vazia, à casa dos parques e dos brinquedos sem *anima*. Ao colocar o próprio corpo em cena e em busca, a cineasta só pode vaguear, anotar lembranças, prescrutar fotografias, descrever lugares, reler antigas cartas do pai, procurar em cada criança filmada o rosto, os movimentos e o corpo que um dia foi o seu” (MARTINS, 2014, p. 243).

As imagens das crianças brincando, sem nenhuma outra informação, não fariam sentido. No círculo familiar, depois de certo tempo e com a chegada de novas gerações, seria necessário que elas tivessem anotações no verso, ou, se organizadas em um álbum, que tivessem legendas. Quando saem da esfera íntima para a “extimidade”, as memórias individuais se atualizam dentro da história, mas também a história ganha novos contornos; o caleidoscópio das memórias coletivas ganha novos personagens – os subalternos, os subterrâneos, as pessoas comuns –, dos quais os livros didáticos não falarão, mas cujas “micro histórias” servem para humanizar, dar rosto, corpo e voz aos períodos históricos. A montagem, assim, serve para dar sentido às fotos de Flávia e de Joca na janela, brincando, e colocar a família dentro da história, numa narrativa polifônica, como já entendemos que a leitura de fotos de família é. Muitas pessoas devem falar para que as memórias se encaixem e se ressignifiquem com o tempo. Para Macedo e Castro (2014), a sobreposição de tempos e de vozes conectam as diferentes experiências vividas por Celso – e pela família –, estabelecendo “um sentido à sua trajetória, que passa a ser apropriada e ressignificada pelos contextos diversos pelos quais circulou” (CASTRO, 2014, p. 8). Ao inserir-se no contexto latino-americano de violência, ditadura, repressão e resistência dos anos de 1960-70, é como se Flávia dissesse, em seu documentário de busca e em sua jornada autobiográfica: “Eu estou no mundo, como o mundo está dentro de mim”⁴⁹.

⁴⁹Frase de Michel Beaujour citada por Philippe Dubois em curso sobre a memória e as imagens, realizado na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, em abril de 2017, destacada no ensaio fotográfico que acompanha entrevista com Dubois realizada por Dobal, 2017.

4.1.4 – Sequência 4 – Culto à memória

Tempo	Imagem	Som
2'58" (54'44" a 57'42")	Vista de dentro para fora de um prédio com porta de vidro, <i>lettering</i> “Nosocômio” (hospital); cenas de quintal, planta, formigas andando; fotos aparecem na tela; entrevista com Jean-Marc, ex-padrastro de Flávia, em uma sala residencial, ele aparece em plano americano; câmera se aproxima de Flávia e outra pessoa no pátio do hospital, as duas estão de costas, vendo fotos antigas; <i>zoom</i> nas fotos sendo passadas de uma para a outra; Flávia caminha para o prédio com a outra mulher, câmera acompanha; leve desfoque nas duas caminhando; câmera mostra uma janela, com reflexo de pessoas; depois mostra um quarto com várias camas de solteiro; câmera foca nas mãos de Flávia expondo as fotos na janela, apoiando-as em pequenos vasos de planta, plano frontal; câmera pesseia pelo prédio, volta para as fotos e depois faz um passeio pelo pátio do prédio, mostrando mesas de pebolim, um pórtico e o prédio visto do pátio.	Pessoas falando; música instrumental; voz em <i>off</i> de Flávia; voz em <i>off</i> de Jean-Marc; som direto da entrevista de Jean-Marc a Flávia; música instrumental; som da conversa das duas mulheres (pouco audível), mas percebe-se que Flávia explica as fotos; música instrumental; voz em <i>off</i> de Flávia.



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65

Figura 66



Figura 67

Figura 68

O passeio de Flávia pelos labirintos da memória – individual e coletiva – está sintetizado nessa sequência de 2’58” (54’44” a 57’42”), em que ela visita um hospital desativado em Buenos Aires, onde viveu por alguns meses com o irmão, a mãe (Sandra), o ex-padrastro Jean-Marc, e outros exilados de diversos países da América Latina. Aqui, a arquitetura se torna também o teatro da memória: suas paredes gastas pelo tempo, o abandono, evocam o passado, de onde se ouvem murmúrios.

O pesquisador e professor Philippe Dubois, durante o curso sobre autobiografia, autorretrato e arte da memória no cinema e na fotografia, em abril de 2017, na Universidade de Brasília, levanta a questão de que as verdadeiras fotografias seriam as fotografias da infância, carregadas de sentimentos e que nos transportam para o tempo da inocência, no qual tudo era possível. Flávia nos conduz a uma viagem pelos diferentes países por onde passou durante o exílio (entre eles Chile, Argentina, França, Venezuela), sempre apoiada em seu diário, cartas e fotos de família. As fotografias de família acompanham Flávia, e ela se localiza, no tempo e no espaço, por meio delas. Aqui, de volta à Argentina, Flávia e Joca vão morar com a mãe, já separada de Celso, e outras famílias de exilados em um hospital (“nosocômio”).

Se a experiência do exílio na infância não é simplesmente perda ou abandono do que ficou para trás é porque, ainda assim, trata-se de uma infância com sensações próprias à qualquer infância. Uma experiência que para ser retomada, anos depois, precisa de um tempo e de um olhar que lhes são próprios, singulares, por meio dos quais a realizadora escolhe e tece suas imagens e sons, deslocando-se pelos labirintos desses lugares outrora habitados (MARTINS, 2014, p. 243).

A câmera nos coloca dentro do prédio, olhando para o pátio (*Figura 43*), há sons de pessoas conversando, mas não entendemos o que dizem; uma música instrumental lembra um ritmo argentino, trazendo um ar de melancolia aos planos. Agora estamos no pátio e a câmera destaca detalhes (*Figura 44*), como se estivéssemos sendo guiados por um olhar infantil, que se detém no vai e vem de formigas em um quintal – também em *Ejercicios de memoria* a câmera se detém, curiosa, em uma formiga que caminha por entre a trama da toalha da mesa de jantar –, num ritmo mais lento, até que fotografias começam a aparecer devagar, preenchendo todo o quadro. Identificado na fotografia em que estão Flávia, Joca, outra criança e a mãe, Sandra, Jean-Marc Van der Weid, contextualiza a vida no hospital e a relação dos militantes com as crianças (*Figuras 47 e 48*). As imagens existem se elas forem manuseadas, examinadas, não apenas pelo olhar, mas também pelas palavras. Assim, Flávia Castro dá sentido às fotos que traz consigo. O que povoa o hospital abandonado, então, são as fotos e a narrativa de Jean-Marc.

Voltamos a Buenos Aires (a entrevista com Jean-Marc ocorreu no Rio de Janeiro) e ao pátio do hospital, e, agora, assistimos, de longe, Flávia e possivelmente a pessoa responsável pelo prédio, conversando. Ao nos aproximarmos, vemos que Flávia mostra as fotos tiradas durante sua “estadia” no nosocômio e as comenta. A câmera acompanha as duas mulheres até o prédio e, então, vemos, como “convidados”, a janela em que talvez as fotos tenham sido tiradas e um quarto (*Figuras 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57 e 58*). Flávia inicia então o que consideramos um ritual: a janela torna-se um altar no qual as fotos são expostas, como fotografias expostas na sala de casa (*Figuras 59, 60, 61, 62, 63 e 64*). Nas fotos, todos estão sorrindo. Conforme o relato de Flávia nesta sequência, eles estão sempre sentindo um pouco de fome, um pouco de frio, mas estão livres, brincam, acompanham as reuniões dos adultos (como sempre), têm espaço. Não registramos em fotografias os conflitos, as dores, os medos, as incertezas. O que está oculto surgirá nesse escrutínio, mas, quando fotografamos, queremos mostrar que “estamos todos bem”. A sequência continua com um passeio pelo pátio do hospital, hoje desativado, com *off* da cineasta, que conta mais um pouco sobre aquele período.

Não apenas as fotografias são um mote do filme, mas também esse movimento de transportar-se para os locais em que viveu uma espécie de infância constantemente interrompida, evocam o passado contido neles. A linguagem cinematográfica, com a montagem que acrescenta a voz em *off*, uma trilha sonora que remete a diferentes épocas e lugares (que muitas vezes liga um quadro a outro e, no caso desta sequência, a música remete

a um ritmo tipicamente argentino)⁵⁰, ajuda Flávia nessa busca pela ressignificação de um passado privado e também coletivo.

4.1.5 *Diário de uma busca, um filme sobre rupturas e resgates*

Um complexo trabalho de constituição (ou reconstituição da memória) pode ser encontrado no documentário, filme de estreia da diretora Flávia Castro. Apoiada no diário que escreveu desde pequena e em fotografias de família, cartas, documentos oficiais e recortes de jornais, Flávia Castro conduz, muito mais do que a história do pai, a sua própria história, marcada por ausências.

A intenção real do filme, que vai muito além de tentar entender as circunstâncias da morte do pai, fica bem clara logo no início, aos 2'34", quando Flávia, narradora do documentário, diz: “mas, durante muito tempo, pensar no meu pai significava pensar na sua morte. Como se pelo seu enigma e pela sua violência, ela tivesse apagado a sua história e, com ela, parte da minha vida”.

Flávia começa o filme sem saber se suas expectativas serão atingidas, levando consigo as expectativas dos irmãos Joca e Maria (esta do segundo casamento do pai, com quem conviveu apenas dois anos e meio). Torna-se, então, a heroína em uma aventura pessoal, que, apesar de realizar o documentário contando com a presença dos irmãos, das tias, da avó e da mãe, está numa jornada interna, transformando o filme numa espécie de culto à memória do que foram e do que não foram, aos momentos felizes, à superação dos vários rompimentos familiares impostos pela vida no exílio, pelas prisões, pelos desaparecimentos, pela morte.

Neste mergulho introspectivo, que Flávia Castro faz questão de apresentar ao mundo – talvez na tentativa de dizer: “Meu pai não era um ladrão que se matou durante um assalto frustrado, ele tinha família, uma história de afetos, de engajamento político. Ele lutou, amou, foi amado, sofreu” –, o objetivo é reconstituir o passado, sem se preocupar com os resultados da “investigação” que faz sobre a morte do pai. Aí aparecem os conflitos com o irmão, que, frustrado, diz que o filme de Flávia é falho, pois não esclarece o que para ele é o mais importante: o crime que levou à morte do pai, em Porto Alegre, em 1984. Na visão de Scorel (2011), ao dizer a Joca que não está “fazendo uma investigação policial, está fazendo um filme”, ela demonstra estar livre do compromisso de obter provas, e de culpar ou absolver o pai não apenas pelo episódio que culminou com a sua morte, mas por todos os acontecimentos

⁵⁰Flávia Castro fala de suas escolhas para a trilha sonora nesta entrevista ao portal Cinema na Rede – <http://www.cinemanarede.com/2011/08/entrevista-flavia-castro-diario-de-uma.html>

ao longo da vida: o exílio, o abandono, o desencanto do retorno. “Como documentarista, o que lhe cabe é registrar o processo orquestrado por ela mesma. (...) Mesmo se referindo a eventos do passado, *Diário de uma Busca*, como em outros documentários semelhantes, é sobre o tempo presente” (ESCOREL, 2011, p. 3).

É partindo do particular, da soma de afetos que move a família Castro, que Flávia consegue atingir sentimentos universais, dando contornos humanos a um período da história do Brasil e da América Latina. Sua busca interna, de resgate da identidade familiar, talvez abalada com as circunstâncias que podem ter levado à morte do pai, resulta em um filme que traz a história de todas as famílias de militantes políticos exilados durante a ditadura militar, exceto pela morte de Celso. Justamente porque atravessam a superfície, é que fotos de família, a despeito de registrarem momentos particulares, vão além do que mostram e resgatam sentimentos profundos – elas dizem mais por meio da sua ausência. No documentário de busca de Flávia Castro, todas as imagens de família utilizadas para reconstruir a vida de Celso Afonso Gay de Castro representam aquilo que não é mais. Pode-se afirmar que elas também representam o que foi violentamente destruído, e que Flávia resgata em seu teatro da memória – o filme –, com a ajuda de outros elementos, como apresentado ao longo desta análise.

4.2 – M

Em 2006, perto de completar 36 anos, a mesma idade que sua mãe tinha quando foi sequestrada por agentes da última ditadura na Argentina, Nicolás Prividera, cineasta e teórico, começa a filmar uma investigação para descobrir o que aconteceu com ela. Marta Sierra foi presa em casa, pela polícia, em março de 1976, poucos dias depois do golpe civil-militar. Não seria a primeira vez que tentava investigar o destino de Marta. Assim como as buscas anteriores, que não foram registradas⁵¹, esta também é infrutífera. Ao não encontrar informações em organismos estatais e de direitos humanos sobre o desaparecimento da mãe, ele empreende uma pesquisa de caráter mais pessoal, com entrevistas a familiares, a ex-companheiros de trabalho e de sindicato de Marta, apoiado em fotografias e vídeos caseiros, numa tentativa de entender até que ponto ela estava envolvida com a militância política de esquerda para ser perseguida e sequestrada pelo novo regime.

⁵¹Em 2006, Nicolás e o irmão Guido (que tinham seis anos e dois meses, respectivamente, quando a mãe foi sequestrada pela polícia em Buenos Aires) decidem entrar com uma ação contra o Estado pelo desaparecimento de Marta Sierra Prividera. Ao mesmo tempo, Nicolás decide fazer uma investigação paralela e filmá-la, sem saber se resultaria em um filme, o que acabou acontecendo, conforme ele mesmo conta em entrevista para o portal Taller la otra - <http://tallerlaotra.blogspot.com.br/2009/04/dialogo-con-nicolas-prividera-sobre-el.html>.

Nicolás, principalmente, e seu irmão, Guido, precisam resgatar a relação com a mãe – cuja militância era um mistério para os dois, que conviveram muito pouco com ela e, por isso, praticamente não têm lembranças. No entanto, os dois irmãos também buscam fazer com que as memórias que surgem durante o filme contribuam para compor o mosaico de histórias do último período militar argentino, tornando a memória de sua mãe, Marta, parte da memória coletiva do país, não sem um embate com aqueles que consideram que a ditadura é um capítulo encerrado de suas vidas. Ambos parecem cientes de que muitos dos depoimentos podem conter falhas – por lembranças recalçadas, por hesitação em revirar o passado, por lacunas deixadas pelo tempo ou por conterem, deliberadamente, meias verdades. Sempre paira, no ar, a dúvida de quem poderia tê-la delatado e se o delator está entre os entrevistados. As fotografias e outros registros familiares (vídeos domésticos em Super 8) fazem parte deste ritual de evocação de Marta de volta ao seio familiar. Os vídeos, em sua maioria filmados por Marta, levam Nicolás de volta a um passado que não foi (ou que poderia ter sido, caso a mãe não tivesse desaparecido), a uma infância feliz e segura.

M foi lançado em 2007, também em um momento de embate pelo direito à memória e à verdade na Argentina, pela retomada dos julgamentos dos perpetradores das violações naquele país. A narrativa documental sobre o período da ditadura, na primeira década do século XXI, tem um recorte geracional, em que cineastas buscam saber a verdade para resgatar sua própria identidade – sai o viés ideológico e entra o autobiográfico que confronta não apenas o papel do Estado, mas também as escolhas feitas pelos grupos opositores organizados, como o de guerrilha armada Montoneros. O primeiro filme de Nicolás Prividera, também crítico de cinema, segue a linha de outros argentinos lançados na mesma época e realizados por filhos de desaparecidos políticos, *Los rubios* (Argentina/Estados Unidos, ALBERTINA CARRI, 2003) e *Papá Ivan* (Argentina/México, MARÍA INÉS ROQUÉ, 2004) – ainda que estes dois tratem de líderes revolucionários e não de uma militante desconhecida, como Marta Sierra. Em 2007, *M* foi premiado como melhor filme ibero-americano no Festival de Mar del Plata (Argentina), melhor documentário no Festival Internacional de Cinema Documental de Yamagata (Japão), melhor documentário pela Federação Internacional de Críticos de Cinema e melhor documentário no Festival Internacional de Gijón (Espanha).

Assim como Flávia Castro, em *Diário de uma busca*, Nicolás Prividera se coloca em frente à câmera, organizando materiais, dirigindo a investigação, indagando e evocando o passado a partir de fotografias antigas, vídeos caseiros e outros tipos de arquivo e depoimentos. Os dois compartilham da ideia de que existe uma verdade e tentam chegar a ela

no desenvolver dos filmes, mesmo sabendo que esta tentativa seja frustrada ou resulte insatisfatória (PIEDRAS, 2010). As três sequências de *M* escolhidas para esta análise pretendem mostrar as soluções dramáticas e formais encontradas por Nicolás Prividera, que incorporam as fotografias de família, os vídeos caseiros em 8mm, os jornais antigos, os testemunhos e seu próprio corpo em cena, fazendo com que a ausência do corpo de Marta seja suprida.

4.2.1 Sequência 1 – Introdução

Tempo	Imagem	Som
1'19" (1'15" a 2'34")	Grade em primeiro plano, fora de foco, com rio ao fundo; rio com água em movimento; imagem do rio se funde em uma tevê, com tela "chuviscando"; câmera abre para um cômodo de um apartamento, primeiro com foco em duas tevês, depois passeia pelos cômodos, mostra quadros na parede, entra em um escritório, mostra um retrato e uma imagem de criança sendo amamentada, que está na parede.	Som de aviões, vento e água e alguém batendo um martelo em algo de metal; água; chuvisco de tevê; vozes em <i>off</i> de diversas pessoas se sobrepondo.



Figura 69

Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75

Assim como em *Diário de busca*, selecionamos para a análise de *M* a sequência introdutória (de 1'19", que vai de 1'15" a 2'34"), por considerar que ela apresenta elementos importantes que nos remetem ao passado não apenas histórico, mas da vida privada do cineasta. Um rio, som de aviões decolando. O rio da Prata, que banha a cidade de Buenos Aires, ocupa um lugar de destaque na memória coletiva argentina, pois era o destino da maioria dos opositores ao regime ditatorial que se instalou naquele país em 1976 e terminou em 1983. Assim como Marcelo Brodsky faz alusão ao rio como o destino de seu irmão Fernando, no projeto *Buena memoria*, o qual destacamos no Capítulo 3, Nicolás Prividera apresenta, no prólogo do seu documentário, a referência aos chamados “voos da morte”, que levavam os presos políticos e os jogavam no rio, que se converteu em tumba de uma geração de argentinos (*Figuras 69 e 70*). Somos introduzidos ao filme, então, a partir desse lugar de memória coletiva “não oficial” argentina, o rio da Prata, onde, segundo dados de organizações de defesa dos direitos humanos, estima-se que foram jogados, ainda com vida, cerca de 2.500 presos políticos durante a ditadura. Sem saber o destino da mãe, sem registro sobre sua prisão,

sem um corpo enterrado, uma asserção possível é que o cineasta considere também o rio como o sepulcro de Marta – os desaparecidos são mortos sem sepultura e a ausência do corpo faz com que o familiar conviva simultaneamente com a negação da vida e a negação da morte, conforme avalia Annateresa Fabris (2017). “Instaura-se, assim, ‘uma presença latente’, associada à esperança de, um dia, conseguir realizar o ritual de passagem com a cerimônia de sepultamento” (FABRIS, 2017, p. 4). Essa “presença latente” de que nos fala Fabris, pode ser também evidenciada pela imagem da água, utilizada tanto em *M* (com mais sutileza) quanto em *Ejercicios de memoria*, em que o rio é fundamental na narrativa.

O rio transforma-se em uma tela de tevê e o som das águas tranforma-se em chiado (*Figuras 71 e 72*). Estamos dentro de um apartamento, trazendo o coletivo para o individual, entrando no território onde o passado – e o futuro interrompido – de uma família será evocado, mas sempre imbricado com o presente, onde acontece não apenas a busca de dois irmãos pela infância perdida, mas um acerto de contas com a história. Enquanto a câmera anda pela casa, até chegar ao escritório (*Figuras 73 e 74*), ouvimos vozes em *off* com excertos de entrevistas que veremos ao longo do filme, com depoimentos sobre Marta Sierra, mãe de Nicolás. A sequência está aqui apresentada, também, para mostrar que o documentário terá várias vozes, apesar de seu caráter autobiográfico. Esta polifonia, o acesso que Nicolás nos dá às versões de familiares (as tias) e de ex-companheiros da mãe, se justifica porque ele mesmo assume, em várias passagens, se lembrar de pouco ou quase nada de Marta. Nos depoimentos que ouvimos no prólogo do filme, não há nada que desabone ou que culpe a mãe desaparecida; os depoimentos destacam características positivas. Mesmo quando alguém assume que ela poderia estar envolvida com os Montoneros⁵², justifica-se dizendo que se estivesse mesmo, seria ótimo, pois havia muitas pessoas necessitadas que precisavam do trabalho do grupo de esquerda (*Figura 72*), surgindo aí a figura da “vítima inocente”, conforme expressão utilizada por FABRIS, 2017, reforçada pela fala pronunciada por um dos companheiros de Marta que aparece na *Figura 74*, “Eu ainda imagino quem pagou para matar uma companheira inocente como ela”.

No escritório, a câmera interrompe seu curso na mesa do computador, onde está um porta-retrato com a foto de uma criança com uma mulher e ao fundo, uma imagem de um

⁵²Os Montoneros formavam uma organização guerrilheira argentina criada na década de 1960, a partir de integrantes da esquerda peronista, de grupos católicos e de outros partidos também de esquerda. Ganham força depois de ajudar a derrubar o governo militar que esteve no poder de 1966 a 1973, quando Perón voltou ao país. Tinham apoio de trabalhadores urbanos e rurais, mas, com o novo golpe, em 1976, foram duramente perseguidos, perdendo diversos militantes (e também o apoio popular, conforme a nova ditadura se consolidava) até que desapareceu no fim da década de 1970.

bebê (*Figura 75*). A foto mostra Nicolás e a mãe, e imagem na parede evoca a presença do irmão, Guido, que tinha dois meses quando a mãe foi sequestrada. A foto de Nicolás com a mãe em primeiro plano e a imagem do bebê (Guido) ao fundo trazem a infância dos dois para o tempo presente, o da realização do filme, mas também com elementos de futuro, por não haver certeza do sucesso da busca que se inicia. Também coloca o realizador como protagonista do teatro de memória, ao lado da mãe, enquanto o irmão atua como coadjuvante, servindo, ao longo do documentário, como apoio às reflexões de Nicolás assim como Joca em *Diário de uma busca* (embora ele tenha uma participação maior, atuando como um interlocutor que permite o diálogo com a cineasta).

Nesta sequência temos a memória coletiva invadindo a memória individual, quando a câmera sai do ambiente externo, mostrando um lugar de memória coletiva, ainda que não oficial (o rio), e, pelo chuvisco da televisão, entra na intimidade de uma casa vazia, abrindo a cortina de um teatro de memória o qual assistiremos ao longo de mais de duas horas. O prólogo já nos insere na memória histórica recente da Argentina, em que duas gerações diferentes lutam pelo direito fundamental à verdade e à justiça: a dos pais que perderam seus filhos (e netos, pois houve muitos sequestros de bebês recém-nascidos durante a ditadura naquele país) e dos filhos que cresceram sem os pais e que buscam respostas, tanto do Estado quanto da família e de colegas de militância. Além dessa passagem do exterior para o interior, a sequência vazia de personagens vivos que se movem em cena introduz também um território de ausências em que o rio, as fotografias e a casa vazia remetem todos à falta de alguém.

4.2.2 Sequência 2 – *Leitmotiv*

Tempo	Imagem	Som
2'41" (2'49" a 5'30")	<p>Vista da cidade desde uma espécie de terreno baldio; linha do trem, com trem passando, e avenida com trânsito ao fundo (imagem gravada de cima); terraço de um prédio, com vasos de planta e um banco de jardim, e a linha do trem ao fundo, abaixo; imagem interna, Nicolás atende ao telefone no escritório (plano americano), com uma estante ao fundo, com livros, fotos e pôsteres; imagens de jornais; Nicolás ao telefone, em pé (plano americano); Nicolás abre um baú e pega uma caixa e um álbum de fotografias de família, no fundo do baú, um jogo de tabuleiro infantil; Nicolás ao telefone, de cabeça baixa; Nicolás olha as fotos da caixa, câmera em primeira pessoa, de cima para baixo; Nicolás fala ao telefone; Nicolás olha mais fotos, que estão espalhadas em cima da cama, câmera em primeira pessoa; Nicolás organiza as fotos 3x4 de Marta em cima da cama; Nicolás fala ao telefone; <i>camera man</i> e uma repórter montam equipamento e se preparam para uma entrevista; Nicolás e seu irmão, Guido, são enquadrados de costas, enquanto veem fotos antigas (que não aparecem); <i>Close</i> em Nicolás, Guido e outro <i>camera man</i>, possivelmente filmando fotos de família.</p>	<p>Som de cidade, vento, trem; toque de telefone; voz em off de uma jornalista, som direto de Nicolás respondendo à jornalista, off de conversa entre a jornalista e colegas de trabalho da rádio; voz em off da jornalista narrando fatos, sons de Nicolás fungando/suspirando; som direto de Nicolás respondendo à entrevista; off da entrevista; som direto da conversa entre Nicolás e Guido.</p>



Figura 76



Figura 77



Figura 78

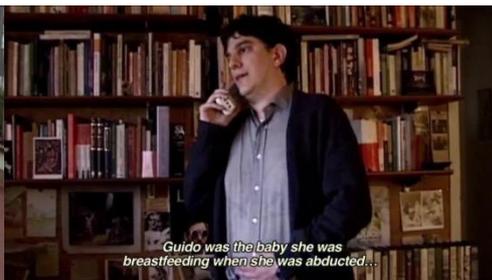


Figura 79

Guido was the baby she was breastfeeding when she was abducted...



Figura 80



Figura 81

Zorreguieta was president of the 'Sociedad Rural Argentina'...

Videla appointed him Secretary of Agriculture...



Figura 82



Figura 83

Videla appointed him Secretary of Agriculture...

and here is where he reports the abduction of the biologist Marta Sierra ...

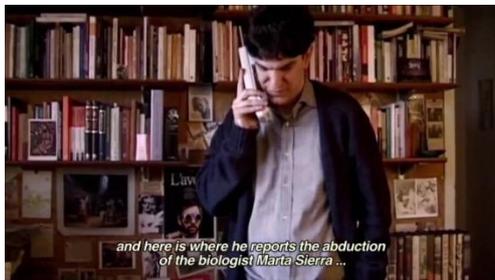


Figura 84



Figura 85

and here is where he reports the abduction of the biologist Marta Sierra ...

and here is where he reports the abduction of the biologist Marta Sierra ...



Figura 86

Figura 87



Figura 88

Figura 89



Figura 90

Figura 91



Figura 92

Figura 93

Um cinema em primeira pessoa, no qual a experiência vivida é o tema, está presente em M. Nicolás Prividera parte de um projeto, assim como Flávia Castro em *Diário de uma busca*: descobrir o que aconteceu, de fato, com sua mãe, de quem guarda pouca ou nenhuma lembrança. Esta sequência, de 2'41' (vai de 2'49 a 5'30"), foi escolhida por apresentar a motivação do cineasta para realizar o documentário (de busca) e também pela importância que as fotografias de família passam a ter como ativadores de memórias, tanto individuais quanto coletivas, começando a dar rosto à peça principal do quebra-cabeças que Nicolás pretende

montar. Chamamos a sequência de *leitmotiv*⁵³ por entender que a busca aqui expressa – pela verdade sobre o desaparecimento da mãe e pelo direito à memória –, é o fio condutor do filme.

Temos a cidade vista de longe, sons de cidade, de trânsito, do trem chegando, temos o trem, estamos no terraço de um apartamento (*Figuras 76, 77 e 78*): o geral e o particular se alternam, ou melhor, são indissociáveis. Um precisa do outro, assim com a memória individual precisa da coletiva e vice-versa. O privado e o público estão imbricados. Na sequência anterior, temos o rio, o chuveiro do aparelho de tevê, o interior da casa, as fotos. Nesta, a cidade, o trânsito, o jornal, a casa agora não mais vazia, novas fotos. O exterior invade o interior (o público invade o privado) mediado por meios de comunicação, assim como a mediação é importante no sentido contrário: Nicolás está em uma busca, mas ela não é apenas dele e do irmão. Ele começa o filme colocando-se na condição de entrevistado, por telefone (*Figuras 79, 82, 84, 89 e 92*), e, depois, entendemos que um canal de televisão está em sua casa para entrevistar os dois filhos de Marta, cuja inicial dá título ao filme, que também pode ser M de mãe ou de *montonera* (*Figura 93*). Enquanto ouvimos o *off* da jornalista, explicando o caso do sequestro e desaparecimento de Marta Sierra Prividera, temos o suporte de imagens de jornais antigos (*Figuras 80 e 81*), que mostram manchetes que mencionam Jorge Zorreguieta, ministro da Agricultura, e o relacionam com as prisões – e alguns desaparecimentos, como o caso de Marta – de funcionários do Instituto Nacional de Tecnología Agropecuária (INTA), onde ela trabalhava. As ações contra os funcionários do instituto ligados a sindicatos ocorreram no fim de semana seguinte ao golpe de março de 1976, poucos dias antes de Zorreguieta, então presidente da Sociedade Rural Argentina, ser convidado a assumir a pasta da Agricultura, à qual o INTA estava subordinado. Por isso as prisões foram relacionadas a ele.

A jornalista “abre” a entrevista narrando o posicionamento de Zorreguieta, que chegou a “denunciar” o desaparecimento de Marta. Enquanto ouve a jornalista ao telefone, Nicolás suspira e meneia a cabeça com um sorriso sem graça, quando ela fala dos dois filhos de Marta. Não há trilha sonora, apenas som direto, uma decisão, de acordo com o diretor, em entrevista ao crítico Roger Koza, mais ética que estética, pois “a música remeteria a certos usos do som que me pareceriam anti éticos com o que pretendia dizer” (KOZA, 2007, p. 1).

⁵³Ideia, fórmula que reaparece de modo constante em obra literária, discurso publicitário ou político, com valor simbólico e para expressar uma preocupação dominante.

Nicolás performa um ritual de evocação da presença da mãe, recorrendo a um baú que guarda um álbum de fotografias de família (*Figura 83*). O ritual se dá em um quarto (que pode representar um refúgio, um lugar seguro, onde é permitido sonhar) e a cama é o palco do teatro onde Marta entra em cena, humanizada. Até então ela era uma “desaparecida”, não tinha rosto. Nicolás não está à procura de uma foto em especial, está evocando sua presença, numa tentativa de fazer com que seu desaparecimento deixe de ser apenas mais um entre os 30 mil contabilizados pelos organismos de direitos humanos daquele país e converta-se em uma tragédia. Vemos uma mulher jovem, que foi fotografada quando filmava algo com uma câmera Super 8 (há várias cenas com filmes caseiros em 8mm ao longo do documentário, mostrando a infância dos filhos), depois a câmera abre para mostrar mais fotos (*Figuras 86 e 87*). A câmera se aproxima de duas fotos em que o cineasta aparece com a mãe (*Figura 88*), uma delas é a mesma que aparece no porta-retratos ao lado do computador na Sequência 1: a repetição não é por acaso, reforça quem são os dois protagonistas do filme e liga as duas sequências que têm, também, a mesma estrutura que leva a uma fotografia de família. Em seguida, temos um plano mais aberto, em que ele revira o conjunto de imagens aleatoriamente, até que parece encontrar o que estava procurando, um pacote de fotografias 3x4, de diferentes épocas, que ele organiza em cima da cama, em ordem cronológica (*Figuras 90 e 91*). As fotografias 3x4 são muito utilizadas pelos filhos de desaparecidos políticos na Argentina, como forma de denúncia e de cobrança de ações de reparação por parte do Estado, exibindo também a “a permanente e ambígua presença da ausência dos pais desaparecidos” (FABRIS, 2017, p. 5). Nicolás, que na entrevista se posiciona não como um “filho de desaparecida política” (apesar dos suspiros e da linguagem corporal que indicam que foi afetado pela fala da jornalista), mas cobra responsabilidade social por tudo o que aconteceu e ainda acontece (em relação à dificuldade de se encontrar respostas), coloca-se, aqui, nessa condição de filho de uma vítima da ditadura militar, ao utilizar recurso visual semelhante ao frequentemente utilizado por entidades como a H.I.J.O.S⁵⁴.

Ele monta uma espécie de linha da vida da mãe, com foto de Marta criança, adolescente e jovem adulta (*Figura 95*), acompanhando, de certa forma, o amadurecimento da mãe, interrompido aos 36 anos. Ora ela está encarando a câmera que a retratou, ora está de perfil, ora com a cabeça um pouco baixa. Marta está presente no filme a partir de sua ausência, Nicolás a “ressuscita” a partir das fotografias de família, mas suas fotos, sozinhas,

⁵⁴*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (Filhos e Filhas pela Identidade e pela Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio), criada em 1995, por filhos de militantes vítimas da ditadura civil-militar argentina de 1976-1983.

não podem falar por ela. Elas – e mais adiante os filmes em 8mm – atuam, aqui, como provas da existência de Marta, diante da falta de documentos que comprovem o seu destino, que digam onde seu corpo foi enterrado, instrumentos para evocar uma presença, assim como a imagem de um bebê colada na parede do escritório na sequência anterior colocou Guido, o irmão, em cena. Diferentemente de Flávia Castro, que utiliza o recurso da narração em *off*, ancorada em seu diário e nas cartas do pai, Nicolás não dispõe desses dispositivos e se coloca como narrador em outra condição. Nesta sequência, ele escolhe apresentar o destino de sua mãe indiretamente, por meio de entrevistas que concedeu sobre sua busca, evitando um discurso afetivo, com respostas que remetem ao terrorismo de Estado e abordando o tema dos desaparecidos como problemas que dizem respeito a toda a sociedade argentina (PIEDRAS; BARRENHAS, 2014, p. 17) e não apenas como algo circunscrito à sua família.

Se ainda restava alguma dúvida sobre a condição subjetiva dos documentários contemporâneos, aqui ela pode ser dissipada. O documentarista argentino, inclusive crítico do fazer cinematográfico de seu país, parece, a partir deste início, se propor a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na lembrança da experiência, na revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, reivindicando a dimensão incerta da verdade na sua narrativa. O filme, que insere um drama familiar – a orfandade de duas crianças ainda na primeira infância – na história de um país, tem características autobiográficas, contudo, questiona a presença da “primeira pessoa”, ao abdicar da narração em *off*, embora Nicolás coloque seu corpo em cena, incorporando a ausência da mãe, como ocorre quando se investiga a ausência de alguém que não pode mais voltar. Nesse sentido, PIEDRAS (2010) ressalta como a inscrição corporal de Privera funciona também como uma espécie de pedido de reflexão ao espectador, numa tentativa de que sua história íntima ultrapasse o âmbito pessoal.

4.2.3 Sequência 3 – Dialética entre passado, presente e futuro

Tempo	Imagem	Som
1'38" (69'05' a 70'43")	Close em uma mulher que conversa; Nicolás caminha em um cemitério; Close em outra mulher, que também conversa; tela cheia com a foto de Marta projetada na parede, com Nicolás se inserindo na foto; sequência de diapositivos de Marta, com Nicolás olhando para a mãe, como se estivesse com ela, em uma delas, Nicolás cobre o pai com sua sombra; Nicolás levanta, deixando uma foto da mãe projetada na tela.	Som direto da mulher falando; voz em <i>off</i> da outra mulher; som direto da entrevista de Nicolás com uma colega de sindicato da mãe; voz em <i>off</i> ; som de projetor de slides.



Figura 94

Figura 95

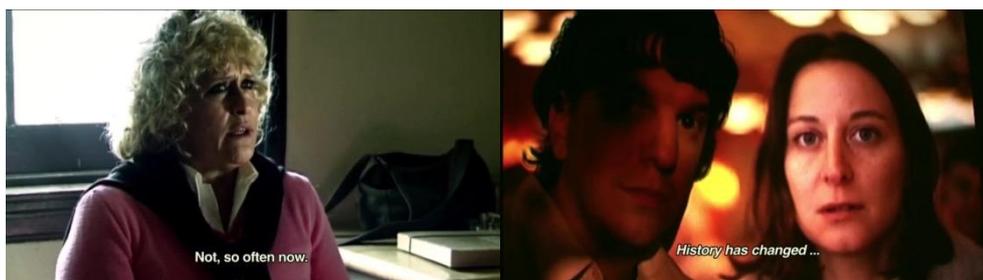


Figura 96

Figura 97

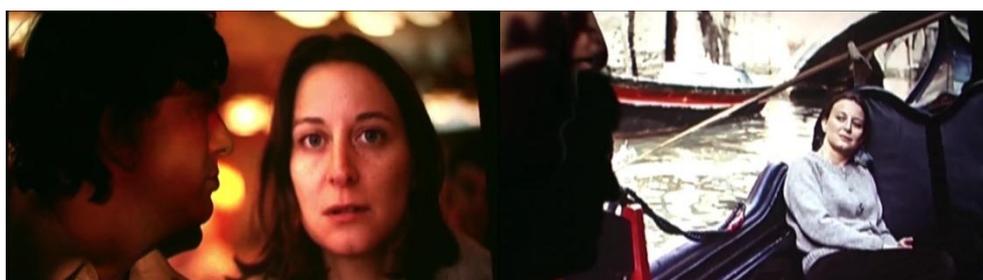


Figura 98

Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104



Figura 105

A sequência anterior cumpriu o objetivo de comprovar os elementos que inserem *M* na categoria de documentário de busca (dando pistas de como o cineasta se posicionará no diálogo com os entrevistados e com as descobertas ao longo do percurso), além de trazer o passado para o presente da investigação, que ainda contém traços de futuro, pois não temos como certo o sucesso da busca empreendida por Nicolás Prividera. Esta sequência (de 1'38", que vai de 69'05" a 40'43"), apesar do salto entre as duas, se justifica por considerarmos que o uso que Nicolás faz das fotos de Marta, aliado à discussão trazida pelas duas ex-colegas, carrega significados que nos ajudarão a compreender como se dá o diálogo entre memória individual, memória coletiva e história.

Entre as reminiscências de duas ex-companheiras de sindicato de Marta (*Figuras 94 e 96*), que se questionam, que se contradizem, o cineasta passeia pelo cemitério da Recoleta (*Figura 95*), cenário de seu segundo longa metragem *Tierra de los padres* (2011). Ali, não busca solução para o quebra-cabeças que está tentando montar, apenas circula entre túmulos

célebres (o que nos recorda que sua mãe não foi sepultada, pois sequer há um corpo reconhecido), frustrado.

Na impossibilidade de obter respostas concretas para sua busca, que depende de depoimentos de familiares, amigos, companheiros de trabalho e de militância de Marta, além de apoio de entidades de direitos humanos, Nicolás refugia-se nas imagens da mãe. Não há música, apenas o som do projetor de slides. Os diapositivos projetados em uma parede mostram Marta em diversas situações. Na primeira cena, ainda temos a voz em *off* de uma das entrevistas por Nicolás Prividera, e ouvimos: “a História mudou” (*Figura 97*). Durante todo o filme vemos um questionamento do diretor sobre o direito à memória, porque a história mudou e é preciso confrontá-la, com as devidas responsabilidades. Neste primeiro plano, estão o passado e o presente, a ausência e a presença, a mãe e o filho com a mesma idade, também está o futuro, quando o olhar de ambos parece encarar a lente e perguntar: “O quebra-cabeças será montado?”. Podemos pensar que, aqui, é criada uma espécie tempo do sonho, no qual Nicolás pode encontrar-se com a mãe e conseguir as respostas para todas as suas inquietações. É também uma cerimônia em que celebra um encontro de fotos impossíveis de serem feitas. De novo, nesta sequência, o cineasta confunde sua dupla função no filme: a de um documentarista que pretende trazer, para o presente, discussões sobre responsabilidades do corpo social em relação ao passado traumático argentino e a de um filho em busca de respostas para o desaparecimento da mãe; em algumas projeções, inclusive, o vemos duplicado, pela sua sombra, um exemplo de cristal do tempo: nessa imagem ocorre uma condensação de temporalidades diferentes, uma quebra da linearidade cronológica tal qual ocorre de fato ao longo dessa busca já que o Nicolás do presente é habitado pelo passado. O slide com o rosto dos dois revela que mãe e filho convivem em uma mesma temporalidade fisicamente inviável, mas para ele mentalmente incontornável.

O filho retorna à cena quando associamos a sequência de diapositivos com o projeto *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto, integrante do movimento H.I.J.O.S., cujo pai desapareceu cinco meses antes de ela nascer. Sem ter nenhuma foto com o pai, recuperou fotografias dele, ampliando-as na parede e colocando-se ao lado dele, para produzir a imagem dos dois juntos. O projeto, inicialmente realizado como tese acadêmica, em 1999, foi ampliado para outros filhos. O resultado foi depois compilado e editado em um livro (QUIETO, 2009). Apesar de Nicolás ser mais conhecido como cineasta do que por ter uma atuação militante como filho de desaparecida política, a escolha estética desse encontro impossível é também política e o aproxima de outros filhos em situação semelhante. No

entanto, Katrien de Hauwere (2012) destaca uma diferença essencial entre as duas obras, os diapositivos de Marta são em cores, enquanto os ensaios de Lucila Quieto (*Figura 106*) são em preto e branco: “Fotografias em preto e branco evocam o pensamento no imóvel, no passado, na morte; enquanto que um plano em cores expressa o presente, o que se move, a vida. O uso de cores talvez sugira uma intenção do diretor de conservar viva a imagem e a memória de sua mãe” (HAUWERE, 2012, p .6, tradução nossa)⁵⁵.

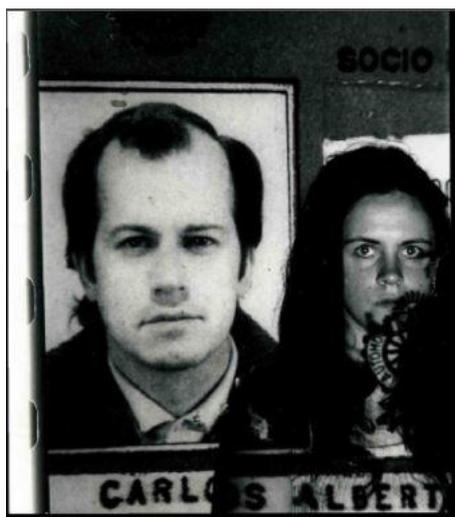


Figura 106: A fotógrafa Lucila Quieto, também integrante do grupo H.I.J.O.S., ao lado pai, Carlos Alberto Quieto, desaparecido antes de ela nascer. Outros 13 filhos contaram suas histórias e se reuniram aos pais desaparecidos no projeto *Arqueología de la ausencia*

Nesta sequência, temos também o que Walter Benjamin (1985) falou acerca do culto à saudade, conforme citamos no capítulo anterior: o rosto humano seria o último lugar de resistência ao culto das imagens e, no cinema, os enquadramentos próximos de rostos expressam sentimentos. Conforme aponta Jacques Aumont, em *O olho interminável* (2004), o quadro centraliza a representação, focalizando-a sobre um espaço-tempo onde se concentra o imaginário.

Corolariamente, o quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é *sua medida temporal*, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o presente (Aumont, 2004, p. 40).

As fotografias projetadas servem, também, de refúgio e de “local” de pertencimento, lugar de memória, dando sentido a vidas interrompidas – a de Marta, a de Nicolás e a de

⁵⁵“Fotografías em blanco y negro evocan el pensar en lo inmóvil, el pasado, hasta en la muerte; mientras que un plano en color expresa el presente, lo móvil, la vida. El uso de los colores tal vez sugiera una intención del director de conservar viva la imagen y la memoria de su madre.”

Guido. Mais do que montar uma narrativa da vida⁵⁶, que poderia ter sido (ou de algo que não foi). Na primeira foto, ambos olham para a câmera, a mãe ao lado do filho que não pode ver crescer. Em seguida, Nicolás encara a mãe, como se buscasse, naquele olhar, indícios da montonera, militante clandestina, que em pouco tempo seria arrastada de casa, de madrugada, e que nunca mais seria encontrada (*Figura 98*). É uma volta do passado ao presente, mas com a projeção no futuro: Marta está viva e em pouco tempo não estará mais; Nicolás tenta descobrir o destino da mãe, mas não sabe como a busca terminará. É como se, ali, ele a questionasse, na tentativa de encontrar as respostas que os sobreviventes não puderam dar, mas também buscasse abrigo no colo da mãe, cuja ausência marcou toda sua vida. Em algumas fotos, de viagens, Marta carrega um ar melancólico, olha para baixo, como se fosse detentora de um segredo que nunca será conhecido, “um segredo roubado pela imagem mesma” que nos traz esse rosto (RANCIÈRE, 2013, p. 23) Ao se levantar e deixar a mãe projetada, sozinha, sem dizer nada, é como se entendesse que a busca deve continuar (*Figura 105*).

A única vez em que o pai de Nicolás e de Guido aparece, é “apagado” da cena pelo filho (*Figura 104*). O pai, conforme entrevistas concedidas pelo diretor à época do lançamento do documentário, não quis fazer parte do projeto, o que torna *M* um filme sobre Nicolás (que tenta construir a si mesmo), sobre a mãe e sobre Guido, em menor medida, pois sua participação parece servir para reforçar a tragédia de uma mulher que desapareceu deixando filhos tão pequenos, um deles ainda bebê, sendo amamentado. Por ainda não ter consciência dessa perda, o filho mais novo parece não estar tão conectado com a ausência da mãe. A ausência de Marta é preenchida pelas fotos, pelos vídeos em 8mm, pela presença de Nicolás em cena. Mas, uma ausência notada e não preenchida é a do pai, de quem não sabemos sequer o nome. Pairam dúvidas sobre como ele conduziu o desaparecimento da mãe de seus filhos e como o tema foi tratado no âmbito familiar ao longo dos anos; as tias de Nicolás (que supomos serem irmãs do pai) referem-se ao lado materno quando retomam histórias; não há indícios de como é a relação dele com os filhos. Ao longo do filme surge o nome de um militante de destaque, que teria recrutado Marta, chamado Chufo, também ausente, porém em mais de um depoimento é ressaltada a relação entre os dois, de proximidade, de admiração, o que pode ser uma insinuação de uma relação para além da militância. A ex-chefe de Marta insinua, em sua conversa com Nicolás, que o homem por quem se está apaixonada pode lhe fazer mal em uma situação de pressão como a vivida na

⁵⁶É justamente isso que fazemos quando montamos um álbum: criamos uma narrativa que sirva, também, de refúgio.

Argentina, e mais uma dúvida não esclarecida aparece: seria o pai? ou seria Chufo? Nenhum dos dois é confrontado para solucionar este enigma (crucial) que envolve o desaparecimento de Marta. O documentário está longe de verdades definitivas.

4.2.4 – Confronto da memória

Conforme já vimos, Jean-Claude Bernardet (2005) chamou o movimento por meio do qual o realizador documenta seu processo de busca por um “objeto pessoal” e, dessa forma, coloca em relação o gesto autobiográfico e o gesto documental, de “documentário de busca”. Nicolás Prividera quer voltar ao passado, pois é lá que vai encontrar a mãe desaparecida e resgatá-la, resgatar sua própria história.

No documentário de busca de Nicolás Prividera, todas as imagens de família utilizadas para reconstruir a vida de Marta Sierra representam aquilo que não é mais, que nunca foi ou o que poderia ter sido. Nicolás, o cineasta, e seu irmão, Guido, cresceram sem saber, ao certo, o que aconteceu com a mãe, Marta Sierra, funcionária de um órgão estatal argentino. Marta foi sequestrada de madrugada, em casa, poucos dias depois do golpe de estado de 1976, na Argentina, e não constava em nenhuma lista de detidos ou mortos pela ditadura civil-militar daquele país. Nicolás tinha seis anos de idade e Guido, dois meses, quando perderam a mãe. Trinta anos depois, o irmão mais velho “arrasta” o caçula em uma busca pela identidade da mãe, apoiado nas lembranças de quem conviveu com ela.

As fotografias guardadas nos álbuns familiares e os filmes caseiros em 8mm, que contam a história de uma primeira infância feliz, servem de suporte para que essas lembranças sejam afloradas e, assim, componham o poliedro de memórias individuais (ou subterrâneas) que farão parte da memória coletiva da Argentina e (por que não?), da América Latina. Uma das frustrações de Nicolás, no início do filme, motivo de embate com o irmão, é a recusa de as pessoas compartilharem o que sabem, sob a “desculpa” de que não querem revirar o passado. O cineasta, que, durante as filmagens tinha a mesma idade da mãe quando desapareceu, entende que as pessoas procuradas para ajudar nesta busca não têm o direito de guardar para si tais lembranças. Para ele, as lembranças não são delas, mas de todos, pois dizem respeito a um período histórico de muitas perdas – uma geração de pessoas torturadas e mortas pelas mãos do Estado.

A intimidade e as recordações da família são mostradas com simplicidade, como se o espectador fizesse parte do círculo familiar ou de amigos dos Prividera. O pai está ausente do

projeto de Nicolás. Trata-se de uma busca pela parte que faltou nos irmãos: a mãe. No entanto, mais que uma investigação pelo que ocorreu em 1976 e que mudou definitivamente o destino de uma família e de um país, o documentário *M* busca compor a identidade do diretor e de seu irmão. Nicolás parece estar numa jornada de autoconhecimento, ao mesmo tempo em que tenta entender porque uma mulher, com dois filhos pequenos, pode ter feito parte de um grupo de resistência de esquerda. Conforme avalia Beatriz Sarlo, os filhos dos militantes desaparecidos estão desesperados pela história dos pais, porque a fratura não foi apenas a da ditadura, mas a forma como ela se agravou pelo silêncio. Além disso, existe a sensação de abandono com a qual esses filhos convivem: eles não tinham idade suficiente para escolher o destino que lhes foi imposto. As fotografias de família, que existem no futuro do pretérito, pontuam essa narrativa cheia de lacunas, evidenciando seu caráter vicário em relação aos silêncios, às balbúcias e às dúvidas, e de mediação do trabalho (crítico) de reconstituição da história, e dando forma ao “inimaginável”, transformando-o em tragédia, pois dá um rosto à “estatística”.

Ao inserir as fotografias de família, memórias de caráter privado, na esfera pública do teatro da memória no qual se transforma o documentário, Nicolás Prividera mostra, também, a invasão do regime militar na vida privada das pessoas, além de ser uma estratégia de trazer o passado para o tempo presente, dando novos significados a ele. Na Sequência 1, por exemplo, o porta-retratos com a foto de Nicolás criança com a mãe e o cartão com uma imagem de bebê colocado na parede transportam a infância perdida dos dois irmãos para o tempo do documentário, em que esta perda será cobrada, mas também dá indícios de quem serão os protagonistas do filme. Na Sequência 2, ao abrir a caixa com as fotos da infância, elas evocam o contexto cotidiano do passado, mostrando que a mãe não é apenas uma “desaparecida”, contido uma pessoa que pertencia a uma rede de relações afetivas (HAUWERE, 2012, p. 13).

Além disso, reafirma que se trata também de um filme de denúncia e de cobrança do direito à verdade, ao utilizar as fotos 3x4 em preto e branco da mãe, assim como o uso que os movimentos organizados de filhos de desaparecidos – um símbolo do desaparecimento e da ausência, como denúncia, uma forma de mostrar que o lugar dos desaparecidos não está no arquivo (FABRIS, 2017, p. 8). As duas sequências têm, também, em comum, o fato de transitarem do mundo exterior ao espaço íntimo; seja o mundo externo presente na imagem do rio da Prata (e todas as conotações que podemos atribuir a ela), ou na cidade, a edição nos leva desse ponto para dentro da casa e, uma vez nesse local de intimidade, para as fotografias.

O documentário busca refazer justamente o percurso inverso: transformar em documento coletivo e histórico essas fotografias que falam de laços afetivos familiares.

Na Sequência 3, temos o uso mais carregado de significados das fotografias de Marta: Nicolás coloca seu corpo ao lado da projeção das fotos da mãe ausente, ora encarando a câmera, ora encarando a mãe, ambos com a mesma idade, no mesmo plano; ora indagando a câmera, ora indagando a mãe, anulando o pai dessa história, e, por fim, partindo incapaz de aceitar a imobilidade de um passado que não se transforma. A partir de recursos narrativos diferentes, o documentário sempre volta à imagem como um leitmotiv que conduz a busca – mesmo que ela não leve nunca a respostas definitivas.

O filme termina com uma cerimônia em homenagem a Marta, com uma placa em que consta seu nome como desaparecida do regime militar argentino, numa espécie de enterro simbólico, no qual Nicolás, agora diretamente, critica os silêncios coniventes e a memória que serve apenas para lembrar. “A memória não deveria servir apenas para rememoração, mas deveria ser uma razão para agir”, diz Nicolás, em seu discurso, aos 134’20” de filme. Assim como entende Georges Didi-Huberman acerca da necessidade de mostrar o “inimaginável”, referindo-se à Shoah, para que o objetivo dos nazistas não fosse cumprido (apagar a memória do extermínio dos judeus na Segunda Guerra Mundial), o cineasta afirma que os monumentos em memória aos mortos e desaparecidos sem seus nomes é uma vitória para os que cometeram os sequestros, as torturas e os desaparecimentos durante a ditadura. Assim, ele justifica a importância de seu documentário, que, ao expor a intimidade de sua família em uma busca (e um luto) público, não apenas resgata sua identidade, mas transforma a história, atualizando a memória coletiva argentina.

Os documentários *M* e *Diário de uma busca* expressam uma busca não apenas pela verdade sobre o desaparecimento ou sobre a morte de seus pais, mas a necessidade de compreender as suas próprias histórias, de resgatar as suas identidades. As fotografias de família são fundamentais neste processo, pois têm papel chave no relato do passado de cada um, na medida em que não apenas confirmam a existência dos pais, como afirma Annateresa Frabris (2017), mas também inserem elementos do passado no presente, dando novo significado àquelas vidas perdidas e à história. Em *Ejercicios de memoria*, como veremos na próxima análise, as fotografias de família são utilizadas em outro contexto, pois não fazem parte do álbum da cineasta, mas carregam também a responsabilidade da denúncia sobre um desaparecimento sem respostas e de dar rosto (memória privada e família) ao horror das ações

cometidas durante o período Stroessner, contribuindo para forjar a memória coletiva da ditadura daquele país por meio de imagens estáticas postas em movimento.

4.3 *Ejercicios de memoria*

Diário de uma busca e *M* são documentários de estreia dos cineastas Flávia Castro e Nicolás Prividera. *Ejercicios de memoria* é o segundo longa da paraguaia Paz Encina, lançado 10 anos após o premiado *Hamaca paraguaya*, que narra a espera de um casal de idosos: da chuva anunciada e da volta do filho que foi lutar na Guerra do Chaco (1932-35). Em *Ejercicios de memoria*, Paz conta a história de Agustín Goiburú (1930-1977), um médico opositor da ditadura de Alfredo Stroessner, sequestrado quando estava exilado no interior da Argentina, durante a “Operação Condor”. Seu corpo nunca apareceu. Um híbrido entre documentário e ficção, baseado em pesquisas no chamado “arquivo do terror” paraguaio, em fotos de família, nos testemunhos da família Goiburú e nas viagens que fez com os filhos do médico desaparecido para visitar as casas em que viveram durante o exílio.

O corpo social paraguaio pouco discute criticamente o *stronismo*. A falta de discussão também se dá no campo do audiovisual, com uma produção incipiente sobre o período. Paz Encina, cineasta formada na Argentina, filha de opositores da ditadura (seu pai passou dois períodos no exílio e foi preso algumas vezes), cresceu ciente das perseguições sofridas pelos paraguaios. Ao contrário de Flávia Castro e Nicolás Prividera, Paz não coloca seu corpo em cena, mas, em função de seu histórico familiar e de seu posicionamento político, como realizadora, entendemos que o filme tem também um componente autobiográfico, na medida em que ela pretende, a partir de relatos íntimos, registrar a história dos 35 anos de ditadura no Paraguai.

O nome de Agustín Goiburú era frequentemente ouvido em conversas dentro de sua casa. No fim dos anos de 1990, Paz entrevistou um dos filhos do médico, mas não soube o que fazer com o material. Depois da descoberta dos arquivos da ditadura, em 2002, a partir de denúncias de grupos ligados à defesa dos direitos humanos, Paz mergulhou nesses documentos. O resultado deste mergulho foram vídeo-instalações em lugares de memória em Assunção e a trilogia de curtas-metragens *Tristezas de la lucha* (*Familiar*, *Arribo* e *Tristezas de una lucha*, Paraguai, 2014), que utilizaram, além dos registros policiais e das fotografias de espionagem, os áudios de depoimentos e de delações que resultaram na prisão, na tortura e no

assassinato ou desaparecimento forçado de opositores do regime⁵⁷. A trilogia foi uma espécie de prólogo de *Ejercicios de memoria*, realizado com recursos de fundos estrangeiros (Holanda, Alemanha, Qatar, França, Argentina) e paraguaios, e da Ibermídia, que financia produções cinematográficas de Portugal, Espanha e de países latino-americanos. O filme foi premiado no Festival Internacional de Cartagena (Colômbia) como melhor direção e melhor filme (2017) e com os prêmios da Crítica no Festival Internacional do Cinema de Brasília (Brasil) e do Festival Internacional Pachamama (Brasil), ambos em 2016.

Assim como em *M*, a água é um elemento rico em simbolismos no filme de Paz Encina. A água pode simbolizar vida e morte, perda e diluição, mudança. Gaston Bachelard (1997), em referência a Heráclito, diz que o devir das coisas pode ser figurado pela imagem de um rio, cujas águas nunca são as mesmas: tudo passa, ao mesmo tempo em que ela está entre o sólido e o gasoso, entre o que permanece e o que evapora. Em *Ejercicios de memoria*, a água pode simbolizar isolamento, separação (Goiburú olhava o Paraguai desde a outra margem do rio, do lado argentino, onde estava exilado), vida (as crianças que brincam em cena), e morte no contexto da ditadura. Assim como na Argentina, os chamados “voos da morte” faziam parte do *modus operandi* do regime ditatorial paraguaio – um dos filhos de Agustín Goiburú, Rogélio, também médico e que trabalha em uma equipe de especialistas responsáveis por reconhecer corpos de possíveis desaparecidos políticos, afirmou que seu pai resgatava corpos de militantes paraguaios no rio Paraná⁵⁸.

Nesta análise, selecionamos quatro sequências, levando em consideração não apenas o uso das fotografias de família, mas também os elementos de ficção inseridos no filme (como as narrativas paralelas dão sentido ao íntimo e também à história de um país), a temporalidade e o uso da banda sonora, que marca o ritmo do relato, como uma forma de trabalhar o tempo. Paz Encina, no mesmo depoimento para o projeto Gramo⁵⁹, afirma que aprendeu a escrever notas musicais antes de ser alfabetizada, portanto costuma pensar seus filmes a partir do som – uma característica de seus filmes, não apenas o selecionado para o *corpus* desta pesquisa, é que os tempos da banda de som e da banda de imagem são diferentes. Ainda segundo a realizadora, o filme parte da infância – dos sons que habitam sua memória, da forma como ela aprendeu a olhar e das experiências dos filhos de Agustín Goiburú – e tem um ritmo que é o

⁵⁷Paz Encina participou do projeto *Gramo Conversaciones* (Paraguai) durante o pré-lançamento de *Ejercicios de memoria*, em que conta um pouco do processo de pesquisa nos arquivos da ditadura paraguaia e de seu posicionamento político como documentarista – https://www.youtube.com/watch?v=bVQpeub_zI8. A trilogia *Tristezas de la lucha* pode ser acessada no canal da diretora no Vimeo – <https://vimeo.com/user7170507>.

⁵⁸Entrevista ao jornal paraguaio ABC, em 22 de janeiro de 2014 – <http://www.abc.com.py/blogs/testimonios-para-no-olvidar-142/cristiana-sepultura-a-agustin-y-los-500-desaparecidos-2432.html>.

⁵⁹Ver nota 57.

próprio tempo do Paraguai, um tempo de permanente espera. Também para esta análise, a exemplo dos dois filmes anteriores, a introdução está entre as sequências escolhidas, por trazer elementos importantes para compor a alegoria realizada por Paz, carregada de memórias, de vida e de morte, além de carregadas de História.

4.3.1 Sequência 1 – Fluxo: vida e morte

Tempo	Imagem	Som
4'24" (48" a 5'14")	Um rio; menino caminhando pela margem até entrar no rio; menino nadando debaixo d'água.	Som de água; mosquitos; vento; som do menino caminhando no rio; som de nado; som de bolhas debaixo d'água; voz em <i>off</i> do menino.



Figura 107

Figura 108

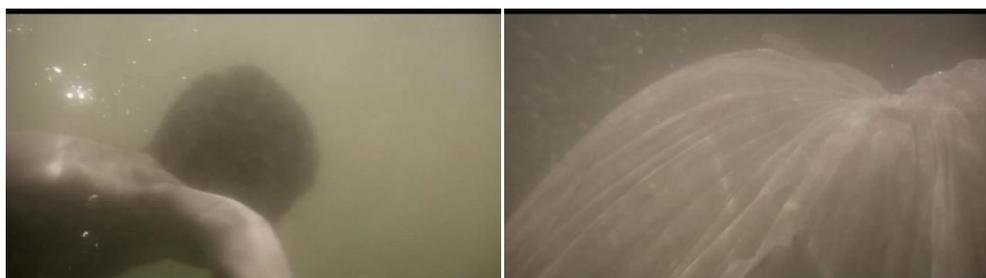


Figura 109

Figura 110



Figura 111

Figura 112



Figura 113

Figura 114

O cenário bucólico não dá pistas do que o filme irá tratar. Um rio, uma criança que caminha pela margem devagar, os sons de vento, mosquito, o barulho que o menino faz ao entrar na água. Ele entra no rio e então começa a nadar; ouvimos apenas o som da água, das bolhas de ar, do nado. Nesta longa primeira sequência de abertura (4'24", de 48" a 5'14"), cujo ritmo lento nos faz compreender o que a diretora diz sobre o tempo no Paraguai (um tempo de espera, sempre em suspensão), o presente da criança nadando (ou o que achamos ser o presente, já que não há quaisquer indícios sobre temporalidade) é invadido pelo passado quando um saco plástico com algo dentro cai no rio (*Figura 110*), trazendo à tona (ou para o fundo do rio) uma prática comum também à ditadura Stroessner: os “voos da morte”, em que os corpos de presos políticos eram jogados nos rios paraguaios. Não há nenhuma voz em *off* ou outro recurso narrativo que explique esse fato. O rio, aqui, transforma-se, também, em lugar de memória, assim como em *M*, e mostra como os horrores da ditadura sempre estiveram presentes na infância dos filhos de Agustín Goiburú, que dividiam as brincadeiras com lições de como usar armas, e também na de Paz Encina, que viu o pai (advogado) ser preso algumas vezes e acompanhava o movimento de familiares de presos pela repressão procurando-o para tentar soltar os entes queridos.

O menino volta à cena e, enquanto ele flutua, aparecendo apenas suas pernas em meio às águas turvas do rio, ouvimos sua voz em *off* (*Figuras 111 e 112*). Ele continua a nadar (*Figuras 113 e 114*), narrando como seu avô fazia suas orações em um monte perto do rio, com as gerações seguintes demonstrando cada vez menos devoção – uma história de relação de seus antepassados (e sua) com o lugar onde vivem, como que tecendo o fio da memória que parece ir se apagando, à medida que o ritual narrado vai se encurtando de uma geração para outra. Uma metáfora sobre o tempo, sobre o passado e o presente, e sobre a memória que se desvanece, mas que precisa ser ressignificada. O rio traz e leva, o fluxo renova suas águas, que turvas, escondem segredos. É tumba, mas também é vida. Esta sequência, na qual a realidade (do corpo que cai e flutua, morto, dentro do rio) invade uma narrativa ficcional, dá o

tom poético que Paz Encina usará para contar os horrores de um período histórico importante na vida dos paraguaios e também da América Latina.

4.3.2 Sequência 2 – A casa, intimidade e sonhos

Tempo	Imagem	Som
8'53" (5'35" a 14'28")	Câmera entra em uma casa, filmando a sala pelo lado de fora, através de uma janela; mostra o quintal; câmera entra na casa, mostra mesa de café da manhã, close em detalhes; câmera passeia pela sala, para em um espelho que tem duas fotos e um cartão postal, e que reflete a sala de costura, close em uma das fotos; close na capa de um álbum de fotos; sala de costura, com close em detalhes; close em fotos antigas; mostra um quarto e livros no chão; câmera anda pelos cômodos; close em uma foto de família na parede.	Som de insetos e animais de fazenda e de quintal; voz em <i>off</i> de uma mulher chamando alguém; som de passos; voz em <i>off</i> da diretora do filme, Paz Encina ela diz o quê? ; som de relógio de parede; som de pássaros batendo asas; som de quintal(?); continua o <i>off</i> da diretora; <i>off</i> de uma transmissão de rádio.



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118



Figura 119

Figura 120



Figura 121

Figura 122



Figura 123

Nesta segunda sequência, também longa (8'53", de 5'35" a 14'28") e que vem logo em seguida da anterior, temos a intimidade e já o uso de fotografias de família. Não sabemos se a criança saiu do rio, se é ele que volta para casa. Fato é que estamos prestes a entrar na casa de alguém e há indícios de que ela está – ou esteve, até bem pouco tempo – ocupada. A câmera, em primeira pessoa, nos leva do quintal para dentro da casa, onde a mesa de café da manhã ainda está posta (*Figuras 116 e 117*). A luz suave da manhã banha a mesa e a sala, trazendo uma sensação de aconchego, embora não haja pessoas em cena. O som é familiar para quem tem relação com o campo: mosquitos, animais “de roça”, cachorros latindo. A voz em *off* de uma mulher chama por alguém (som típico da mãe que “grita” os filhos que estão brincando fora de casa). Ainda no tempo de existir, pontuado pelos sons de um relógio e da vida que pulsa – o quintal, a mãe, o vento, os animais –, caminhamos pela casa, examinando seus detalhes e sua intimidade, que é muito feminina.

Para Gaston Bachelard (2008), a casa, este espaço íntimo que participa da vivência humana, desencadeia sentimentos e lembranças. A casa é o “abrigo primordial do homem”, o

acolhe e o faz sonhar. “A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos” (BACHELARD, 2008, p. 26). Paz Encina conduz a filmagem como se estivesse “tateando” o ambiente em busca de lembranças resgatando o passado para o tempo presente, com um olhar curioso. Em *M*, a câmera, na sequência analisada em 4.2.1, invade a intimidade do espaço doméstico em outro ritmo, um pouco mais acelerado, espiando os ambientes, como que redescobrimo um espaço de memória, cheio de fantasmas (as vozes em *off*, se sobrepondo) e que passeia pela sala e pelo escritório. Em *Ejercicios de memoria*, a casa está vazia, mas a vida está presente dos detalhes da mesa posta, nos sons do quintal. No entanto, não sabemos se se trata também de fantasmas do passado e nada é feito para tirar o espectador da incerteza dessa percepção.

Acordamos do sonho, ainda à mesa e ainda ouvindo o som do tempo, com a narração em *off* de uma mulher: “Uma mulher no trem, fugindo com crianças. Uma ditadura, 35 anos. O controle e o exílio. Estas foram as primeiras imagens que me entregaram”⁶⁰. Assim com Nicolás Prividera e Flávia Castro, Paz Encina também expõe o processo do fazer fílmico, embora com recursos diferentes. No caso, a metanarrativa se dá quando ela nos conta que alguém entregou para ela imagens de um passado de fuga, de medo e de perseguição, que nada tem a ver com o bucólico e com o onírico que servem, até agora, de pano de fundo para ela contar essa história. Saímos da mesa de café da manhã, e, aos 9’45” aparecem as primeiras fotografias de família, presas no espelho que reflete a máquina de costura (*Figuras 118 e 119*). Aos 10’31”, a câmera mostra a capa de um álbum, com algumas fotos em preto e branco aparecendo, mas sem que possamos distinguir o que está nas imagens, com a narração em *off*: “Me falaram das risadas, dos abraços, da família” (*Figura 120*). Justamente o que esperamos que um álbum de fotografias de família guarde, os bons momentos; assim como também é o lugar seguro em que a identidade do grupo familiar está protegida. As fotografias de família cumprem aqui, com a casa, o papel de guardião do que é sólido, do que resiste, quando fugir faz parte da rotina.

Agora, não é mais a voz em *off* que narra o que ouviu/recebeu da família Goiburú, mas, sim, a reprodução de um discurso possivelmente veiculado em um rádio. Enquanto vemos a foto na parede de uma mulher com uma criança, a voz que vem do aparelho diz: “Aqui, se perdeu até mesmo o direito de respirar” (*Figura 123*). A história da ditadura e da vida no exílio começa a ser inserida no relato em *off* (na sequência anterior, é o corpo que cai

⁶⁰Todas as transcrições das narrações do filme foram traduzidas pela autora do espanhol (e das legendas em inglês).

no rio) e, de repente, os sinais de vida na casa ficam mais tênues. Temos a banda sonora em um tempo diferente da banda de imagem, mas as duas formas narrativas se entrelaçam, construindo um espaço em que o íntimo e o público se misturam.

Não temos indícios de uma presença masculina na casa. A xícara, o bordado da toalha que cobre a mesa, a máquina de costura, são elementos femininos: há a mãe e os filhos, que esperam. Nas fotografias, a presença feminina também é mais forte: temos a mãe com o filho emoldurados na parede, temos duas mulheres sentadas, mais duas em uma pausa de trabalho no campo. Apenas em uma há um homem com uma criança ao lado, sugerindo que possa existir o elemento masculino naquela casa. A ausência do pai será preenchida a partir de fotos, como na sequência seguinte. Em *M*, a presença feminina fica evidente na foto ao lado do computador, de Nicolás e da mãe, e do cartão com a imagem do bebê na parede. Marta está desaparecida e sua ausência será preenchida também por meio de fotos, e vídeos caseiros e do corpo do filho mais velho em frente à câmera.

4.3.3 Sequência 3 – “Para saber, é preciso imaginar”

Tempo	Imagem	Som
6'42" (50'48" a 57'30")	Imagem ampliada de uma fotografia que mostra o casal Goiburú de mãos dadas, usando roupas de banho; sequência de fotos de família, com recortes que mostram mãos dadas, olhares uns para os outros; ficha policial de Augustin Goiburú; sequência de fotos de família; ficha policial; sequência de fotos de família; sequência de imagens de arquivos policiais; sequência de fotos de família; sequência de imagens de arquivos policiais, entre as quais, fotos de Goiburú operando um paciente, na sala de cirurgia.	Som de folhas secas voando com o vento; som de vento; barulho de trovão; assovio.



Figura 124



Figura 125



Figura 126



Figura 127



Figura 128



Figura 129

		NOMBRE Y APELLIDO: GOLIBU GIMENEZ-ÁSTUTIN DOMICILIO: Posadas (Rep. Argentina) PROFESIÓN: DOCTOR EDAD: 39 años (1.970) NACIONALIDAD: Paraguaya ESTADO CIVIL: casado PASAPORTE: No 235.252
FOTOGRAFÍAS 		OBSERVACIONES: COLORADO (Mopoco) Dirigente del MOPOCO, en el mes de marzo de 1.962, participo en plan' secuestro de un avión Douglas C-3, de la pista aerea de la ciudad de Esmaralda, juntamente con el mayor (S.R. HIPACIO ACOSTA, SILVESTRE GOMEZ, y SALAS GARCETE.-

Figura 130



Figura 131



Figura 132



Figura 133

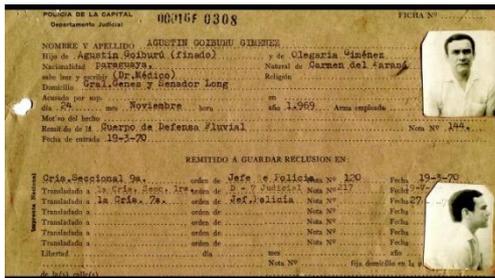


Figura 134



Figura 135



Figura 136



Figura 137



Figura 138



Figura 139

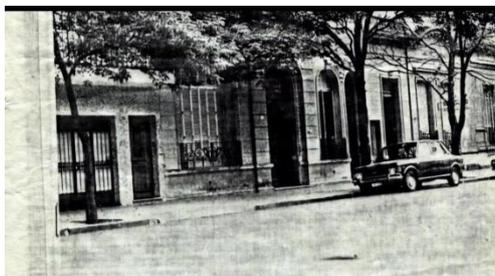


Figura 140



Figura 141



Figura 142



Figura 143



Figura 144



Figura 145



Figura 146



Figura 147

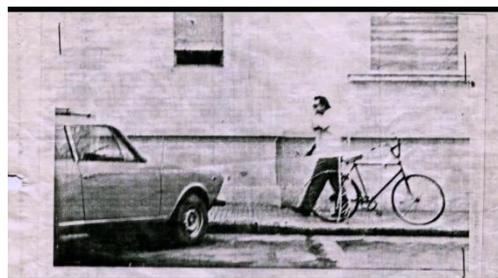


Figura 148

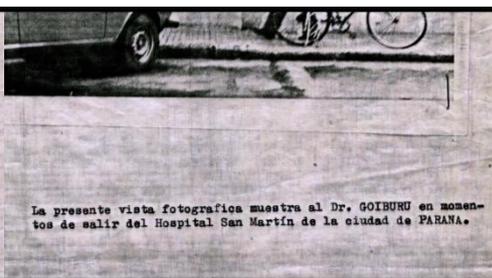


Figura 149

Um refinado trabalho de som nos mantém no campo, perto rio, que divide dois países, Argentina e Paraguai, mas que também os une, na prática de assassinato de opositores das ditaduras. Da margem argentina, sabemos que o médico desaparecido olhava seu país, conforme dito na narração em *off* da sequência anterior. Nesta sequência (de 6'42", 50'48" a 57'30"), não temos *off* da cineasta ou de transmissões de rádio. Apenas o som do vento, das folhas, do trovão e de algum assovio, que continuam marcando o tempo e dando vivacidade a diferentes tipos de fotografias de um passado já meio distante.

As imagens são montadas como se estivessem em um álbum de fotografias. Os planos dão a pausa necessária para que cada imagem seja contemplada e analisada, como se estivéssemos em um encontro de família e alguém resolvesse mostrar fotos de férias. Aqui, são fotos de casamento, da vida no exílio, de encontros em família. De repente, arquivos policiais e fotos tiradas por espões do governo Stroessner entram em cena, intercalados com as fotos íntimas. Temos, então, três tipos de fotografia, colocando as instâncias privada e pública em comunicação: as de família, as de espionagem e as de identificação. Esse diálogo

cumprir o papel de preencher a ausência de Agustín Goiburú, compondo a figura do “desaparecido” com elementos que o humanizam: família, filhos, casamento, profissão. Também mostram a invasão da ditadura na vida privada das pessoas, com as fotos que comprovam que a família Goiburú estava sendo investigada pelo aparato regional da “Operação Condor”.

As fotografias de identificação, com as digitais, trazem para o presente a prova de um crime ainda sem solução e julgamento – elas criminalizam as fotos de família ainda que a noção de crime nesse caso possa variar conforme o momento da História. Aqui temos os elementos documentais de *Ejercicios de memoria*, com a exposição dos arquivos da ditadura paraguaia, cujo valor histórico é acrescido de elementos de memórias individuais, compartilhadas até então clandestinamente. “Paz Encina realizou uma rigorosa pesquisa para encontrar arquivos de valor histórico, mas não exhibe as provas de maneira abusiva, embora lhe sirvam de base para realizar um filme que flui como um rio” (GUMUCIO, 2016, p. 2). A referência ao rio, à morte, a buscas, a mergulhos na história pode ser identificada nas figuras 144 e 145, em planos que consideramos mais tocantes do filme: um homem que mergulha em uma piscina de plástico enquanto é observado pela família. Teria tido o mesmo destino de tantos paraguaios cujos corpos ele recolhia às margens do rio Paraná durante o exílio e onde foi localizado e sequestrado pela Operação Condor?

Nas fotografias de família, os planos mais próximos evidenciam a textura da foto impressa, dando nova materialidade, tornando aquelas pessoas “palpáveis”, ainda que algumas imagens virem quase borrões: o passado que se desvanece, mas que o filme presentifica, não apenas recorda, como afirma Eduardo Russo (2017). Os recortes escolhidos nos falam de cumplicidade e de afeto (as mãos dadas, os olhares) e nos contam sobre uma família que levava uma vida “normal”. As fotografias de família compõem a narrativa do filme como documentos, assim como as demais imagens de arquivo, fazendo com que o passado emergja, inserindo narrativas pessoais na história paraguaia. Para que o horror faça parte da memória coletiva daquele país, é preciso que esse horror seja “imaginável” e que suas vítimas existam, que façam parte de uma família, que tenham filhos, esposa, marido; que façam parte de uma rede social; que haja registro da existência deles. A contextualização desse passado será apresentada na próxima sequência.

4.3.4 Sequência 4 – Espera e incerteza

Tempo	Imagem	Som
8'49" (57'31" a 66'20")	Câmera anda pela mata; volta para a casa do início do filme; mulher sentada em uma cadeira, no quintal, filmada de perfil, quase de costas; câmera entra no quarto, mostra três crianças deitadas em uma cama; câmera mostra o quarto de outro cômodo; mostra a sala de costura; mostra a casa desde o quintal.	Som da natureza; voz em <i>off</i> dos filhos e da esposa de Augustin Goiburú, alterando-se; BG de pessoas cantando uma música em guarani; som de trovão; som relógio; animais de fazenda; miado de gato; insetos; <i>off</i> de narração de entrevista de um dos filhos de Goiburú a uma rádio.



Figura 150



Figura 151



Figura 152



Figura 153



Figura 154



Figura 155



Figura 156

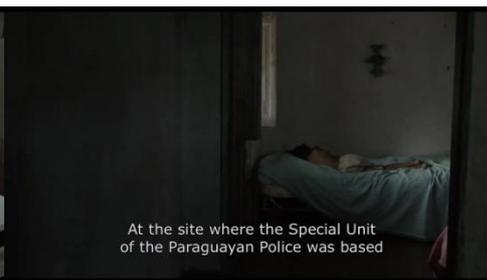


Figura 157



Figura 158



Figura 159

O vento que soprava na sequência anterior nos trouxe de volta à mata, apontando o caminho de casa, onde o destino de Agustín Goiburú e os reflexos do seu desaparecimento para sua família serão narrados, em *off* pelos filhos do médico. Nesta sequência (de 8'49" – 57'31" a 66'20"), as vozes se interpõem, numa espécie de fluxo de consciência coletivo; “o tecido de vozes permite construir a imagem quase completa” do *modus operandi* da ditadura e de suas consequências, “embora sempre faltem peças nessa memória recobrada” (RUSSO, 2017, p. 2). Não sabemos quem fala o quê, mas o que contam dá sentido às imagens de arquivo que acabamos de ver.

Uma mulher está de costas, sentada em uma cadeira, no quintal, esperando. Em *Hamaca paraguaya*, o casal de agricultores idosos também espera. Voltamos à casa, ao quarto, onde três crianças dormem em uma mesma cama: os dois filhos e a filha de Goiburú, representados nessa infância que também é de solidão, pois vivem isolados e sempre fugindo. Tudo é montado em torno de uma ausência: as crianças dormem, a mãe espera, a memória às vezes falha, não há certezas, apenas a de que “um desaparecido morre todos os dias”, como diz um dos filhos de Goiburú. No fim do filme, uma notícia de rádio dá uma pista, nos trazendo de volta para o presente (e projetando um futuro em que o corpo do médico pode ser enterrado): um dos corpos encontrados pelas equipes de investigação (da qual um dos filhos de Agustín faz parte) pode ser do médico.

Na primeira sequência analisada, o filme faz referência à infância. Retornamos então a Gaston Bachelard, que diz que a infância é maior que a realidade. Os relatos aqui partem da

infância e isso, para Paz, “é algo muito forte, porque no Paraguai muitos de nós vivemos toda uma ditadura com nossos pais e nos tornamos adultos sob esse regime”⁶¹. O retorno à casa da infância (uma delas, pois para fugir da repressão de Stroessner a família Goiburú mudou várias vezes de casa) é o retorno ao tempo dos sonhos, assim como ocorre quando abrimos um álbum de fotografia (*Figura 159*). O rio recorrente no filme trará também uma dimensão onírica e infantil, pois está, em geral, povoado de crianças brincando. A casa é aconchegante, porém, trágica, pois há uma espera por alguém que não virá; da mesma forma, o rio guarda outras conotações.

4.3.5 Uma elegia à memória

Paz Encina documenta a história de repressão da ditadura de Alfredo Stroessner em uma espécie de ensaio – podemos dizer mesmo que é um exercício de memória – em uma narrativa híbrida, com ficção e documentário correndo juntos, às vezes em paralelo, às vezes imbricados. Ela não conta a própria história, mas a de um dos maiores opositores de Stroessner, que, vivendo no exílio com a família, foi preso pela Operação Condor e nunca mais se soube dele. No entanto, o exercício de memória de Paz vem carregado da subjetividade de quem, como paraguaia, tem a vivência e a memória da ditadura.

Os planos quase idílicos de crianças que brincam no rio, de uma casa no campo são intercalados por imagens de arquivo e fotografias de família. Os filhos de Goiburú, que nunca aparecem em cena, recordam o que ocorreu com pai, falam de sentimentos, lamentam nunca terem podido enterrar o corpo dele, trazem à tona memórias da infância, este lugar em que sempre somos felizes, mas que tiveram que dividir com o pai as fugas, o medo da violência (que os encontrou, finalmente), os planos contra o governo Stroessner, as armas escondidas em casa.

É um filme polifônico, montando a partir os relatos dos descendentes de Goiburú. A banda de imagens não guarda relação sincrônica com a banda sonora, mas nos transportam para o presente, onde o desejo por memória se materializa. Elas (as imagens) expressam um clima íntimo, familiar e de infância, necessário no ritual de evocação do passado. Como analisa Gumucio (2016), desde as primeiras imagens do menino que submerge no rio, percebemos que se trata de uma imersão na memória, aquela ocultada durante décadas. A

⁶¹Ver entrevista que a cineasta concedeu para o portal argentino Telam – <http://www.telam.com.ar/notas/201704/185001-paz-encina-ejercicios-de-memoria--paraguay-stroessner.html>.

fotografia do homem que mergulha na piscina infantil também sugere esse mergulho, como sugere também a morte. No final do filme, em que voltamos à mesma casa do início, as crianças também voltam ao rio: não há mais morte nele, nem a travessia dolorosa com os cavalos (o rio como obstáculo a ser transposto); as crianças brincam, livres. Como na história narrada pelo menino no prólogo, em que há certa continuidade em um ritual, a memória vai se apagando aos poucos.

As fotos de família cumprem também aqui, no filme híbrido de Paz Encina, a função de transformar a história do passado repressor em tragédia, humanizando a figura do “desaparecido” e dos sobreviventes, também vítimas. A partir das fotos, o passado vive no presente.

4.4 Três documentários: o íntimo, o público e algumas fotografias de família

Como já apontando, anteriormente, nesta dissertação, não bastaria apenas recorrer às fotografias de família para entender a história, mas tirá-las do âmbito privado e inseri-las no público; combiná-las com o cinema para que seu passado seja revertido. O uso de fotografias de família em documentários sobre vítimas da violência das ditaduras representa a forma como essas fotos se ressignificam com o passar do tempo e é também uma forma de impedir que a memória dos tempos sombrios de desvaneça.

Os três filmes partem do particular, da soma de afetos que emergem das fotografias, dos espaços, dos relatos, dos sons, para humanizar um período de rupturas e violência da história não apenas do Brasil, do Paraguai e da Argentina, mas de toda a América Latina. As fotografias de família são recursos utilizados não apenas para preencher a ausência dos mortos de quem se tenta resgatar as identidades, mas para presentificar o passado, atualizando tanto as memórias individuais, quanto as coletivas (históricas). A partir dos arquivos familiares, o passado tangencia o presente e representam o que foi violentamente destruído. As fotografias de família inseridas na esfera pública também evidenciam a invasão dos regimes ditatoriais na vida privada dos cidadãos. *Diário de uma busca* e *M* resgatam suas histórias particulares de forma mais clara: suas intenções são apresentadas logo de início. *Ejercicios de memoria*, por sua vez, pode ser considerado uma alegoria, em que este encontro do íntimo com o público é mostrado de forma sutil, poética; uma elegia à memória, contra o esquecimento e o apagamento da história. O que demonstra a presença de uma dimensão poética mais marcante é o fato de que, nesse filme, o relato histórico de fotos de família e de imagens de arquivo da

polícia serem entremeados de outras narrativas de significação menos concreta e mais evocativa. É assim que a casa e o rio ressurgem sem que saibamos exatamente qual casa era essa ou qual trecho do rio. O rio aparece muitas vezes nesse documentário, mas a dimensão geográfica não foi privilegiada, assim como não se sabe se essa é uma casa real ou mais provavelmente fictícia; o que prevalece é a dimensão imaginária que evoca vivências humanas menos palpáveis, mas não menos históricas. As fotografias de família pertencem também a essa ordem das coisas.

Considerações finais

O objetivo desta pesquisa foi investigar como o uso de fotografias de álbuns de família em documentários acionariam gatilhos de memória coletiva, atualizando a história em documentários recentes realizados na América Latina. Para chegar até aqui, foi necessário mergulhar em estudos sobre a memória, resgatando, da Antiguidade, as discussões sobre a arte da memória e como ela se articula no campo da imagem fixa e da imagem em movimento. Também buscamos entender como as memórias individuais (ou compartilhadas por um grupo, no caso desta pesquisa, da família) se relacionam com a memória coletiva – ou histórica – de um país ou de uma região, como uma se confunde com outra ou podem modificar-se mutuamente, quando transformamos a intimidade das lembranças que exalam das fotografias de família em extimidade, inserindo-as na história. Foi necessário, ainda, compreender os processos históricos que “motivaram” a produção dos filmes analisados: o que há em comum entre Argentina, Brasil e Paraguai, os reflexos das ditaduras nestes três países, como cada um lida com o direito à justiça, à memória e à verdade, e qual a influência destes processos no cinema latino-americano.

Ao longo dos dois anos dedicados a pesquisar a relação do tempo e da memória na junção da fotografia com o cinema, foi possível compreender que o uso de fotografias de família em documentários, marcando a subjetividade das histórias íntimas dentro da memória histórica (coletiva), pode ser considerado como um sintoma de transformação na fala do documentário latino-americano atual, respondendo, assim, ao nosso objetivo específico secundário. Olhando para trás, com uma distância de pelo menos 30 anos do fim das ditaduras latino-americanas, os filmes realizados não têm mais o objetivo de denunciar violações de direitos humanos ou de ser algo panfletário, partidário. Em muitos casos, como nos documentários em primeira pessoa, há a necessidade de um acerto de contas com a história e com a memória, para fechar feridas ainda abertas, em uma espécie de luto público.

Essa “guinada subjetiva”, de que nos fala Beatriz Sarlo, apoia-se também em arquivos pessoais, entre os quais os álbuns de família, para atualizar o presente. Porque as fotografias de família são, também, o que Georges Didi-Huberman define como “imagens apesar de tudo”. Elas sobrevivem ao tempo, às tragédias pessoais e familiares, às dores, ao exílio. Ao sair do privado para entrar no âmbito público, centro do teatro da memória, elas teriam a função de dar rosto a um período histórico, transformando-o em tragédia íntima e coletiva.

“Para saber, é preciso imaginar”, nos diz Didi-Huberman, ao analisar fotos de sobreviventes de Auschwitz no livro *Images malgré tout* (Imagens apesar de tudo): para que a

história de autoritarismo e violência da América Latina fosse imaginada, para que nos afetasse, os filmes deste *corpus* lançaram mão das fotografias de família, com toda a carga de afeto e subjetividade encerrada nelas, e com os recursos do cinema, e também dos depoimentos que trazem realismo e dão intensidade à narrativa. A banda sonora dos filmes também deve ser levada em consideração. Em *Diário de uma busca*, a trilha sonora é carregada de afeto, assim como as fotografias e os depoimentos: Flávia Castro lança mão do som da avó tocando piano e de músicas que remetem à sua infância no exílio. Nicolás Prividera prefere o som direto em *M*, considerando que uma trilha mascararia o discurso. Em *Ejercicios de memoria*, a banda sonora em desalinho com a banda de imagens também é significativa e reforça a narrativa em camadas, em que o ficcional se confunde com o documental; assim como Flávia, Paz Encina coloca em seu filme sons que remetem à sua infância, embora não seja uma narrativa autobiográfica.

A investigação para saber como o uso das fotografias de família no cinema de não ficção aciona as memórias coletivas e atualiza a história, portanto, percorreu um caminho de imagens fixas postas em movimento e sonorizadas para serem ressignificadas dentro da história vista a partir de sujeitos específicos, eles mesmos, parte de uma coletividade. Entendemos que, na realidade, mais que “acionar” os gatilhos da memória coletiva, os afetos inerentes às fotos pessoais criam o ambiente de alteridade propício para que a história seja impregnada de subjetividade, inserindo vidas ordinárias – no caso das identidades resgatadas nos três documentários, vidas subterrâneas, marginais – no contexto histórico, ou seja, dando cor e mais vida aos livros de História. As fotografias, sozinhas, não falam. Elas precisam de várias vozes para dar conta desta atualização histórica. No caso dos álbuns de família, quando manuseados no ambiente privado, as vozes podem vir em forma das legendas, das anotações feitas atrás de cada foto, das conversas entre quem está olhando as imagens. Quando entram no cinema, a banda sonora, a montagem com outras imagens, os cortes, os planos selecionados, enfim, os recursos cinematográficos, trazem a polifonia necessária para que o particular modifique o geral.

Flávia Castro apoiou-se, ainda, em seu diário, utilizou música para nos situar geograficamente, teve o apoio do irmão, da mãe, da avó e das tias para ativar memórias familiares e dar a carga de emoção necessária à jornada pessoal de resgate da história do pai – e da sua. Nicolás Prividera, que pouca (ou quase nenhuma) lembrança tinha da mãe, recorreu a depoimentos para tentar montar o quebra-cabeça que explicaria as escolhas e o destino da mãe. O argentino optou por não utilizar trilha sonora ou *off*, mas utilizou recursos como

cartelas com legendas entre um plano e outro para expressar o que sentia ou a sua opinião sobre a aventura na qual se lançou. As fotos de infância – e os vídeos caseiros em 8mm – funcionaram também como refúgio (e questionamentos à mãe) nos momentos de frustração. Paz Encina, por sua vez, não investiga, mas conta, em uma narrativa híbrida, em que os sons são encarregados de nos transportar de um tempo a outro, a angústia de filhos que não sabem onde o corpo do pai foi enterrado: o desaparecido é célebre, mas sua história foi apagada pela narrativa da ditadura, que ainda resiste no Paraguai (e, em alguma medida, no Brasil também, onde os perpetradores das violações nunca foram condenados).

As fotografias de família no documentário híbrido paraguaio são “justificadas” com montagem que alterna as fotos com imagens de documentos de arquivo da repressão e ainda imagens de ficção que associam o fato histórico à infância dos filhos do médico desaparecido, além de trazer uma camada alegórica com as imagens da casa vazia ou com a presença das crianças no rio. Os três documentários, ao trazerem elementos subjetivos para a história, atualizando as memórias individuais, na medida em que o passado passa a ser não apenas lembrado, mas analisado a partir da memória coletiva, e dando nome, rosto, dor, medo, angústia, afeto aos fatos históricos, podem sim ser considerados como lugares de memória. Porém, não podemos afirmar que sejam lugares de memória como os panteões, os túmulos de soldados desconhecidos, os monumentos ao “inimaginável”, “para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”. Consideramos que são lugares de tensões entre as memórias. Sim, documentam períodos históricos, com novos elementos narrativos; mas são lugares de conflito, em que as tragédias pessoais são passadas a limpo, e os cortes são suturados (ou não). Consideramos, então, que os documentários analisados aqui são lugares de memória, mas onde são lançados novamente os dados e se fazem novas perguntas, e não lugares de fetichização da memória (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 110). Podemos considerar o audiovisual – com ênfase no cinema documental – como “local” de memória, sem presença física, mas que funciona como uma espécie de monumento na medida em que sintetiza fatos históricos que não devem ser esquecidos, revivendo a memória.

Com as fotografias de família, o passado tangencia o presente continuamente. Acreditamos que, ao mergulharmos em uma foto do passado, estamos no que chamamos durante a pesquisa de futuro do pretérito: no “aconteceu”, no “poderia ter acontecido”, no “vai acontecer”. Esse cristal do tempo cria um fluxo entre as memórias individuais e coletivas que circula no que entendemos ser uma espécie de “fita de Moebius” – conforme afirmamos no terceiro capítulo. A fita (ou faixa, ou anel) de Moebius é um conceito matemático

desenvolvido pelo alemão August Ferdinand Moebius, em 1858, apropriado pela psicanálise (Jacques Lacan), pelas artes plásticas (M.C. Escher e Lygia Clark, para citar alguns), pela arquitetura e diversas outras áreas. Ela consiste em uma superfície plana, sem definição de “dentro” e “fora”, e com uma única borda. Na visualização que fazemos (ver *Figura 160*, a seguir) do fluxo das memórias individual e coletiva dentro dos documentários analisados, entramos e saímos de uma e de outra memória sem perceber (o percurso do degradê seriam os dois tipos de memória), porque uma não existe sem a outra. Ou seja, as memórias individuais compõem a memória coletiva e esta empresta elementos para que as lembranças pessoais sejam atualizadas e compreendidas. Da mesma forma, tempos se confundem no retorno aos fatos e muitas vezes aos locais filmados e revisitados, onde o passado ocorreu.



Figura 160: Série estilizada com a fita de Moebius elaborada para esta dissertação, com o intuito de mostrar que estamos sempre percorrendo um caminho em que as memórias individual e coletiva se confundem.

A partir das leituras e das reflexões, consideramos que para dar continuidade a essa investigação faz-se necessário analisar outros filmes latino-americanos, identificando uma tendência maior de revisão histórica (não apenas no que diz respeito às ditaduras civis-militares) e também de recomposição da linguagem do documentário, como o uso de fotografia de família, por exemplo. Também pretendemos seguir participando de eventos acadêmicos e produzindo artigos, além de realizar entrevistas com realizadores, com o objetivo de contribuir para colocar a América Latina no panorama da produção audiovisual contemporânea.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGUILAR, Gonzalo. **Infância clandestina ou a vontade da fé**. *Alea* [online]. 2015, vol. 17, n. 2, p. 246-263. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?Script=sci_arttext&pid=S1517-106X2015000200246&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 30 nov 2017.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História, a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasil: Agência Nacional do Cinema, 2017.

ANDRÉ, Richard Gonçalves (org). **Álbuns de Família: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia**. Coleção História na Comunidade v.7. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014.

ARAÚJO, M. P. N.; SANTOS, M. S.. **História, memória e esquecimento: Implicações políticas**. In.: *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 79 | 2007, colocado online no dia 01 Outubro 2012, criado em 13 Out 2017. URL: <http://rccs.revues.org/728>; DOI: 10.4000/rccs.728

ARAÚJO, D. C.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, V. **Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016.

ARNOSO, M.; BERISTAIN, C.; BOBOWIK, M. **La Comisión de Verdad y Justicia en Paraguay: la experiencia emocional en los rituales de conmemoración y la eficacia percibida de la comisión**. In: *Psicología Política*. Vol. 15 n. 32 p. 137-155. Jan-abr, 2015.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 9 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2012.

_____. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALTAR, Mariana. **Por um cinema de atrações contemporâneo**. In: XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016. www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar_3367.pdf. Acesso em 14 nov 2017.

BARBOSA, Karina Gomes. **O tempo da costura: afetos, subversão e intimidade em Call the midwife**. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. v. 44, n. 47, p. 219-238, July 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/122143/130160>. Acesso em 05 jan. 2018.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** – nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARROS, J. D'Assunção. **Cinema e História – entre expressões e representações**. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (org.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. Petrópolis: Apicuri, 2008.

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

BEAUSSE, Pascal et al. **La photographie. (Post-documentaires)**. Paris: Art Press, 2016.

BENITEZ, D. H.; MÓNACO, C. **La dictadura militar argentina, 1976-1983**. Texto introdutório. In: Kessler, Gabriel y Luzzi, Mariana (comp.), *Problemas socioeconómicos contemporáneos, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento*. 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política** (v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismos. In: **Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro**. Arlindo Machado (org.). São Paulo: Editora Itáu Cultural, 2003.

BERGER, Christa. **A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira**. *Comunicação&Educação*. São Paulo, v. 14, n. 3, p. 29-36, dec. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43580>>. Acesso em 13 out 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v14i3p29-36>.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro**. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade** – lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **Photography, a middle-brow art**. Cambridge: Polity Press/Blackwell Publishers, 1996.

BRANCO, Cristina de. **Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina**. In: *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* [online], 2015. Disponível em <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/731/623>. Acesso em 20 jan 2018.

BRASIL. (Governo Federal) Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória: Comissão sobre Mortos e Desaparecidos Políticos**. Brasília, 2007.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria/GoodMemory**, Buenos Aires: La Marca, 1997.

BUCCI, Eugênio. **Álbum de família** – Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMI, L. e MORITZ SCHWARCZ, L. *8x Fotografia*. p. 69-88. São Paulo: Companhia das Letras, 2008..

BURKE. Peter. **A História como Memória Social**. In: *O mundo como teatro – estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992.

_____. (org.). **A escrita da história** – novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **Relatar a si mesmo** – crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CANELAS, Carlos. **Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. Biblioteca *online* de Ciências da Comunicação. Lisboa: Instituto Politécnico da Guarda, 2010. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em 18 jan 2018.

CHÉROUX, Clément. **L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste**. In: CHÉROUX, Clément (org). *L'image document entre réalité et fiction*. Paris: Le Bal; Marseille: Images en manœuvres, 2010, p. 26-47.

CICERO, Marcus Tullius. **De oratore**. London: William Heine Mann, 1948.

COGGIOLA, Osvaldo. **O ciclo militar na América do Sul**. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2014/03/24/o-ciclo-militar-na-america-do-sul/>. Acesso em 6 set 2017.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CORDEIRO, Paula. **A definição do sujeito no cinema: os dias estranhos do cinema ou a inconstância do eu e do outro nas personagens e no encontro entre o mundo real e a ficção**. 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-sujeito-cinema.pdf>>. Acesso em 10 jan 2018.

CORREIO, M. D. S. V. **Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a ressignificação de imagens de arquivo no cinema brasileiros contemporâneo.** In: *LOGOS 38 Realidade Ficção*. Vol. 20, Nº 01, 1º semestre 2013. Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qPnKjbeh91QJ:www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/download/7698/5561+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 19 dez 2017

CUENCA, Manuel. **Historia del audiovisual en Paraguay.** 2009. Disponível em: www.recam.org. Acesso em 15 de out 2017.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. **O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos.** In: *Conexão e Cultura*. UCS, Caixas do Sul, v. 9, n. 17, jan/jun. 2010, pp 87-99.

DAICICH, Osvaldo; LATTANZI, Juan Pablo. **Memorias y fragmentos. Los desaparecidos en el cine argentino.** In: *Revista Alambre [online]*, 2007. Disponível em <http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=54>. Acesso em 20 ago 2017.

DE HAUWERE, Katrien. **El uso de fotografía en el cine de los hijos de desaparecidos.** In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [online]*, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/63154>. Acesso em 21 jan 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout.** Paris: Minuit, 2004.

_____. **Quando as imagens tocam o real.** Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. **Povos expostos, povos figurantes.** Tradução de Maria da Luz Correia. In: *Vista Políticas do Olhar*, n. 1, p. 16-31, 2017.

_____. **A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

_____. **Diante do tempo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **Diante da imagem.** São Paulo: Editora 34, 2015.

DOBAL, Susana. **Tempo fotográfico e tempo cinematográfico: reciprocidades.** In: *Revista Laika, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA)*. Universidade de São Paulo (USP), dez/2012 – <http://www.revistalaika.org/tempo-fotografico-e-tempo-cinematografico-reciprocidades>. Acesso em 21 de ago de 2016.

_____. **Sete sintomas de transformação da fotografia documental.** *Ícone*. v. 14, n.1 – Universidade Federal de Pernambuco. Agosto, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230628/0>. Acesso em 20 set 2016.

_____. **Ficções e verdades no cinema, na fotografia e no cangaço.** In: Montoro, Tânia e Caldas, Ricardo (orgs). *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira. Editorial Abaré, 2006. p. 123-138.

_____. **Imagem e Tempo em movimento** – entrevista com Philippe Dubois. In: *Discursos fotográficos*. v. 13, n. 22, p. 258-253, jan/jul 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30301/pdf>. Acesso em 16 jan 2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2011.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Da imagem-traço à imagem ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias.** In: *Discursos fotográficos*. Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-55, jan/jul. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/30295/21457>. Acesso em 13 dez 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SCOREL, Eduardo. **Diário de uma busca** – Uma crônica do exílio feita de memórias de família. *Revista Piauí*, ed. 60, set. 2011. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca/>. Acesso em 15 abr 2017.

FABRIS, Annateresa. **Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais.** In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v. 25, n. 1, p. 261-278, Abril 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000100261&lng=en&nrm=iso. Acesso em 21 jan 2018.

FATORELLI, Antonio. **Variações do tempo: mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento.** Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/afatorelli_2.pdf. Acesso em 20 nov 2017.

FERRAZ, Ecanaã (org.). **Chichico Alkmim fotógrafo**. São Paulo: IMS, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **A vida dos homens infames.** In: _____. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FORTUNY, Natalia. **Memórias fotográficas** – imagen y dictadura em la fotografia argentina contemporânea. Buenos Aires: La Luminosa, 2014.

FRANÇA MARTINS, Andrea; MACHADO, Patricia. **Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura.** In: *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 28, dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16497/16723>. Acesso em 16 out 2017.

FREIRE, Dulce. **Fotografias como “lugares de memória” portáteis, identidades, discursos e significados da agricultura em Portugal.** In: *Ler História*. n. 63, 2012. p.163-177. <http://lerhistoria.revues.org/408>. Acesso em 18 de set 2016.

FUTI, Gwénaëlle et al. **Photo de famille: réalités et fictions.** In: *Fisheye – Le magazine lifestyle de la photographie*. n. 17, mars-avril, 2016, pp. 25-48. Paris: Centre Pompidou.

GARAT, Anne-Marie. **Photos de famille: un roman de l’album.** Paris: Fiction et cie, 1994.

GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinema.** V. IIIa. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

GOURSAT, Juliette. **Mises en “je”:** autobiographie et film documentaire. Aix-em Provence: Presses universitaires de Provance, 2016.

GUERRA, Cláudio. **Memórias de uma guerra suja.** Topbooks, 2012.

GUMUCIO, Alfonso. **Cinema de fronteira na fronteira.** In: *Operamundi [online]*, 2016. Disponível em <http://operamundi.uol.com.br/dialogosdosul/cinema-de-fronteiras-na-fronteira/28122016/>. Acesso em 20 jan 2018.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários.** São Paulo: Edições Sesc/SP, 2017.

HAKIM, Mona. Le mois de la photo à Montréal. In: **Ciel Variable – Art Photo Médias Culture.** Montréal, 2010. Disponível em: <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-49-lobjet/le-mois-de-la-photo-a-montreal-mona-hakim/> Acesso em 16 jan 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice Editora, 1990.

HIRSCH, Marianne. **Family Frames – Photography narrative and postmemory.** 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

INCAA. **Anuario 2016.** Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2017.

Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur. **A 40 años del Cóndor.** Asunción: IPPDH Mercosur, 2015.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria.** Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

KIM, Joon Ho. **A fotografia como projeto de memória.** In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17 (2): 227-247, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto (PUC), 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Fotografia e memória:** reconstituição por meio da fotografia. In: *Etienne Samain. (Org.). Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia.* 1. ed. São Paulo-SP: Hucitec, 1998, v. 1, p. 41-47.

KOZA, Roger. **M, de Nicolás Prividera:** La voluntad de saber. In: *Ojos Abiertos [online]*, 2007. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/entrevista-a-nicolas-prividera-director-de-m/>. Acesso em 13 dez 2017.

LATTANZI, Laura. Nicolás Prividera. **El cine argentino y la dialéctica coral.** In: *La Fuga [online]*, 2016. Disponível em <http://www.lafuga.cl/nicolas-prividera/786>. Acesso em 20 nov 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.

LEITE, Míriam Lifchitz Moreira. **Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente.** In: *O fotográfico.* São Paulo: Senac; 2005.

LIMA, Daniel Francisco de. **Fotografia de família:** entre objeto de recordação e material para a arte contemporânea. Frutal-MG: Prospectiva, 2016.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho:** televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut:** cinema político e intimidade. In: *Galáxia.* Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 7, fev. 2007. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1363>>. Acesso em 24 nov 2017.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo.** In: *Significação:* Revista de Cultura Audiovisual. Brasil, v. 39, n. 37, p. 52-74, june 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>>. Acesso em 24 nov 2017.

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA MARTINS, A. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo.** In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LISSOVSKY, Maurício. O elo perdido da fotografia. In: **Revista Laika**, v. 1, n. 1, jul/2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/O-ELO-PERDIDO-DA-FOTOGRAFIA1.pdf>. Acesso em 12 jan 2017.

MACEDO E CASTRO, João Paulo. **Ritos da memória:** trajetórias e experiências sobre a ditadura militar. In: *Mana [online]*, 2014, v. 20, n. 1, pp 7-38. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v20n1/a01v20n1.pdf>. Acesso em 20 jan 2018.

MACHADO, Arlindo. **Novos territórios do documentário.** In: *Doc On-line*, n. 11, dezembro de 2011. Disponível em: www.doc.ubi.pt, p. 5-24.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. **Trânsito de memórias:** tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, v. 44, n. 48, p. 202-222, dec. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/134294/136942>. Acesso em 20 dez 2017.

MARTINS, Andréa França. **Os brinquedos-fósseis e o tempo da memória.** In: Fukelman, Clarisse. (Org.). *Eu assino embaixo: Biografia, memória e cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 239-253.

MATTOS, Carlos Alberto. **Doc+fic:** a era do híbrido. 2011. Disponível em: <http://carmattos.com/2011/02/25/doc-fic-a-era-do-hibrido>. Acesso em 18 dez 2017.

MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem:** fotografia e história – interfaces. http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em 12 mai 2016.

_____. **Prática fotográfica e a experiência história** – um balanço de tendências e posições em debate. In: *Interín*. Curitiba, v. 11, n. 2, jul/dez 2010. Disponível em: www.interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/28. Acesso em 23 out 2017.

_____. **Milton Gura em três tempos.** In: *Revista Studium*. n. 28. Campinas: Unicamp, 2001. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/01.html>. Acesso em 26 jan 2018.

MESQUITA, Cláudia. **Resistir à morte:** a *presentificação* de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 38-51, jul-dez, 2015.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOMBELLI, Neli Fabiano; TOMAÍN, Cássio dos Santos. **Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos.** In: *Lumina Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 8, n. 2. Dez 2014. Disponível em <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/323>. Acesso em 17 jan 2018.

MONTEIRO, Candida Maria. **A ressignificação das imagens de família: collage e o design no documentário autobiográfico contemporâneo.** Rio de Janeiro, 2014, 230 p. Tese de Doutorado – Departamento de Arte e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. **A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea:** desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, v. 44, n. 47, p. 239-257, July 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/115194/130162>. Acesso em 05 jan 2018.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

MORIN, Edgar. **O cinema ou O homem imaginário** – Ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). **Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second: stillness and the moving image**. Londres: Reaktion Books, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papirus Editora, 2016.

NINEY, François. **Le Documentaire et ses faux-semblants**. Paris: Klincksieck, 2009.

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, A. M. **Arte como Lugar da Memória**. Travessias, Cascavel PR. v. 1, p. 1-26, 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3211>. Acesso em 20 nov 2017.

OLIVEIRA, Cássio de. **História e Documentário no Cinema de Andrei Tarkóvski**. *RUS*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 35-47, dec. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88679>. Acesso em: 24 nov. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2012.88679>.

PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico**. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (org). *Antropologia&Imagem volume 1*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 11-26.

PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo do cinema. Uma reflexão sobre o filme documentário**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação. Universidade da Beira Interior, 2006. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>. Acesso em 17 jan 2018.

_____. **Ouvir imagens, ver sons**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação. Universidade da Beira Interior, 2003. Disponível em http://www.bocc.uff.br/pag/penafria_som_e_doc.pdf. Acesso em 17 jan 2018.

PENKALA, Ana Paula. **Eisenstein e os ideogramas japoneses. Analisando a montagem intelectual em Outubro**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penkala-ana-paula-eisenstein-ideogramas-chineses.pdf>. Acesso em 17 jan 2018.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental em primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

_____. **La cuestión de la primera persona em el documental latinoamericano contemporâneo. La representación de la autobiografía y SUS dispositivos**. In: *Cine*

Documental [online], 2010. Disponível em: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html. Acesso em 13 dez 2017.

PIEDRAS, Pablo; BARRENHA, Natalia. **Novas vozes para novas identidades**. In: *Silêncios históricos e pessoas (catálogo)*. São Paulo, Caixa Cultural, 2014. Disponível em: <http://doctela.com.br/mostrashp/catalogoshp.pdf>. Acesso em 25 set 2016.

PIOVEZA, Adriane. **Cinema documental e memória histórica no Brasil contemporâneo**. Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2010.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento e silêncio**. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15 http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2016.

QUEIROZ, Fábio José. **As inúmeras faces da violência ditatorial na América Latina nos anos 1960 e 1970**. *Revista Dialectus*. Ano 2. n. 7, p. 104-126, set. a dez. 2015. Disponível em <<http://www.revistadialectus.ufc.br/index.php/RevistaDialectus/article/view/233>>. Acesso em 08 out 2017.

QUIETO, Lucila. **Arqueologías de la ausencia**. Buenos Aires: Casa Nova Editores, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Guiomar. **Vivenciando a Subjetividade no Documentário**. Disponível em: <http://www.ecodigitalufrj.com/p/vivenciando-subjetividade-no.html>. Acesso em 1 dez. 2017

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, 1 ed, 2 reimpressão.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2015.

ROLON, José Aparecido. **Política e poder no Paraguai**. *Cadernos PROLAM/USP*, [S.l.], v. 9, n. 17, p. 49-68, dec. 2010. ISSN 1676-6288. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82434>>. Acesso em 08 out 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2010.82434>.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROUSSO, Henry. **A memória não é mais o que era**. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002. p. 93-101.

RUSSO, Juan Pablo. **Gris de ausencia**. In: *Escribiendo Cine* [online], 2016. Disponível em: <http://www.escribiendocine.com/critica/0003539-gris-de-ausencia/>. Acesso em 20 jan 2018.

RUSSO, Eduardo A. **Paz Encina: el gesto de recordar.** In: *Arkadin*, [S.l.], n. 6, p. 26-41, sep. 2017. Disponível em: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/437/804>. Acesso em: 20 jan 2018.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMAN-SILVA, Marcio. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina.** In: *Temas em Psicologia – 2009*, vol. 17, n. 2, 311-328. Dossiê “Psicologia, violência e o debate entre saberes”.

_____. Testimonio como narrativa después de las catástrofes: políticas de la memoria y el caso de la desmemoria de la dictadura brasileña. In: JOZAMI, Eduardo; KAUFMAN, Alejandro; VEDDA, Miguel (orgs). **Walter Benjamin em la ex-ESMA – Justicia, Historia y Verdad, Escrituras de la Memoria.** Buenos Aires: Ediciones Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013, p. 293-304.

SENRA, Stela. **Kogi e a busca do invisível – a fotografia no cinema de Paula Gaitán.** Disponível em <http://www.stellasenra.com.br/kogi-e-a-busca-do-invisivel-a-fotografia-no-cinema-de-paula-gaitan/>. Acesso em 15 out 2017.

SHINODA, Camilla Vidal. **Fronteiras entre a realidade e a ficção: amor e cotidiano no cinema brasileiro contemporâneo.** 2017. 164 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Armando. **Álbum de família – a imagem de nós mesmos.** São Paulo: Edições Sesc, 2008.

SILVA, Fernanda Raquel Abreu. **Anistia, reparação e políticas de memória: breve análise do processo transicional brasileiro.** In: *Revista Contemporânea – Dossiê Redemocratizações e transições políticas no mundo contemporâneo*, Ano 5, n. 7, 2015, v. 1. http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/9_anistia_reparacao_e_politicas_de_memoria_-_breve_analise_do_processo_transicional_brasileiro.pdf. Acesso em 14 de out 2017

SOUSA, Fernando Ponte de. **Política de memória histórica – um estudo de sociologia comparada.** Florianópolis: Editoria Em Debate-UFSC, 2011.

SUTTON, Damian. **Photography, Cinema, Memory: The crystal image of time.** Minnesota: University of Minnesota Press, 2009.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura.** São Paulo: Boitempo, 2010.

TOMAIM, Cassio dos Santos. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva.** In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. 32, n. 2, p. 53-69, jul/dez 2009.

TONELO, Gabriel Kitofi. **O documentário autobiográfico: o universo de Cambridge e a obra de Ross McElwee.** Campinas, 2017, 336 p. Tese de Doutorado. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas.

VALE, Glauro Cardoso. **Mise-en-film da fotografia em três documentários brasileiros.** *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. n. 32, nov. 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/23097>>. Acesso em 24 nov 2017.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema latino-americano.** In: *Memorial da América Latina*, 2014. Disponível em <http://www.memorial.org.br/biblioteca/bvl-temas/cinema-latino-americano/>. Acesso em 20 nov 2017.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

Referências cinematográficas:

BERLINER, Alan. **Family Album**. Estados Unidos, 1986.

CAFFÉ, Eliane. **Era o hotel Cambridge**. Brasil, 2016.

COSTA, Petra. **Elena**. Brasil, 2012.

DI TELLA, Andres. **Fotografías**. Argentina, 2007.

LAZMAN, Claude. **Shoah**. Paris, 1985.

MARKER, Chris. **La jetée**. França, 1962.

MILLARES, Juan. **El pabellón alemán**. Espanha, 2009.

MORENO, Sebastián. **La ciudad de los fotógrafos**. Chile, 2006.

SALLES, João Moreira. **No intenso agora**. Brasil, 2017.

Filmografia:

CASTRO, Flávia. **Diário de uma busca**. Brasil, 2011.

ENCINA, Paz. **Ejercicios de memoria**. Paraguai, 2016.

PRIVIDERA, Nicolás. **M**. Argentina, 2007.

Vídeos consultados:

https://www.youtube.com/watch?v=bVQpeub_zI8

<https://vimeo.com/user7170507>

Websites consultados:

www.abc.com.py

www.cinemanarede.com

www.documentariobrasileiro.org

<http://docacine.com.ar/wordpress/>

www.ultimosegundo.ig.com.br

<http://tallerlaotra.blogspot.com.br>

www.telam.com.br

www.titacunegundes.com.br

Anexo – Fichas técnicas

Diário de uma busca



Figura 161: Cartaz do filme

Outubro, 1984. Celso Castro, jornalista com uma longa história de militância de esquerda, é encontrado morto no apartamento de um ex- oficial nazista, onde entrara à força. A polícia sustenta tratar-se de um suicídio. O episódio é o ponto de partida de Flávia, filha de Celso, que decide reconstruir a história da vida e da morte de seu pai. Viagem no tempo e na geografia através de cartas, lembranças, exílios e testemunhos, marcados pela história do país e pelo fracasso de um projeto político.

Gênero	Documentário
Duração	108min
Ano	2010
País	Brasil/França
Roteiro e direção	Flávia Castro
Produção	Flávia Castro
Produção executiva	Flávio Ramos Tambellini; Estelle Fialon
Produtor associado	Yaël Fogiel; Laetitia Gonzalez
Câmera	Paulo Castiglioni
Direção de fotografia	Paulo Castiglioni
Som direto	Valéria Ferro
Mixagem	Eric Rey
Montagem	Flávia Castro
Montagem de som	Eric Rey; Waldir Xavier

Prêmios

Melhor Documentário no Festival de Biarritz (França), 2010

Melhor Filme pelo Júri de Estudantes e Prêmio da Crítica no 38º Festival de Cinema de Gramado (Brasil), 2010

Melhor Documentário no Festival do Rio (Brasil), 2010

Melhor Filme no Festival de Punta del Leste (Uruguai), 2011

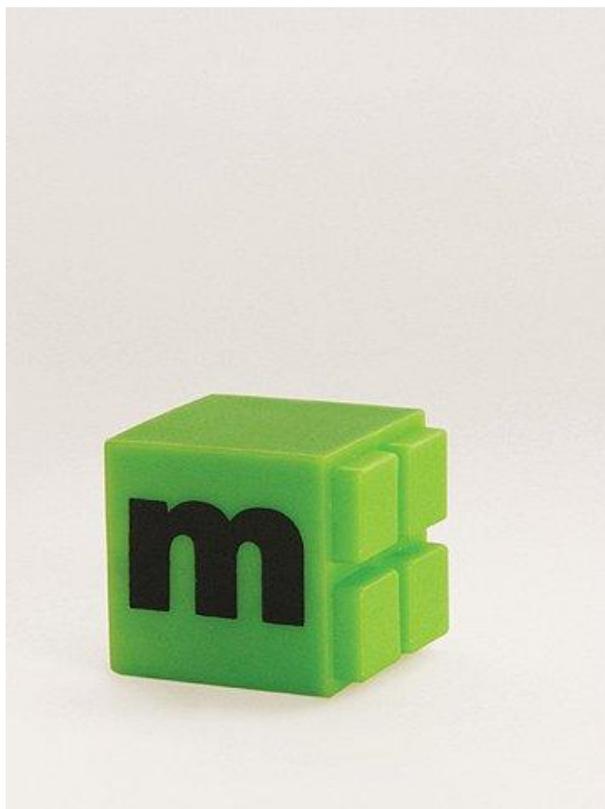
M

Figura 162: Cartaz do filme

Perto de completar 36 anos, a mesma idade que tinha sua mãe quando foi sequestrada pela última ditadura militar argentina (1976-1983), Nicolás Prividera inicia uma investigação para descobrir o que ocorreu com ela, Marta Sierra. Ao não encontrar maiores dados sobre seu destino, o diretor começa a indagar sobre seu passado militante para revelar os porquês de seu desaparecimento.

Gênero	Documentário
Duração	140min
Ano	2007
País	Argentina
Roteiro e direção	Nicolás Prividera
Produção	Nicolás Prividera e Pablo Ratto
Produção executiva	Pablo Ratto; Vanessa Ragone
Câmera	Carla Stella, Josefina Semilla, Nicolás Prividera
Som	Demian Lorenzatti
Montagem	Malu Herdt

Prêmios

Festival de Mar del Plata (Argentina): Melhor filme ibero-americano e melhor documentário pela Federação Internacional de Críticos de Cinema, 2007

Festival Internacional de Cinema de Yamagata (Japão): Prêmio Runner Up, 2007

Festival Internacional de Cinema de Gijon (Espanha): Melhor documentário, 2007

Ejercicios de memoria



Figura 163: Cartaz do filme

Entre 1954 e 1989, o Paraguai viveu uma das mais longas ditaduras da América Latina. Augustín Goiburú, oponente político mais importante do regime de Stroessner, desapareceu em 1976 no Paraná, província de Entre Ríos, Argentina, onde havia se exilado meses antes. Trinta e cinco anos depois, Rogelio, Rolando e Jazmin, seus três filhos, voltam ao local onde Goiburú foi visto pela última vez, em um exercício de memória íntima que dará conta de décadas de história de todo um país.

Gênero Documentário
 Duração 70min
 Ano 2016
 País Alemanha, Argentina, França, Paraguai, Qatar
 Roteiro e direção Paz Encina
 Produção executiva Constanza Paz Palacios
 Fotografia Matías Mesa
 Som Ricardo Sotosca
 Montagem María Astraukas

Prêmios

Melhor direção e melhor filme – Festival Internacional de Cine de Cartagena (Colômbia), 2017
 Prêmio da Crítica – Festival Internacional do Cinema de Brasília (Brasil), 2016

Prêmio Especial – Festival Internacional Pachamama – Cinema de Fronteira (Brasil), 2016