



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**RELAÇÕES FAMILIARES E  
MEMÓRIAS DAS DITADURAS  
EM TRÊS FILMES DO CONE SUL:  
108: CUCHILLO DE PALO, OS DIAS COM ELE  
E EL PACTO DE ADRIANA**

**MARIA CLARA RODRIGUES ARBEX**

Foz do Iguaçu  
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**RELAÇÕES FAMILIARES E  
MEMÓRIAS DAS DITADURAS  
EM TRÊS FILMES DO CONE SUL:  
108: CUCHILLO DE PALO, OS DIAS COM ELE  
E EL PACTO DE ADRIANA**

**MARIA CLARA RODRIGUES ARBEX**

Dissertação apresentada à banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho

Foz do Iguaçu  
2023

MARIA CLARA RODRIGUES ARBEX

**RELAÇÕES FAMILIARES E  
MEMÓRIAS DAS DITADURAS  
EM TRÊS FILMES DO CONE SUL:**  
108: CUCHILLO DE PALO, OS DIAS COM ELE  
E EL PACTO DE ADRIANA

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho  
(UNILA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Checchia  
(UNILA)

---

Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

A664

Arbex, Maria Clara Rodrigues.

Relações Familiares e Memórias das Ditaduras em Três Filmes do Cone-Sul: 108: Cuchillo de Palo, Os Dias com Ele e El Pacto de Adriana / Maria Clara Rodrigues Arbex. - Foz do Iguaçu, 2023.

120 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho.

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Memória. 4. Cone-Sul. 5. Família. I. Ramalho, Prof. Dr. Fábio Allan Mendes. II. Título.

CDU 791.292.2:321.64(81:83:893)

Dedico este trabalho à Renate Costa, diretora de *108: Cuchillo de Palo*, falecida em 2020. E também aos meus tios, Manácio e Glorinha, ao meu amigo Ediberto e ao meu mestre Edvaldo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, meus pais e meu irmão, vocês são minha base e meu porto seguro. Agradeço às minhas tias, Neusa, Nelma, Sônia, Selma, Silvana, Suraia e Luciana, aos meus tios, Manácio, Ademir e Lutero, e à minha avó, Ana. Agradeço ao Gustavo por compartilhar seus dias e sua vida comigo. Agradeço aos meus amigos, Luiza, Emanuelle, Bruna, Guilherme, Victória e Pedro. Agradeço aos meus primos, em especial à Louas, Evas, Sofia e Bitá.

Se eu tivesse mil vidas, escolheria passar todas elas junto de vocês. Fico boba de perceber que às vezes me pego rindo sozinha, pensando na sorte que é ter todos ao meu lado. Nunca vou me cansar de dizer que amo vocês com todo o meu coração.

Agradeço ao meu orientador, Fábio, por todo o apoio e paciência e à UNILA, por tornar essa pesquisa possível. Agradeço também aos meus professores da banca, Cristiane e Eduardo, pelas orientações, aos meus professores do curso e aos meus colegas de turma.

A todos, meu muito obrigada.

*E o cinema, vejo muito bem porque o adotei.  
Para que ele me adotasse de volta.  
Para que ele me ensinasse a perceber,  
incansavelmente pelo olhar,  
a que distância de mim começa o outro. **Serge Daney***

## RESUMO

O presente trabalho procura discutir as possíveis relações entre as memórias sobre as ditaduras civil-militares do Paraguai, Brasil e Chile e o cinema documental feito por parentes de vítimas (ou infratores) desses regimes. Para isso, são analisados três filmes: *108: Cuchillo de Palo* (Renate Costa, Paraguai, 2012), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, Brasil, 2013) e *El Pacto de Adriana* (Lisette Orozco, Chile, 2017). Nesses documentários, as diretoras fazem do cinema um meio para recuperar, descobrir ou reconstruir uma memória, colocam-se em cena e expõem suas relações familiares com os entrevistados. Com essa pesquisa, pretendemos questionar como as diretoras fazem uso do cinema para expor suas memórias familiares, como elas se relacionam com seus personagens e seus testemunhos, como elas mesmas testemunham a partir dos documentários e como o filme pode ser utilizado para criar uma nova memória. Para tal, exploramos as relações entre os personagens procurando observar, principalmente, as disputas pela narrativa e as disputas pelo filme, as formas de relatar de quem fala e de quem filma e como as relações e tensões familiares se apresentam nesses momentos.

**Palavras-chave:** Cinema. Documentário. Memória. Cone-Sul. Família.

## RESUMEN

El presente trabajo busca discutir las posibles relaciones entre las memorias sobre las dictaduras civil-militares de Paraguay, Brasil y Chile y el cine documental hecho por parientes de víctimas (o infractores) de esos regímenes. Para esto, se analizan tres películas: *108: Cuchillo de Palo* (Renate Costa, Paraguay, 2012), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, Brasil, 2013) y *El Pacto de Adriana* (Lisette Orozco, Chile, 2017). En estos documentales, las directoras hacen del cine un medio para recuperar, descubrir o reconstruir una memoria, se ponen en escena y exponen sus relaciones familiares con los entrevistados. Con esta investigación, pretendemos cuestionar cómo las directoras hacen uso del cine para exponer sus memorias familiares, cómo ellas se relacionan con sus personajes y sus testimonios, cómo ellas mismas testifican a partir de los documentales y cómo la película puede servir para crear una nueva memoria. Para esto, exploramos las relaciones entre los personajes buscando observar, principalmente, las disputas por la narrativa y las disputas por la película, las formas de relatar de quién habla y de quién filma y cómo las relaciones y tensiones familiares se presentan en esos momentos.

**Palabras clave:** Cine. Documental. Memoria. Cono Sur. Familia.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Cartaz de <i>108: Cuchillo de Palo</i> .....	22
<b>Figura 2</b> – Cartaz de Os Dias com Ele.....	22
<b>Figura 3</b> – Cartaz de El Pacto de Adriana.....	22
<b>Figura 4</b> – Analía em seu escritório fazendo anotações enquanto uma entrevista passa no televisor atrás dela.....	35
<b>Figura 5</b> – A atriz entrevista uma ex-companheira de militância dos pais da diretora.....	35
<b>Figura 6</b> – Albertina e sua equipe com perucas loiras.....	37
<b>Figura 7</b> – Analía ligando para o escritório da Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF).....	39
<b>Figura 8</b> – A atriz olha algumas fotos da família de Albertina.....	39
<b>Figura 9</b> – A atriz tem o sangue coletado.....	39
<b>Figura 10</b> – A diretora tem o sangue coletado.....	39
<b>Figura 11</b> – Braços e mãos enquadrados durante evento pinochetista.....	51
<b>Figura 12</b> – <i>Idem</i> figura 11.....	51
<b>Figura 13</b> – <i>Idem</i> figura 11.....	51
<b>Figura 14</b> – <i>Idem</i> figura 11.....	51
<b>Figura 15</b> – Pedro fazendo tarefas domésticas.....	55
<b>Figura 16</b> – <i>Idem</i> figura 15.....	55
<b>Figura 17</b> – Câmera tremida e desconforto no rosto de Renate.....	56
<b>Figura 18</b> – <i>Idem</i> figura 17.....	56
<b>Figura 19</b> – Distância entre pai e filha.....	56
<b>Figura 20</b> – O não entendimento e o silêncio.....	57
<b>Figura 21</b> – <i>Idem</i> figura 20.....	57
<b>Figura 22</b> – A esquina de Rodolfo.....	58
<b>Figura 23</b> – A cachorrinha.....	58
<b>Figura 24</b> – Renate conversa com o pai logo após ele acordar.....	59
<b>Figura 25</b> – Pedro solta pipa em frente à antiga casa de Rodolfo.....	59
<b>Figura 26</b> – “A lista o deixou tão visível que fez o contrário, o ofuscou por completo”.....	61
<b>Figura 27</b> – O silêncio de Pedro.....	61
<b>Figura 28</b> – Carlos Henrique faz questionamentos sobre o filme da filha.....	62

<b>Figura 29</b> – <i>Idem</i> figura 28.....	62
<b>Figura 30</b> – <i>Idem</i> figura 28.....	62
<b>Figura 31</b> – <i>Idem</i> figura 28.....	62
<b>Figura 32</b> – Carlos Henrique entrecortado pelo plano.....	64
<b>Figura 33</b> – “Esse não é meu pai”.....	64
<b>Figura 34</b> – Começo e fim do plano, a cadeira e Maria Clara.....	65
<b>Figura 35</b> – <i>Idem</i> figura 34.....	65
<b>Figura 36</b> – Lissette e Adriana.....	67
<b>Figura 37</b> – Adriana e um oficial da ditadura de Pinochet.....	67
<b>Figura 38</b> – Lissette e Adriana conversando.....	68
<b>Figura 39</b> – Lissette reduzida.....	68
<b>Figura 40</b> – Última conversa entre Lissette e Adriana.....	70
<b>Figura 41</b> – <i>Idem</i> figura 41.....	70
<b>Figura 42</b> – Analía, Albertina e a ficcionalização da identidade.....	73
<b>Figura 43</b> – <i>Idem</i> figura 42.....	73
<b>Figura 44</b> – <i>Idem</i> figura 42.....	73
<b>Figura 45</b> – Colega de trabalho de Adriana.....	75
<b>Figura 46</b> – Lissette quando criança.....	75
<b>Figura 47</b> – Carlos Henrique lendo a cena em que o personagem do seu livro sofre tortura.....	76
<b>Figura 48</b> – Maria Clara continua a leitura do pai.....	76
<b>Figura 49</b> – Janela da antiga casa de Rodolfo.....	77
<b>Figura 50</b> – Pedro e Rodolfo em um aniversário de família.....	77
<b>Figura 51</b> – Maria Clara denuncia sua presença.....	88
<b>Figura 52</b> – <i>Idem</i> figura 51.....	88
<b>Figura 53</b> – Adriana sendo entrevistada de maneira clássica.....	89
<b>Figura 54</b> – <i>Idem</i> figura 53.....	89
<b>Figura 55</b> – Lissette se filma.....	89
<b>Figura 56</b> – Adriana se filma.....	89
<b>Figura 57</b> – Renate faz perguntas para o pai enquanto ele realiza tarefas cotidianas.....	89
<b>Figura 58</b> – <i>Idem</i> figura 58.....	89
<b>Figura 59</b> – Carlos Henrique silencia por alguns segundos.....	94
<b>Figura 60</b> – <i>Idem</i> figura 59.....	94

<b>Figura 61</b> – O outro lado, o silêncio.....	96
<b>Figura 62</b> – <i>Idem</i> figura 61.....	96
<b>Figura 63</b> – O sorriso discreto.....	97
<b>Figura 64</b> – O olhar vago.....	97
<b>Figura 65</b> – As imagens silenciosas de Pedro.....	98
<b>Figura 66</b> – <i>Idem</i> figura 65.....	98
<b>Figura 67</b> – O cotidiano de Adriana pelo seu próprio olhar.....	100
<b>Figura 68</b> – <i>Idem</i> figura 67.....	100
<b>Figura 69</b> – O começo, Marina cantando.....	101
<b>Figura 70</b> – O fim e o pedido de ajuda.....	101
<b>Figura 71</b> – Momentos de intimidade entre Lissette e a bisavó.....	103
<b>Figura 72</b> – <i>Idem</i> figura 71.....	103
<b>Figura 73</b> – O <i>travelling</i> de Kapò.....	105
<b>Figura 74</b> – Maria Clara evidencia sua presença pela imagem.....	106
<b>Figura 75</b> – Lissette evidencia sua presença pelo som.....	106
<b>Figura 76</b> – O convite à intimidade e o apelo à distância.....	107
<b>Figura 77</b> – <i>Idem</i> figura 76.....	107
<b>Figura 78</b> – <i>Idem</i> figura 76.....	108
<b>Figura 79</b> – <i>Idem</i> figura 76.....	108
<b>Figura 80</b> – Entrar e sair da vida de Carlos Henrique.....	108
<b>Figura 81</b> – <i>Idem</i> figura 80.....	108
<b>Figura 82</b> – Barreiras visuais nas imagens de Carlos Henrique.....	109
<b>Figura 83</b> – <i>Idem</i> figura 82.....	109
<b>Figura 84</b> – <i>Idem</i> figura 82.....	109
<b>Figura 85</b> – <i>Idem</i> figura 82.....	109
<b>Figura 86</b> – As duas vidas de Rodolfo.....	110
<b>Figura 87</b> – <i>Idem</i> figura 86.....	110
<b>Figura 88</b> – Rodolfo dançando.....	111
<b>Figura 89</b> – <i>Idem</i> figura 88.....	111
<b>Figura 90</b> – Rodolfo, de camisa verde, desaparece atrás de Pedro.....	111
<b>Figura 91</b> – A janela de Rodolfo filmada por Renate .....	111

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Categorização dos filmes vistos para a pesquisa.....	16
--	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 - AS MEMÓRIAS.....</b>	<b>30</b>
1.1 ESTUDOS SOBRE A MEMÓRIA.....	31
1.2 A PÓS-MEMÓRIA E SEUS CONTRAPONTO.....	32
1.3 AS MEMÓRIAS INDIVIDUAIS E A MEMÓRIA COLETIVA.....	41
1.4 TENSÕES ENTRE AS MEMÓRIAS FAMILIARES PRIVADAS E A DIMENSÃO PÚBLICA DO FILME.....	44
1.4.1 Paraguai.....	47
1.4.2 Brasil.....	48
1.4.3 Chile.....	50
1.5 UMA HISTÓRIA, E MIL OUTRAS.....	52
<b>CAPÍTULO 2 - DISPUTAS PELO FILME, DISPUTAS PELA NARRATIVA.....</b>	<b>54</b>
2.1 <i>108: CUCHILLO DE PALO</i> .....	54
2.2 OS DIAS COM ELE.....	61
2.3 <i>EL PACTO DE ADRIANA</i> .....	67
2.4 POTÊNCIAS DO CINEMA.....	71
2.4.1 Memórias que se criam públicas.....	71
2.4.2 Memória ficcional, autofabulação, memória cinematográfica.....	72
<b>CAPÍTULO 3 - OS TESTEMUNHOS.....</b>	<b>78</b>
3.1 A GUINADA SUBJETIVA E A PRIMEIRA PESSOA NO DOCUMENTÁRIO.....	81
3.2 PRÁTICAS IMAGÉTICAS DO TESTEMUNHO.....	91
3.2.1 Dinâmicas do esquecimento e do silêncio.....	91
3.2.1.1 <i>Imagens de silêncio e imagens silenciosas</i> .....	93
3.2.2 A fragilidade observável e a distância necessária.....	100
3.2.3 Os rastros da memória.....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>115</b>

<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....</b>	<b>120</b>
---------------------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

O ser humano é indissociável da memória. Seja no campo da intimidade ou na dimensão pública das disputas sobre o que deve ser lembrado coletivamente, a memória atravessa sujeitos e sociedades. No Cone Sul, na segunda metade do século passado, foram instauradas ditaduras civil-militares que se estenderam até os anos 1990 e resultaram em milhares de mortos e desaparecidos. Foram experiências compartilhadas de terror que deixaram perdas irreparáveis e também lembranças, memórias que insistem em se fazer ouvir.

O foco dessa pesquisa são filmes feitos em três desses países: Paraguai, Brasil e Chile. No Paraguai, o golpe civil-militar foi dado em 15 de agosto de 1954 e o general Alfredo Stroessner permaneceu no poder por 35 anos, até 1989. Segundo o informe final da Comissão da Verdade e Justiça do país, houve mais de 500 desaparecidos durante o período, 19.862 detenções arbitrárias, 18.782 casos de tortura em dependências policiais, 59 execuções extrajudiciais e 3.470 exilados políticos (SERVÍN, 2019). Além disso, os Arquivos do Terror<sup>1</sup>, descobertos em 1992, apontam para algo em torno de 3.000 a 4.000 assassinatos durante o período (OLIVA, 2016, p.55).

No Brasil, em primeiro de abril de 1964, por meio de um ato inconstitucional, uma Junta Militar assumiu o poder e permaneceu no governo por 21 anos, até 1985. Em relação aos mortos e desaparecidos no país, um número incompleto reúne 400 casos (BAUER, 2014). Caroline Silveira Bauer (2014, p.88) aponta que “não constam nesses números os camponeses que morreram em conflitos pela terra, que variam entre 1.188 e 1.781, no período de 1964 a 1986” e que não estão incluídos, também, “os extermínios ocasionados pelo Esquadrão da Morte”.

No Chile, o golpe civil-militar ocorreu no dia 11 de setembro de 1973 e a junta militar presidida pelo general Augusto Pinochet ficou 17 anos no poder, até 1990. Segundo os dados do Instituto Nacional de Direitos Humanos (INDH) do Chile, houve, no país, mais de 3.000 mortos e desaparecidos (REPORT, 2019) e, conforme a Comissão Valech, 28.459 pessoas foram reconhecidas como vítimas de prisão política e tortura (PAZ, 2010, p.86).

---

<sup>1</sup> Segundo Ana Flávia Barreto (2016), o acervo continha cerca de 60.000 registros que revelavam acontecimentos datados de 1927 a fevereiro de 1989. A autora aponta que, diferentemente da maior parte dos governos ditatoriais no Cone Sul, que tentaram destruir as evidências das violações de direitos humanos, “a polícia da ditadura de Stroessner procurou, com a presunção de que poderia voltar a ser útil um dia, guardar toda a documentação deste período” (BARRETO, 2016, p.141).

O tema geral deste trabalho são as possíveis relações entre memória e cinema. Memórias sobre as ditaduras civil-militares do Paraguai, Brasil e Chile e o cinema documental feito por parentes de vítimas (ou infratores) desses regimes. Um recorte mais amplo para o começo da pesquisa foi justamente este, filmes feitos em busca de memórias familiares interrompidas pelo desaparecimento, o assassinato ou a distância. Este é um tema que vem sendo pesquisado desde a minha graduação em Cinema e Audiovisual. Na época, a ideia inicial do meu trabalho de conclusão de curso era focada em dois países, Brasil e Argentina, e eu queria entender se dois processos de transições democráticas tão distintos tinham afetado de alguma forma os cinemas nacionais. O projeto acabou se mostrando maior do que eu conseguiria dar conta no momento e eu decidi escrever sobre dois filmes, um de cada país, feitos por filhas de vítimas das ditaduras civil-militares. Eram eles: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, Brasil, 2013) - filme que também analiso neste estudo - e *Los Rubios*, (Albertina Carri, Argentina, 2003). Foi meu primeiro contato com este tipo de cinema e, no mestrado, decidi dar continuidade a esse estudo, aprofundando questões já conhecidas e trazendo outras, novas, para a pesquisa.

O motivo para a escolha dos três países, Paraguai, Brasil e Chile, justifica-se pelo recorte final da pesquisa, onde foram selecionados três documentários para compor o *corpus* principal: *108: Cuchillo de Palo* (Renate Costa, Paraguai, 2012), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, Brasil, 2013) e *El Pacto de Adriana* (Lisette Orozco, Chile, 2017)<sup>2</sup>. A tese de Fernando Seliprandy (2018) foi a principal fonte de referência para a procura dos possíveis objetos de pesquisa. Seliprandy encontrou, entre 1996 e 2018, 67 títulos produzidos ou protagonizados por descendentes de vítimas ou perpetradores das ditaduras civil-militares no Cone Sul: 34 argentinos, 17 chilenos, oito brasileiros, sete uruguaios e um paraguaio (SELIPRANDY, 2018, p.14). Além dos filmes localizados por Seliprandy, um documentário intergeracional brasileiro sobre o tema foi lançado em 2019, *Fico te Devendo uma Carta Sobre o Brasil*, de Carol Benjamin.

Foram vistos 41 filmes para esta pesquisa, sendo 19 argentinos, oito brasileiros, seis chilenos, sete uruguaios e um paraguaio. As obras se encontram disponíveis na internet ou foram vistas em festivais de cinema. Abaixo segue uma

---

<sup>2</sup> A questão de gênero, a princípio, não guiou a escolha dos filmes. De qualquer forma, chegou-se a três títulos dirigidos por mulheres. Dentre os 41 filmes vistos, 23 foram dirigidos ou co-dirigidos por mulheres, assim divididos por país (filmes vistos/filmes dirigidos ou co-dirigidos por mulheres): Argentina: 19/11; Brasil: oito/sete; Chile: seis/três; Paraguai: um/um; Uruguai: sete/um.

tabela utilizada para categorizar os filmes segundo os critérios que interessam ao estudo, que serão melhor explicados mais à frente. Dividimos os filmes em quatro categorias: na coluna A estão os filmes sobre descendentes em terceira pessoa (nesses filmes, o realizador não se apresenta como descendente, ou seja, mesmo que o filme tenha sido feito por um, isso não se explicita na própria obra); a coluna B se refere a filmes feitos por descendentes em primeira pessoa (o realizador explicita seu parentesco na própria obra), em que o diretor não se coloca em cena, podendo ou não ocorrer entrevistas com familiares; na coluna C estão os filmes feitos por descendentes em primeira pessoa em que o realizador se coloca em cena; e por fim, na coluna D, encontram-se os filmes feitos por descendentes em primeira pessoa, em que o realizador se coloca em cena, existe a exposição da relação familiar e é observado, nessa relação, algum tipo de conflito ou tensão relevante para a narrativa da obra.

Tabela 1 - categorização dos filmes vistos para a pesquisa

PAÍS	A	B	C	D	Outros
<b>Argentina</b>	<p><i>Historias Cotidianas</i> (Andrés Habegger - Argentina, 2000, 80min);</p> <p><i>Panzas</i> (Laura Bondarevsky - Argentina, 2000, 45min);</p> <p><i>El Tiempo y la Sangre</i> (Alejandra Almirón - Argentina, 2004, 65 min);</p> <p><i>Nietos (Identidad y Memoria)</i> (Benjamín Ávila - Argentina, 2004, 75 min);</p>	<p><i>En Memoria de los Pájaros (Gabriela Golder - França, Argentina, 2000, 17 min).</i></p>	<p><i>Papá Iván</i> (María Inés Roqué - México, Argentina, 2000, 55min);</p> <p><i>Encontrando a Víctor</i> (Natalia Bruschtein - México, Argentina, 2004, 30min);</p> <p><i>M</i> (Nicolás Prividera - Argentina, 2007, 150 min);</p> <p><i>Tiempo Suspendido</i> (Natalia Bruschtein - México,</p>	-	<p><i>Los Rubios</i> (Albertina Carri - Argentina, 2003, 89 min)<sup>1</sup>;</p> <p><i>70 y Pico</i> (Mariano Corbacho, Argentina, 2016, 103 min)<sup>2</sup>.</p>

	<p><i>Hermanos de Sangre</i> (Fabián Vittola - Argentina, 2005, 50 min);</p> <p><i>Mansión Seré</i> (Jorge Bianchini - Argentina, 2006, 80 min);</p> <p><i>Semillas de Utopía</i> (Rodolfo Colombara e Emanuela Peyretti - Itália, 2006, 95 min);</p> <p><i>Quién Soy Yo? Los Niños Encontrados de Argentina</i> (Estela Bravo - Argentina, EUA, Reino Unido, 2007, 75 min);</p> <p><i>Victoria</i> (Adrián Jaime - Argentina, 2008, 85 min);</p> <p><i>La Guardería</i> (Virginia Croatto - Argentina, 2016, 100 min).</p>		<p>Argentina, 2015, 68 min);</p> <p><i>El Padre</i> (Mariana Arruti - Argentina, 2016, 71 min).</p>		
<b>Brasil</b>	<p><i>15 Filhos</i> (Maria Oliveira e Marta Nehring - Brasil, 1996, 19min);</p> <p><i>Repare Bem</i> (Maria de Medeiros - Brasil, Portugal, Espanha, 2012, 95 min).</p>	<p><i>Marighella</i> (Isa Grinspum Ferraz - Brasil, 2011, 100min).</p>	<p><i>Diário de uma Busca</i> (Flávia Castro - Brasil, França, 2010, 108 min);</p> <p><i>Fico te Devendo uma Carta sobre o Brasil</i> (Carol Benjamin - Brasil, 2019, 88 min).</p>	<p><i>Os Dias com Ele</i> (Maria Clara Escobar - Brasil, 2013, 107 min).</p>	<p><i>Elena</i> (Petra Costa - Brasil, 2012, 82 min)<sup>3</sup>;</p> <p><i>Orestes</i> (Rodrigo Siqueira - Brasil, 2015, 93 min)<sup>4</sup>.</p>

<b>Chile</b>	<i>El Memorial</i> (Andrés Brignardello Valdivia - Chile, 2009, 63 min).	<i>El Eco de las Canciones</i> (Antonia Rossi - Chile, 2010, 71 min).	<i>Reinalda del Carmen, mi Mamá y Yo</i> (Lorena Giachino Torrén - Chile, 2006, 85 min);  <i>La Quemadura</i> (René Ballesteros - Chile França, 2009, 65 min);  <i>Mi Vida con Carlos</i> (Germán Berger - Hertz - Chile, 2009, 83 min).	<i>El Pacto de Adriana</i> (Lissette Orozco - Chile, 2017, 96 min).	-
<b>Paraguay</b>	-	-	-	<i>108: Cuchillo de Palo</i> (Renate Costa - Paraguai, Espanha, 2010, 93 min).	-
<b>Uruguai</b>	<i>Los Huérfanos del Cóndor</i> (Emilio Pacull, França - Uruguai, 2003, 56 min);  <i>HIJOS Uruguay</i> (Lucas Silva e Víctor Burgos Barreiro - Uruguai, 2006, 16 min);  <i>A Contrarreloj</i> (Pablo Sobrino, Uruguai, 2011,	<i>D.F. (destino final)</i> (Mateo Gutiérrez - Uruguai, 2008, 110 min).	<i>Secretos de Lucha</i> (Maiana Bidegain - Uruguai, França, 2007, 85 min).	-	-

	5 min);  <i>Todos Somos Hijos</i> (Esteban Barja e Carlos Conti - Uruguai, 2015, 70 min);  <i>Tus Padres Volverán</i> (Pablo Martínez Pessi - Uruguai, 2015, 80 min).				
--	---	--	--	--	--

Fonte: autoria própria

A seguir, elencamos algumas especificidades dos filmes que aparecem na coluna “Outros”:

1 - *Los Rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003, 89min): o filme é feito por uma descendente e tem como base o conflito (da geração de Albertina com a geração dos pais), mas no documentário não pode ser observada a exposição da relação familiar: os pais de Albertina foram assassinados quando ela tinha três anos. A tia da diretora aparece em alguns planos, visitando um antigo centro clandestino de detenção, mas ela é filmada sozinha e a única menção ao parentesco ocorre quando a diretora pergunta onde a tia está;

2 - *70 y Pico* (Mariano Corbacho, Argentina, 2016, 103min): no começo do filme existe certa tensão entre o diretor e seus familiares, já que ele questiona a participação do avô, um decano da Universidade de Arquitetura de Buenos Aires que dava aulas na ESMA<sup>3</sup>, na ditadura civil-militar argentina. Também existe certo conflito entre o diretor e o avô, que é entrevistado para o filme. No entanto, o documentário acaba focando nos testemunhos de antigos estudantes e professores da Universidade de Arquitetura e a questão familiar fica em segundo plano.

<sup>3</sup> *Escuela de Mecánica de la Armada* foi um centro clandestino de detenção, tortura e extermínio que funcionou entre 1976 e 1983 e por onde passaram mais de 5000 presos políticos. Desde 2004, o espaço opera como um centro de memória e cultura onde funcionam, dentre outros, a *Secretaría de Derechos Humanos de la Nación*, o *Archivo Nacional de la Memoria*, o *Museo Sitio de Memoria ESMA* e o *Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*. Mais informações em: <https://www.espaciomemoria.ar/>

3 - *Elena* (Petra Costa, Brasil, 2012, 82min): nesse filme a diretora se coloca em cena e existe a exposição de relações familiares, mas a ditadura é apenas o plano de fundo da história principal da obra, que é sobre o suicídio da irmã da realizadora;

4 - *Orestes* (Rodrigo Siqueira, Brasil, 2015, 93min): a obra é feita em terceira pessoa e traz entre seus personagens a filha de uma militante política executada pela ditadura, mas esse não é o foco do filme. A obra junta outros atores sociais (uma defensora da pena de morte, uma enfermeira, um ex-presos político) a essa descendente e, em uma espécie de psicodrama teatral, coloca as pessoas para conversarem sobre violência e justiça.

Os filmes escolhidos para essa pesquisa se encontram na coluna D. São documentários com forte teor subjetivo em que as realizadoras usam o cinema como dispositivo para a busca de uma memória familiar e se colocam também como personagens participativas da obra. Essa participação diz respeito, por exemplo, a quando as diretoras aparecem na imagem, intervêm diretamente no som ou participam ativamente em entrevistas e em outros momentos. Seguindo a tipologia trazida por Silvio Da-Rin (2004, p.135), nos interessaram filmes que se encontram na intersecção entre os modos “interativo” e “reflexivo”. Nestes dois jeitos de documentar, a interferência do realizador é percebida pelo espectador. No modo “interativo”, a intervenção é vista na relação do realizador com os personagens do filme, como quando são feitas entrevistas, por exemplo; nesses filmes, “a subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida” (DA-RIN, 2004, p.135) ou, como coloca Bill Nichols (2005, p.153), esse tipo de documentário “dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera”. O modo “reflexivo”, por sua vez, explicita “as convenções que regem o processo de representação” e, em conjunto com o produto, “apresentam o produtor e o processo de produção” (DA-RIN, 2004, p.135). Nos três filmes escolhidos para compor o *corpus* principal, “o que acontece *por causa da* presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece *apesar dela*” (NICHOLS, 2005, p.137, grifos do autor).

Para além desses parâmetros, o critério mais específico utilizado para a escolha do *corpus* principal foi a presença, nas relações familiares expostas nos filmes, de algum tipo de conflito ou tensão relevantes para a narrativa da obra. Isso é, inclusive, o que diferencia parte dos filmes da coluna C e D. Em algumas obras da

coluna C, em certos momentos existe o conflito entre o realizador e seu familiar, mas são instantes pontuais, que por vezes começam e encerram em uma mesma cena. Já nos três documentários principais escolhidos para a pesquisa, a tensão criada entre os personagens das obras - documentaristas e entrevistados - não só é observada durante todo o filme, como é também um dos pontos principais no desenvolvimento dos documentários.

As obras escolhidas fazem parte da categoria de filmes que Seliprandy (2018, p.31) chamou de “documentarismo intergeracional”: um “fenômeno de memória específico e pleno de vaivéns (...) que se manifesta no documentarismo de filhos, sobrinhos e netos de militantes vítimas das ditaduras do Cone Sul”. Renate Costa faz um filme sobre o tio que foi preso e torturado pela ditadura civil-militar de Stroessner. Maria Clara Escobar faz um filme sobre o pai, preso e torturado pelo regime civil-militar brasileiro. O filme de Lissette Orozco é diferente, tanto dos outros filmes do *corpus* principal quanto da maioria dos documentários intergeracionais vistos para essa pesquisa. A tia da diretora, Adriana Rivas, não foi uma vítima, mas uma colaboradora da ditadura de Pinochet: ela trabalhava na DIN, a Diretoria de Inteligência Nacional do Chile. Michael Lazzara (2020) comenta que, desde 2017, com a direita ganhando força política em diversas partes das Américas, outras vozes estão surgindo para revelar outras visões sobre as ditaduras civil-militares do Cone-Sul: a de familiares de perpetradores e colaboradores desses regimes. Para o autor,

sua aparição em cena constitui um acontecimento político notável, já que, sem vitimizar-se, alguns parentes de perpetradores e cúmplices não só revelam experiências em primeira pessoa inéditas sobre a vida cotidiana em tempos de ditadura, como também se alinham, a partir de suas memórias e posturas políticas progressistas, com diferentes grupos mobilizados contra o neoliberalismo e a favor dos direitos humanos. (LAZZARA, 2020, p.233, tradução nossa).

Figura 1:  
Cartaz de  
108: *Cuchillo de Palo*



Fonte: Renate Costa,  
2010

Figura 2:  
Cartaz de  
*Os Dias com Ele*



Fonte: Maria Clara Escobar,  
2013

Figura 3:  
Cartaz de  
*El Pacto de Adriana*



Fonte: Lissette Orozco,  
2017

Colocado isto, gostaríamos de apresentar um pouco mais detidamente a narrativa dos documentários escolhidos. Em *108: Cuchillo de Palo*, Renate está atrás da memória de um tio com quem não conviveu, Rodolfo Costa. O tio foi encontrado morto na sala de sua casa em uma noite fria, nu. O pai da diretora, Pedro Costa, é a pessoa mais entrevistada no filme. Os seus testemunhos são filmados quase sempre de modo descontraído, com Pedro fazendo a barba, limpando a casa ou na sua oficina de carros. Pedro tem ideias conservadoras sobre o irmão (que era homossexual), mas a diretora sempre confronta o pai. Em certo momento do filme, Renate descobre que em 1982 Rodolfo foi detido e preso duas vezes. As detenções se deram no âmbito do “caso Palmieri”, quando um estudante de 14 anos, Mario Luis Palmieri, foi sequestrado, torturado e morto. Uma das hipóteses levantadas pela polícia foi a de crime passional, o que ocasionou a perseguição de homens “acusados” de serem homossexuais. Segundo o relatório da Comissão da Verdade e Justiça do Paraguai, foram presas sob essa acusação aproximadamente 600 pessoas (CUEVAS, 2019, p.79). Clara Eliana Cuevas (2019, p.79, grifos da autora) observa a “ressonância histórica” do “caso Palmieri” com o episódio “108 y un quemado”. Algumas palavras são necessárias em relação ao segundo evento.

Em primeiro de setembro de 1959, o radialista Bernardo Aranda foi assassinado em Assunção, acontecimento que foi usado como pretexto para a

perseguição de 108<sup>4</sup> homens homossexuais identificados como suspeitos, que foram presos, torturados e tiveram os nomes expostos pela cidade. Os presos andaram pela rua Palma, no centro de Assunção, em direção ao quartel da polícia, com os cabelos raspados, nus e carregando pedras nas costas enquanto recebiam insultos da população (OLIVA, 2016, p.57). Nunca foi comprovada a ligação de algum desses homens com a morte de Bernardo Aranda. Cuevas (2019) aponta que o número inicial de interrogados no caso, que primeiro se concentrou no círculo social de Aranda, estava em constante aumento devido a denúncias ocasionais. A autora (CUEVAS, 2019, p.66) pontua que não seria possível “qualificar metodologicamente a ordem e circulação” das listas que continham os nomes dos homens detidos, entretanto, “a lista que se registraria no imaginário social e na memória dos assuncenos continha 108 nomes”. Cuevas (2019, p.66) ainda aponta que a triagem de nomes “já ultrapassava a intenção de descobrir o suposto assassino” e que o “principal objetivo das listas passou a ser a identificação do sujeito homossexual, o que o tornaria um suposto ‘amoral’, acusado de destruir ‘os honrados costumes paraguaios’”. Nos dois casos, as listas com os nomes dos homens detidos foram divulgadas publicamente em universidades, edifícios institucionais, lugares de trabalho e em meios de comunicação (OLIVA, 2016, p.57). Durante todo o filme, Renate e Pedro disputam a narrativa sobre Rodolfo, como quando a diretora pergunta o porquê do tio ter sido excluído da família e seu pai responde de forma vaga e utilizando sermões bíblicos para criar metáforas. A diretora também vai atrás de outras pessoas que conviveram com o tio, seus amigos e alguns vizinhos, que expõem outros relatos, por vezes carregados de afeto. Durante todo o documentário, as únicas imagens que vemos de Rodolfo são algumas fotos velhas e uma antiga gravação de um aniversário de família.

Quando começa seu filme, *Os Dias com Ele*, Maria Clara Escobar parece ter algumas pretensões. Ela quer falar sobre a história do pai e, com isso, também sobre a história do país. É importante ressaltar que Maria Clara e seu pai, Carlos Henrique Escobar, conviveram pouco e que o filósofo e dramaturgo, decepcionado com o fracasso das esquerdas no Brasil, exilou-se voluntariamente em uma

---

<sup>4</sup> Segundo Cuevas (2019, p.66, grifos da autora, tradução nossa), “o número provinha do fato de que o redator do jornal, que seguia de perto a movimentação ‘policial e judicial’, pôde calcular um número aproximado a 108 pessoas de ‘conduta moral duvidosa’, que esperavam para ser interrogadas”.

pequena cidade de Portugal há pouco mais de uma década<sup>5</sup>. Diferentemente dos outros dois filmes, as entrevistas com Carlos Henrique são feitas de modo mais tradicional, geralmente com o pai sentado de frente para a câmera. Nessas interações, Maria Clara pergunta sobre a vida do pai, seus dias de militância, a época da ditadura e sobre os rumos seguidos pela política do Brasil após a abertura democrática. A diretora pergunta também sobre sua infância e o porquê de Carlos Henrique ter sido um pai ausente. Quando os questionamentos tomam um rumo mais íntimo e familiar, o pai de Maria Clara parece se esquivar das perguntas da filha. Ele também não responde à diretora quando ela pergunta pela primeira vez sobre sua tortura, narrando o acontecimento somente depois que Maria Clara o questiona uma vez mais. Carlos Henrique a todo o tempo pergunta acerca do filme que a filha está fazendo e não hesita em sugerir como ele deve ser feito, conselhos que não são seguidos pela diretora. Além das entrevistas feitas com Carlos Henrique, Maria Clara filma o pai em momentos mais descontraídos, comendo ou se exercitando. A cineasta também faz o uso de imagens de arquivo no seu filme, filmagens de outras famílias, mostrando pais que não o dela.

Em *El Pacto de Adriana*, Lissette começa o filme sem a certeza que sua tia Adriana - que, na época da ditadura civil-militar, trabalhava na DINA - participou na tortura e morte de alguns presos políticos<sup>6</sup>. O seu impulso de pegar a câmera, como a própria cineasta coloca, acontece quando a tia é presa ao chegar no aeroporto de Santiago, voltando do país onde mora, a Austrália. Em um primeiro momento, Lissette acha que houve algum engano mas, ao observar que ninguém da família se manifesta, ela suspeita que algum segredo estava sendo guardado. O fato de Lissette não ter certeza, a princípio, sobre a participação da tia na DINA, faz com que ela abra o filme para os testemunhos de Adriana, que começa negando o envolvimento, negando que sabia de algo, falando que não tinha como saber das torturas. Se, pelo lado da diretora, o objetivo do filme tende a ser mais aberto - os caminhos do documentário se desenrolam à medida que o processo da tia está em andamento -, para Adriana o filme sempre pareceu um meio de provar sua

---

<sup>5</sup> Essa informação é trazida por Ilana Feldman na matéria *Os Dias com Ele é filme corajoso sobre lacunas na relação com pai*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacunas-na-relacao-com-pai.shtml>. Acesso em: 26/06/2022

<sup>6</sup> Uma informação trazida por Lazzara (2020, p.241, tradução nossa) não é dita no filme: “o papel que desempenhou a tia favorita de Orosco, Adriana Rivas (a tia Channy), uma agente civil da DINA, no sequestro, tortura e desaparecimento de sete militantes comunistas e do MIR (Movimento de Esquerda Revolucionária) desde o centro de detenção Simón Bolívar 8800 em 1976”.

inocência, e ela deixa isso claro em vários momentos. Lissette filma outras duas pessoas de sua própria família: a avó que a criou e que ela chama de mãe e a bisavó. A diretora também procura outros testemunhos, fora do meio familiar, e entrevista jornalistas, pesquisadores e pessoas que trabalharam na DINA. Lissette parece tentar acreditar na tia - ou, pelo menos, acreditar que ela vai admitir o que fez - até o final do documentário, mas o comportamento de Adriana e os testemunhos contra ela aparentam pesar na opinião da diretora, que termina o filme vendo sua relação completamente modificada.

Nos três documentários, as diretoras fazem do cinema um meio para recuperar, reconstruir ou descobrir uma memória, colocam-se em cena e expõem suas relações familiares com os entrevistados, relações diferentes nos três casos. Renate busca reconstruir a figura de alguém que já morreu, seu tio, através (mas não somente) do testemunho de alguém de quem discorda moralmente, seu pai. Maria Clara busca a memória da relação com o pai, mas encontra uma testemunha teimosa que a todo tempo disputa discurso e filme com a diretora. Lissette, por sua vez, quando descobre que a tia participou de sessões de tortura durante a ditadura civil-militar chilena, vê uma relação de admiração e respeito se desfazer pouco a pouco durante o filme. Esses relatos fílmicos são resgates e construções de memórias sobre o passado, feitos a partir do presente das realizadoras e também de quem se propõe a analisar os filmes. Jeanne Marie Gagnebin (2006) escreve sobre essa relação entre rememoração e presente. A autora está pensando a atividade realizada pelos historiadores, mas podemos fazer uma aproximação entre suas palavras e o campo fílmico:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55, grifos da autora).

Se as diretoras de *108: Cuchillo de Palo* e *Os dias com Ele* puderam planejar sua empreitada documental, Lissette pegou sua câmera “no impulso” depois de sua tia ser presa ao chegar no aeroporto de Santiago. Mas isso não difere muito os

documentários, no sentido de saber, no mínimo, o que esperar ao começar as filmagens. Maria Clara e Renate se mudam para a casa dos pais e convivem com eles durante o período de produção dos filmes; nenhuma das duas, e elas expõem isso nas obras, tinha uma relação de intimidade com os pais. Já Lissette, que não convive com a tia, faz algumas entrevistas com ela pessoalmente, mas a maioria do contato entre as duas é feito pela internet; elas possuíam uma relação de intimidade - e até admiração, por parte de Lissette - mas, no final do filme, a diretora diz que deixou de falar com Adriana. Os pontos mais específicos - as relações, a intimidade e o afeto - que invariavelmente vão ser trazidos quando formos falar dos temas principais da pesquisa, têm uma duração específica, a duração do filme. Esse apontamento serve para localizar de onde vai partir nossa análise. Ao nos propormos pensar sobre as relações familiares, nos deparamos com um problema: como saber de que modo os personagens se relacionam para além do filme?<sup>7</sup> Essa é uma pergunta que não temos condição de responder. Por isso, a análise proposta usa o filme como referência para pensar essas relações, que são construídas a partir da obra.

Metodologicamente, a pesquisa se organizou através de um levantamento bibliográfico e filmográfico, fichamentos dos textos e análise dos filmes. Também foi feito um panorama dos debates mais específicos envolvendo as obras. Devido à extensão de material e ao tempo disponível para pesquisa, limitamos nossa leitura a artigos publicados em revistas, anais de eventos ou catálogos de festivais que se concentraram no tema da memória, da relação entre os personagens (documentarista – entrevistado) ou que analisaram os filmes a partir do testemunho. Foram encontrados cinco artigos sobre *El Pacto de Adriana*<sup>8</sup>, três artigos sobre *108*:

---

<sup>7</sup> Essa questão foi trazida para mim durante a aula do Professor Aníbal Orué Pozzo pela sua orientanda na época, Yulliam Moncada. Obrigada, Yulliam.

<sup>8</sup> Sibila e O Pacto de Adriana: encontro documental entre mulheres (Laís de Lorenzo Teixeira, 2018); Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao círculo íntimo Fernando Seliprandy, 2019); *Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado* (Michael J. Lazzara, 2020); El cuerpo como propuesta de análisis fílmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación (Valentina Henríquez Ortiz, 2020); *Narrar la vergüenza: Los perros de Marcela Said y El pacto de Adriana de Lissette Orozco* (Andrea Jeftanovic, 2022).

*Cuchillo de Palo*<sup>9</sup>, oito artigos sobre *Os Dias com Ele*<sup>10</sup> e um artigo que fala sobre *108: Cuchillo de Palo* e *Os Dias com Ele*<sup>11</sup>. Algumas das ideias trabalhadas nestes estudos serão trazidas durante as análises filmicas.

Como já mencionado, a presença de algum tipo de conflito ou tensão relevante para a narrativa da obra foi o critério específico utilizado para a escolha do *corpus* principal. A existência dessa tensão é a “categoria central a partir da qual é possível montar um eixo onde diferenças e semelhanças se cristalizam” (XAVIER *apud* SOUTO, 2019, p.5)”. O eixo principal dessa pesquisa é composto por três filmes que vão ser trazidos como referência para se pensar as questões aqui propostas e que também vão ser colocados lado a lado, de maneira que um filme possa ser usado como ferramenta de análise de outro (SOUTO, 2019). No mais, esse estudo propõe uma análise comparada entre as obras, partindo das “proximidades temáticas (...) em direção às especificidades formais de cada filme” (MAIA, 2015, p.398). Essa análise comparada vai se focar principalmente em alguns pontos: nas relações das diretoras com seus personagens, nas tensões criadas a partir dos filmes e nas memórias e testemunhos que as realizadoras acessam através de suas obras. Vamos concentrar nossa análise tanto em cenas isoladas quanto em sequências, observando principalmente as imagens, os diálogos, a montagem e a narrativa. Buscamos entender como o discurso fílmico é produzido e como ele constrói o posicionamento dos documentários acerca dos temas aqui investigados.

---

<sup>9</sup> *Ley Genérica entre mujeres y putos: democracia, stronato y Guerra Gausu* (Rocco Carbone, 2015); *Algunos apuntes sobre Cuchillo de palo de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner* (Jesús Martínez Oliva, 2016); *Cuestiones de género en dos filmes hispanoamericanos recientes: 108. Cuchillo de Palo de Renate Costa y Pelo Malo de Mariana Rondón* (Nicolas Balutet, 2017).

<sup>10</sup> História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (Carla Maia, 2014); A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil (Andréa França; Patricia Furtado Machado, 2014); Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura (Andrea França Martins; Patricia Machado, 2014); Pequenas histórias face à grande história (Carla Maia, 2015); Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina (Karla Holanda, 2015); A ditadura militar brasileira documentada: *Os Dias com Ele* (Izabel Fontes, 2015); Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil (Ilana Feldman, 2018); Ela se faz presente: Construindo subjetividades em *Um passaporte húngaro*, *Elena* e *Os dias com ele* (Angela Rodriguez Mooney, 2021).

<sup>11</sup> Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo (Natalia Christofolletti Barrenha, 2013).

Para começar este trabalho, fizemos um levantamento sobre as principais discussões envolvendo o tema mais amplo da pesquisa, a memória. As leituras se guiaram no sentido de partir de um debate mais abrangente sobre o assunto e percorrer um caminho que procurou tanto estreitar as questões, chegando aos temas mais específicos da pesquisa, quanto buscar na discussão mais geral aspectos para se pensar os casos particulares. Primeiro, nos interessou entender as relações entre uma memória mais geral e as lembranças privadas (que, no caso deste estudo, dizem respeito às memórias familiares). Os pontos e contrapontos dessas leituras levaram a outra discussão: como se dão os processos de transmissão das memórias mais íntimas, feitas pelos grupos familiares. Parte desse debate esteve presente nas leituras mais amplas sobre a tema da memória, visto que, ao buscar entender as possíveis relações entre as memórias públicas e privadas, buscamos compreender também como ocorrem seus processos de transmissão em um nível mais amplo, ou seja, o social. Foi produtivo entender, em um primeiro momento, as discussões mais gerais sobre a memória e seus processos de transmissão para depois focar em pontos mais específicos de debate, como as possíveis relações entre a memória e o cinema, a subjetividade e o testemunho.

O primeiro capítulo começa apresentando alguns apontamentos acerca do crescente interesse nos estudos sobre a memória. Depois, expomos o debate que envolve a “pós-memória”, percebendo como esse assunto pode ser observado através dos filmes. Em um segundo momento, trazemos algumas discussões sobre a memória coletiva e as memórias individuais, observando como esse tema se apresenta nos documentários e atentando para o seu aspecto familiar. No capítulo dois, vamos analisar como se dão algumas disputas pela narrativa entre os personagens dos filmes - documentaristas e entrevistados, pais/tia e filhas - e também vamos procurar entender como as diretoras fazem uso do cinema para resgatar ou construir novas memórias. Neste ponto, iremos trazer discussões acerca de outras definições de memória - ficcional, narrativa, fílmica - e também algumas questões sobre como a fabulação e a ficção podem ser percebidas a partir dos documentários. No terceiro e último capítulo nos dedicamos a pensar sobre o testemunho. Primeiro, apresentamos algumas definições do conceito, depois trazemos algumas questões sobre a guinada subjetiva no campo dos estudos sociais e sobre como a subjetividade pode aparecer no cinema, especificamente na forma da primeira pessoa. Em seguida, nos dedicamos a pensar sobre algumas

práticas do testemunho observadas nas imagens, atentando, por exemplo, para o silêncio, o esquecimento, a fragilidade e os rastros da memória.

Nesta pesquisa procuramos levantar alguns questionamentos: como a relação familiar, anterior ao fazer fílmico, mostra-se diante do aparato cinematográfico? Quais as relações dos sujeitos-personagens entre si, quais são suas relações com o filme? Quais as tensões criadas (ou acirradas) pela imagem? Como as realizadoras fazem uso do cinema para resgatar ou construir uma memória? Para responder essas questões, vamos analisar as relações entre os personagens, procurando observar, principalmente mas não somente, as disputas pela memória e as disputas pelo filme, as formas de relatar de quem fala e de quem filma e como o familiar se apresenta nesses momentos. Também vamos questionar quais memórias as diretoras buscam quando começam a fazer seus documentários, o que elas encontram ao conviver com seus personagens e quais memórias são expostas nos filmes. Pressupõe-se uma intercessão múltipla: do cinema nas relações familiares e dessas relações no modo de se fazer o filme. Também acreditamos que as diretoras, ao escolherem o cinema, criam uma memória nova, fruto dos testemunhos dos personagens, de seus relatos individuais, da manipulação desses dois discursos e também do próprio fazer fílmico.

## CAPÍTULO 1 - AS MEMÓRIAS

*Perdi várias coisas em Buenos Aires.  
 Pela pressa ou por azar, ninguém sabe onde foram parar.  
 Saí com um pouco de roupa e um punhado de papéis.  
 Não me queixo.  
 Com tantas pessoas perdidas, chorar pelas coisas seria desrespeitar a dor.  
 Vida cigana.  
 As coisas me acompanham e vão embora.  
 São minhas de noite, perco-as de dia.  
 Não estou preso às coisas; elas não decidem nada.  
 Quando me separei de Graziela deixei a casa de Montevideú intacta.  
 Ficaram os caracóis de Cuba e as espadas da China,  
 os tapetes da Guatemala, os discos e os livros e tudo.  
 Levar alguma coisa teria sido um roubo.  
 Tudo isso era dela, tempo compartilhado, tempo que agradeço;  
 e me larguei no caminho, rumo ao não sabido, limpo e sem carga.  
 A memória guardará o que valer a pena.  
 A memória sabe de mim mais que eu;  
 e ela não perde o que merece ser salvo.  
 Febre de meus adentros: as cidades e as gentes, soltas da memória, navegam para mim:  
 terra onde nasci, filhos que fiz, homens e mulheres que me aumentaram a alma.*

*Fecho os olhos e estou no meio do mar*  
 Eduardo Galeano em *Dias e noites de amor e de guerra*, 2001

A memória guardará o que valer a pena. Ela é essa interação entre o que desejamos recordar e aquilo que perpassa veloz, que relampeja irreversivelmente e nos golpeia no instante que é reconhecido (BENJAMIN, 1987, p.224). Para uns, ela é “uma zona de associações voluntárias e involuntárias que se move entre o passado e o presente, ambos concebidos como formações incompletas nas quais se entrelaça o já consumado com o ainda não realizado” (ORTIZ, 2020, p.36); para outros, ela é um “certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2010, p.179). De qualquer forma, a memória é algo que nos persegue e nos ultrapassa, que pode dizer respeito ao nosso íntimo e a lutas mais coletivas. A memória nos acossa. Lembramos a todo tempo, das coisas mais banais às mais profundas, das mais felizes às mais dolorosas, afinal, “o homem é memória ou o quê?”<sup>12</sup>. E mesmo sendo memória, existem certas coisas que preferimos não recordar. Se há liberdade nas lembranças, essa mesma liberdade pode ser encontrada, também, no esquecimento.

---

<sup>12</sup> Frase escrita na parede do Espaço Memória e Direitos Humanos, em Buenos Aires. Parte do poema de Juan Gelman: “*No se puede dejar descansar a / la memoria, no se puede uno / arrellanar en la comodidad / del olvido, porque el hombre / ¿es memoria o qué?*”.

## 1.1 ESTUDOS SOBRE A MEMÓRIA

A memória é um fenômeno complexo, individual e social, e é crescente o interesse nos estudos que envolvem esse tema. Andreas Huyssen (2000), por exemplo, autor que cunhou o termo “cultura da memória”, observa uma “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p.9). Huyssen aponta que, na década de 1960, começaram a surgir novos discursos sociais sobre a memória concentrados em pensar de maneira descolonizada e revisitar as histórias ditas universais, por exemplo; para o autor, essas novas formas de interpretação, que suscitaram uma série de declarações sobre o fim (da história, do sujeito, da obra de arte), na verdade representavam como o passado estava sendo modificado pelo presente. Desde a década de 1980, Huyssen observa uma aceleração dos discursos sobre a memória principalmente nos Estados Unidos e na Europa, fomentada pelas datas comemorativas relacionadas ao Holocausto e à Segunda Guerra Mundial. A partir do final da década de 1980, o autor aponta que a preocupação com a memória se tornou central em países da antiga União Soviética, na África do Sul pós-*apartheid*, em países latino-americanos - que findavam anos de ditaduras civil-militares e tinham que lidar com seus mortos e desaparecidos -, e em outros lugares do mundo. O autor pontua que não é possível encontrar um único motivo para explicar esse *boom*, já que “a disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória” (HUYSSSEN, 2000, p.16). No entanto, apesar das especificidades e diferenças locais que causam esse fenômeno, Huyssen (2000, p.17) considera que “a globalização e a forte reavaliação do respectivo passado nacional, regional ou local deverão ser pensados juntos”.

Já Seligmann-Silva (2008, p.73) considera que, na última década, aconteceu no meio das ciências humanas uma “virada culturalista” em que “a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado”. Segundo o autor (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.74), a historiografia se abriu “à influência dos discursos da memória”, como se observa com a utilização de imagens de arquivo ou da história oral como possíveis fontes de pesquisa. Elisabeth Jelin (2002, p.9, tradução nossa), por sua vez, afirma que hoje experimentamos um “culto ao passado”; para a autora, essa “cultura da memória” é, em partes, uma “reação à mudança rápida e a uma vida sem

âncoras ou raízes”. Nesse sentido, a memória teria um “papel altamente significativo”, atuando como “mecanismo cultural para fortalecer o sentido de pertencimento a grupos ou comunidades” (JELIN, 2002, p.22-23, tradução nossa).

No que diz respeito ao cinema, especificamente sobre as memórias das ditaduras no Cone-Sul, Seliprandy (2019, p.693) aponta que existe um “fenômeno (...) de elaboração do passado” na região e que os filmes documentários feitos por descendentes de militantes de esquerda “em chave íntima e subjetiva, já são uma vertente consolidada das representações sobre o período autoritário”, possuindo uma “produção que remonta a meados dos anos 1990 e que segue dando frutos”. Já Eduardo Morettin e Marcos Napolitano (2018, p.8) observam que “o cinema parece ter uma função específica no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, guerras civis, conflitos internacionais e genocídios”. Falando sobre os filmes que se dedicam a revistar o passado ditatorial do continente, os autores pontuam que:

no caso das ditaduras militares latino-americanas, o cinema ocupa igualmente um papel de destaque na representação daquele passado que até hoje parece oscilar entre o trauma (o que não pode ser nomeado, porque indizível) e o tabu (o que não deve ser nomeado, porque inconveniente). (MORETTIN e NAPOLITANO, 2018, p.9).

## 1.2 A PÓS-MEMÓRIA E SEUS CONTRAPONTOS

Nos filmes analisados nesse estudo, as realizadoras utilizam o cinema como um dispositivo de busca e exposição de uma memória e como um lugar possível para a escuta dos testemunhos e para o questionamento das ausências. No caso de Renate, Maria Clara e Lissette as lembranças acessadas pelos filmes são, antes de tudo, memórias familiares. Pensando justamente sobre como se dá a transmissão das lembranças no meio familiar, Marianne Hirsch (2008) - que escreve em relação ao processo de rememoração feito por descendentes de vítimas do Holocausto judeu no contexto norte-americano -, procura discutir como essa segunda geração se relaciona com a memória da geração anterior. Suas ideias são frequentemente utilizadas para falar sobre os filmes produzidos por descendentes de vítimas (ou perpetradores) das ditaduras latino-americanas<sup>13</sup>. Hirsch cunha o termo “pós-memória”, que segundo a autora:

---

<sup>13</sup> Para uma análise detalhada dos usos dos conceitos de Hirsch em relação ao cinema latino-americano, ver Seliprandy (2015; 2018).

Descreve a relação que a geração que veio depois daquela que testemunhou traumas culturais ou coletivos sustenta com as experiências daqueles que vieram antes, experiências que eles “lembram” apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais eles cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas para eles tão profundamente e afetivamente, que elas *parecem* constituir memórias por direito próprio. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, mediada pelo lembrar, mas pelo investimento imaginativo, a projeção e a criação. (HIRSCH, 2008, p.106-107, tradução nossa, grifos da autora).

Para Hirsch, os principais elementos de estrutura da pós-memória são a memória propriamente dita, a família e a fotografia. Em relação à memória, a autora diferencia os dois termos, dizendo que a memória e a pós-memória não são idênticas, que a segunda é posterior (pós) à primeira, mas se aproxima dela pela sua força afetiva; essas “‘não-memórias’ comunicadas em ‘flashes de imagens’ e ‘refrões quebrados’, transmitidas pela ‘linguagem do corpo’, são precisamente os elementos da pós-memória” (HIRSCH, 2008, p.109, tradução nossa). Ao falar da família, Hirsch (2008, p.112, tradução nossa) considera que “[pela] linguagem da família, a linguagem do corpo: atos não-verbais e não-cognitivos de transferência ocorrem mais claramente em um espaço familiar, geralmente na forma de sintomas”. Ainda em relação à família, a autora atenta para o fato de que a memória, o testemunho, a arte e a ficção da segunda geração deixam claro que até o mais íntimo conhecimento do passado transmitido pelo meio familiar é mediado por narrativas e imagens públicas. É válido destacar o que Hirsch escreve em relação a isso:

A vida familiar, mesmo nos momentos mais íntimos, está enraizada em um imaginário coletivo moldado pelas estruturas públicas e geracionais de fantasia e projeção e por um arquivo compartilhado de histórias e imagens que modulam a transmissão da lembrança individual e familiar. (HIRSCH, 2008, p.114, tradução nossa).

Em relação às fotografias, Hirsch considera que tanto as imagens públicas quanto as fotografias familiares têm papel importante na construção de uma pós-memória. Para a autora, algumas imagens públicas, ou tipos de imagens, foram capazes de moldar as concepções e transmissões que temos de certos eventos; as fotografias familiares, por sua vez, podem diminuir a distância e facilitar a afiliação e a identificação daquele que olha com o passado capturado. Por fim, para Hirsch, o trabalho feito pela pós-memória:

Esforça-se para *reativar* e *reencarnar* [*reembody*] estruturas de memória social/nacional e arquivística/cultural mais distantes, revestindo-as com

ressonância individual e formas familiares de mediação e expressão estética. Portanto, participantes menos afetados podem tornar-se comprometidos na geração da pós-memória, que pode persistir mesmo depois de todos os participantes e até mesmo seus descendentes familiares terem partido. (HIRSCH, 2008, p.111, tradução nossa, grifos da autora).

Uma crítica muito contundente realizada em relação ao termo de Hirsch é feita por Beatriz Sarlo (2007). Para Sarlo, os traços que caracterizariam a pós-memória - o seu caráter vicário e fragmentário e a mediação da sua transmissão -, não são específicos desse conceito, mas dizem respeito ao próprio processo de rememoração. Segundo a autora (SARLO, 2007, p.93), “toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato”; experienciar o passado é, portanto, um ato vicário por si mesmo, já que o sujeito que relembra se coloca, pelo conhecimento ou imaginação, no lugar daqueles que viveram aquele tempo. Para Sarlo (2007, p.94), o uso do termo é aceitável por conta de duas características desse processo de rememoração: um “envolvimento mais pessoal do sujeito” e o “caráter ‘não-profissional’ da atividade”. O termo pós-memória poderia ser usado para se referir aos discursos de descendentes, segundo a autora, devido à “trama biográfica e moral da transmissão” e “à dimensão subjetiva e moral” do relato, pois a memória em si “não é necessariamente nem mais nem menos fragmentária, nem mais nem menos vicária, nem mais nem menos mediada do que a reconstituição realizada por um terceiro” (SARLO, 2004, p.94).

A noção de pós-memória proposta por Hirsch também é questionada por Fernando Seliprandy (2015). Para o autor (SELIPRANDY, 2015, p.128), os pressupostos de Hirsch se fundam em uma concepção muito objetiva da memória e, por isso mesmo, o conceito apresenta uma “resposta demasiadamente simples” sobre os processos de transmissão de lembranças. Segundo Seliprandy (2015, p.126), apesar de Hirsch atribuir e reconhecer o papel ativo da segunda geração na transmissão da memória, esse exercício é “um investimento afetivo que se projeta sobre um elo palpável de transmissão”, como se a memória fosse herdada de forma objetiva e natural. Seliprandy também dialoga com Sarlo nesse mesmo texto, questionando a análise que a autora argentina faz do filme *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). Embora não faça parte do *corpus* principal da pesquisa, achamos importante nos determos no filme de Albertina por algumas páginas. Primeiro para reiterar a ideia metodológica de utilizar os filmes como fonte de referência; segundo porque os dois autores citados e colocados em diálogo se utilizam de *Los Rubios*

para apresentar seus pontos<sup>14</sup>; por fim, é válido ressaltar que o filme de Albertina é uma obra bastante recorrente nos textos e análises sobre cinema e memória na América Latina.

A diretora do filme argentino *Los Rubios*, Albertina Carri, teve os pais sequestrados e mortos pela ditadura civil-militar quando tinha apenas três anos. Em seu filme, ela opera a busca de uma memória familiar ausente por meio de diversos artifícios. Um deles é a utilização de uma atriz, Analía Couceyro, para representar seu duplo, participando em entrevistas - nas quais se apresenta como Albertina - e falando em nome da realizadora, expondo seus pensamentos e percepções. Albertina também realiza entrevistas com ex-companheiros de militância dos pais e vizinhos das antigas casas da família, faz uso de animações em *stop-motion* e expõe com frequência sua equipe de filmagem.

Sarlo (2007) detém a maior parte da sua análise nos usos que Albertina faz dos testemunhos presentes no filme, destacando aqueles concedidos pelos ex-companheiros de militância dos pais da diretora. Em *Los Rubios*, parte considerável dessas entrevistas é mostrada através de um televisor que fica em uma espécie de escritório utilizado pela atriz. Analía observa os testemunhos e faz anotações; em outros momentos, parece não prestar muita atenção no que está sendo falado (figura 4). Em somente um desses testemunhos é mostrada alguma interação com a entrevistada e é a atriz quem vai até o apartamento da mulher e se apresenta como Albertina (figura 5).

Figura 4: Analía em seu escritório fazendo anotações enquanto uma entrevista passa no televisor atrás dela



Figura 5: A atriz entrevista uma ex-companheira de militância dos pais da diretora



Fonte: *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

<sup>14</sup> Em seu livro, Sarlo analisa outros filmes além de *Los Rubios*.

Sarlo observa como o filme relega esses testemunhos ao anonimato, não apresentando os nomes de quem testemunha na tela junto com as falas, mas sim nos créditos finais do filme. A autora (SARLO, 2007, p.107) julga esse movimento como “um sinal de separação e, até, de hostilidade” entre uma identidade duplamente afirmada - diretora e atriz - e outra que permanece anônima. Para a autora, Albertina desconsidera esses testemunhos, demonstrando pouco interesse no que é falado:

Carri não procura as “razões” de seus pais, muito menos a tradução dessas “razões” pelas testemunhas a quem recorre; procura seus pais na abstração de uma vida cotidiana irrecuperável, e por isso não consegue se concentrar nos motivos que os levaram à militância política e à morte. (SARLO, 2007, p.106, grifos da autora).

Sarlo (2007, p.107) considera que Albertina e o filme não conseguem compreender as razões para a militância dos pais, expressas nos testemunhos dos ex-companheiros, porque não buscam esses motivos levando em consideração a política da época. Outro ponto observado por Sarlo é a sequência final do filme, em que Albertina e sua equipe vestem perucas loiras (figura 6). Em uma entrevista feita com uma antiga vizinha da família de Albertina, a entrevistada diz que as meninas - Albertina e suas irmãs - eram loiras, que o homem era loiro e que a mulher era “magra e loira também”. Para Sarlo, a descrição feita pela vizinha - eram “todos loiros” - é uma forma de evidenciar, fisicamente e em termos de classe, as diferenças percebidas entre os residentes do bairro e os novos vizinhos (a autora aponta que, na Argentina, ser loiro não é tão comum); ou então que a família de Albertina realmente tingiu o cabelo para disfarçar sua aparência. As falas dos vizinhos são trazidas, segundo a autora, como uma justificativa para o título do filme e abrem caminho para o gesto final de Albertina e sua equipe: vestir perucas loiras no encerramento do documentário. Esse ato, para Sarlo, é a localização da equipe em um lugar de diferença tal como aconteceu com os pais de Albertina. Se naquela época eles eram percebidos como “os outros” no bairro, isso também acontece com Albertina e sua equipe:

A diretora e a equipe do filme, por motivos culturais, por sua aparelhagem técnica de câmeras, microfones e gravadores de som, por suas roupas, pelo modelo dos óculos e pelo corte de cabelo, pelo automóvel em que andam, continuam a ser, para os vizinhos, “louros” ou, como diz uma frase do filme, “branco, louro, estrangeiro”. (SARLO, 2007, p.108).

Figura 6: Albertina e sua equipe com perucas loiras



Fonte: *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

Colocar as perucas funciona, então, como “um dispositivo de deslocamento de um lugar a outro, de uma identidade (paterna/materna) não encontrada a uma identidade adotada como personificação e disfarce” (SARLO, 2007, p.108). Para Sarlo, Albertina, por descontextualizar as razões políticas de seus pais, não consegue entender o que os levou à militância e, com isso, distancia-se dessa memória familiar. A autora (SARLO, 2007, p.105; 110) considera que o filme de Albertina não só “reúne todos os temas atribuídos à pós-memória”, como “é um exemplo quase que repleto demais da forte subjetividade da pós-memória”. Outra autora que também comenta sobre o uso das perucas no filme é Ana Amado (2004), que faz uma interpretação parecida com a de Sarlo. Ela observa que Albertina,

em substituição da família, funda uma comunidade fraterna, integrada por sua mini equipe de filmagem. As perucas loiras de todos eles [são] como máscaras de uma filiação, em troca da [filiação] de sangue, como certificação de uma aliança. (AMADO, 2004, p.77, tradução nossa).

Já Seliprandy (2015) faz uma leitura diferente de *Los Rubios*, citando e discordando do posicionamento de Sarlo. O autor também considera que Albertina se distancia da geração dos pais mas, ao contrário de Sarlo, para ele o filme não é um exemplo da pós-memória. Seliprandy encontra uma contradição na análise de Sarlo e se pergunta onde está a abundância de pós-memória no filme, já que a debilidade apontada pela autora em relação à obra está precisamente no afastamento geracional. Observando os três pressupostos da pós-memória de Hirsch, que são nomeados por Seliprandy como “*conexão viva da lembrança*, os

*laços consanguíneos e o nexo indicial da fotografia*” (2015, p.126, grifos do autor), o autor analisa algumas cenas do filme. Por entender que as considerações de Seliprandy sobre o filme são o fundamento de sua crítica, vamos passar rapidamente por alguns pontos dessa análise.

Em relação ao primeiro pressuposto de Hirsch, Seliprandy fala sobre a sequência em que Albertina e sua equipe recebem um fax do *Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)*. O instituto rejeita o projeto do filme, considerando que ele precisa, entre outras coisas, de “um maior rigor documental” e da “participação dos companheiros” de militância dos pais de Albertina. A diretora, por sua vez, diz que entende a necessidade do filme solicitado, entende a necessidade dele para a “geração”, mas que é um “filme que outro tem que fazer” e não ela. Seliprandy (2015, p.131) observa que esse movimento expõe de que modo a “memória dos pais [de Albertina] não é assumida como de próprio direito” e como existe “no lugar de uma transmissão, uma cisão geracional da memória”.

Outra cena observada por Seliprandy é a sequência da visita ao escritório da Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF). Primeiro, a atriz que atua como Albertina está observando algumas fotos de família e liga para o EAAF, marcando uma visita para procurar informações sobre os “seus pais” (figuras 7 e 8). Ao chegar no escritório, a atriz retira uma amostra de sangue para o exame de DNA (figura 9), que é catalogada com o nome de Albertina. Após esses planos - e agora com imagens em preto e branco, marcando a mudança da encenação para a realidade -, a diretora também tem sua amostra de sangue coletada (figura 10). Seliprandy observa essa sequência levando em consideração os outros dois pressupostos de Hirsch: as conexões sanguíneas e a fotografia. Para o autor, Albertina ficcionaliza esses laços quando, em seu filme, quem olha as fotos de família, quem fala sobre os pais e quem fornece primeiro o sangue é a atriz. E mais, quando Albertina depois também fornece o seu sangue, ela atua “duplicando o laço, embaralhando a descendência, mostrando as faces encenada e genuína dos nexos geracionais” (SELIPRANDY, 2015, p.131-132).

Figura 7: Analía ligando para o escritório da Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF)



Figura 8: A atriz olha algumas fotos da família de Albertina

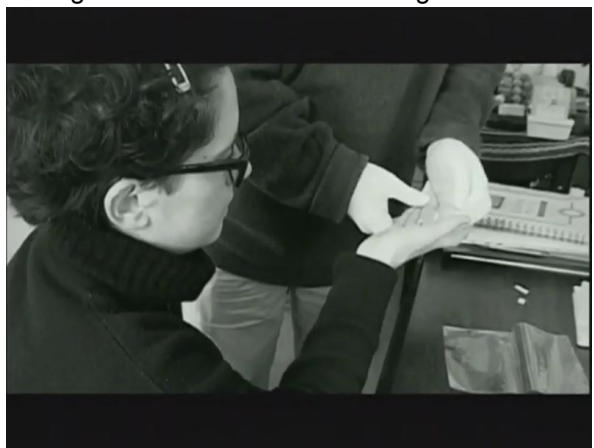


Fonte: *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

Figura 9: A atriz tem o sangue coletado



Figura 10: A diretora tem o sangue coletado



Fonte: *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

Além de observar as imagens fílmicas, Seliprandy também analisa o contexto cultural em que a obra foi produzida e recepcionada. Não cabe a esta pesquisa repassar todo o caminho do autor, mas vale pontuar que para ele, o contexto e as referências culturais experimentados por Albertina no momento de produção do filme também pesam nas escolhas formais e narrativas da obra. Por fim, Seliprandy afirma que

o que estrutura o filme não é tanto a transmissão, mas, ao contrário, a ruptura: com o legado direto da memória, com as relações imediatas entre representação e realidade. *Los rubios* manipula os elementos referenciais (o passado, o sangue, a imagem) de modo muito mais tateante do que a pós-memória palpável de Hirsch. De um lado, vê-se o *tatear de uma história* fundado na cisão. De outro, a fé nos *elos palpáveis* da transmissão da pós-memória. (SELIPRANDY, 2015, p.132, grifos do autor).

Considerando o confronto entre os conceitos de Hirsch - a transmissão e a herança da memória - e as imagens do filme de Albertina - a negação do legado -, Seliprandy (2015, p.138, grifos do autor) propõe que se pense um “*espaço de troca entre as gerações*” a fim de equilibrar essas duas posições, já que a memória dos descendentes é um legado do passado resgatado a partir da atualidade de quem rememora. Elizabeth Jelin (2002) propõe que se pense as possibilidades de transmissão do passado a partir de uma visão parecida com a de Seliprandy<sup>15</sup>. Para a autora, existem dois requisitos necessários para que se possa transmitir os sentidos do passado: o “processo de identificação”, que serviria para uma “ampliação intergeracional do ‘nós’” (JELIN, 2002, p.126, tradução nossa); e reconhecer que quem recebe a memória, vai reinterpretá-la, atribuindo seu próprio sentido e significado. Sobre o segundo ponto, Jelin (2002, p.126, tradução nossa) afirma que, para as novas gerações, ele significa “poder se aproximar de sujeitos e experiências do passado como ‘outros’, diferentes, dispostos a dialogar mais do que a representar através da identificação”, justamente porque, no nível do subjetivo, as ressignificações são incontornáveis e uma mesma história pode possuir sentidos diversos, a depender do contexto.

Tanto no caso de Albertina quanto das outras realizadoras, o processo de transmissão da memória foi interrompido. Albertina teve os pais assassinados, o tio de Renate morreu quando a diretora era nova e ela não conseguiu criar um elo com ele, Maria Clara cresceu distante do pai e Adriana e sua família esconderam o passado da tia de Lissette. Para Cássio dos Santos Tomaim (2009), o reconhecimento do passado se dá no momento do encontro do cineasta com seus personagens; esse encontro, porém, sempre acontece no presente do fazer fílmico. Para o autor, a responsabilidade de articular o passado representado é do documentarista, que assume um discurso construído a partir do agora, a partir de “um presente que procura recuperar a memória viva do passado, mas agindo sobre ela” (TOMAIN, 2009, p.59). As realizadoras estão diante de uma memória que por vezes se apresenta com contradições e por vezes está ausente. Diante dessa imagem nebulosa do passado, as diretoras também exploram sua relação consigo

---

<sup>15</sup> O texto de Jelin (2002) é anterior ao de Seliprandy (2015). É interessante notar que a autora usa o termo “intergeracional” para pensar a transmissão da memória no âmbito social, enquanto Seliprandy utiliza o mesmo termo para pensar a partir do familiar.

mesmas, buscando resgatar memórias familiares a partir do presente e de suas próprias experiências.

### 1.3 AS MEMÓRIAS INDIVIDUAIS E A MEMÓRIA COLETIVA

A partir do presente do filme, as cineastas se propõem a acessar certas memórias, individuais e familiares, usando como meio de exposição o cinema, um dispositivo inerentemente público, uma “criação da coletividade” (BENJAMIN, 1987, p.172). Nesse movimento, algumas tensões surgem, conflitos entre os personagens dos filmes e as realizadoras, que refletem também nas escolhas narrativas e estilísticas das obras. Para além do cinema, diversos autores se propuseram a pensar sobre as possíveis relações entre as memórias individuais e coletivas. Um dos textos base para essa discussão é o livro de Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva* (1990). O autor considera que o sujeito participa de dois tipos de memória, uma individual e outra coletiva. Falando primeiro sobre a memória individual, para Halbwachs, cada indivíduo é membro de vários grupos - que podem variar dos mais particulares aos mais amplos, das famílias às cidades - e participa de diferentes pensamentos sociais, estando inserido em distintos e variados tempos coletivos. A memória individual é, para o autor, influenciada pelas memórias de cada grupo do qual o sujeito faz parte e também é um ponto de vista - entre os distintos pontos de vista dos diversos indivíduos - sobre a memória coletiva; ponto de vista que pode mudar na medida em que mudam as relações mantidas pelo sujeito com o grupo. Halbwachs considera que os pensamentos individuais se deslocam dentro da memória coletiva e que os grupos influenciam os sujeitos de maneira desigual, na medida da interação mantida entre eles (os grupos e os sujeitos). No mais, para o autor, as memórias, sentimentos e opiniões pessoais não são mais que a expressão das relações mantidas entre sujeito e grupo - relações que podem ser de concordância ou não - e as memórias individuais se diferenciam entre pessoas porque os sujeitos, mesmo em um semelhante período de tempo e região, fazem parte de diferentes correntes coletivas de pensamento: quando distintos pensamentos de distintos grupos se encontram, tem-se um acontecimento único, que só existe para a pessoa.

Em suas observações sobre a memória coletiva, Halbwachs considera que ela é a memória de um grupo que compartilha os mesmos interesses, preocupações

e ideias e é formada pelas várias memórias individuais dos membros que fazem parte deste grupo. Sua duração é limitada pela duração do conjunto mas, por estar situada em um tempo e espaço que duram para além do sujeito, a memória coletiva se renova à medida que novos membros passam a fazer parte do grupo. Para o autor, a força da memória coletiva - que se desenvolve de maneira contínua, sem distinção nítida entre as memórias individuais que a compõem - se deve ao fato de ela ser compartilhada por indivíduos que apoiam suas lembranças individuais na memória do grupo.

Ao observar a relação entre as duas memórias, Halbwachs (1990, p.128) considera que “a consciência individual é apenas o lugar de passagem dessas correntes, o ponto de encontro dos tempos coletivos”. A memória coletiva abarca as memórias individuais mas não se confunde com elas; já as memórias individuais se apoiam na memória coletiva e se reconfiguram assim que penetram o conjunto. Para o autor, as memórias individuais sempre se referem aos grupos dos quais o sujeito faz parte e, se uma lembrança parece mais pessoal, isso diz respeito a uma “maior complexidade das condições necessárias para que sejam lembradas; mas isto é apenas uma diferença de grau” (HALBWACHS, 1990, p.48). Halbwachs considera que a memória coletiva tem papel fundamental na construção de laços entre os membros de uma sociedade e que a relação entre as duas memórias, individual e coletiva, constrói-se por meio da cooperação e da negociação entre as duas partes.

Elizabeth Jelin (2002) propõe-se a pensar os conceitos de Halbwachs. Para ela, o ponto chave do pensamento do autor é a noção de “marcos sociais”, que são “os portadores da representação geral da sociedade, de suas necessidades e valores” (JELIN, 2002, p.20, tradução nossa). Para a autora (JELIN, 2002, p.21, tradução nossa), - que está pensando o que ela chama de “memória social” -, ao se colocar ênfase na noção de “marco social”, a interpretação de Halbwachs se modifica e passa a apontar para uma possível determinação da “matriz grupal dentro da qual se localizam os recursos individuais”. Jelin (2002, p.22, tradução nossa) aponta que “o coletivo das memórias é o entrelaçado de tradições e memórias” que se encontra em diálogo e fluxo constante e possui certa organização social e estrutura, estabelecidas por “códigos culturais compartilhados”. A autora também se propõe a observar como se dá a articulação entre os níveis individual e coletivo - ela faz uso de “social” para se referir ao coletivo - da memória e da experiência. Para Jelin:

As memórias são simultaneamente individuais e sociais, já que na medida em que as palavras e a comunidade de discurso são coletivas, a experiência também o é. As vivências individuais não se transformam em experiências com sentido sem a presença de discursos culturais, e esses são sempre coletivos. Por sua vez, a experiência e a memória individuais não existem em si, mas se manifestam e se tornam coletivas no ato de compartilhar. Ou seja, a experiência individual constrói comunidade no ato narrativo compartilhado, no narrar e no escutar. (JELIN, 2002, p.37, tradução nossa).

Jelin (2002) faz algumas observações sobre os vínculos entre esses dois níveis de memória. A autora pontua que não existe relação direta ou linear entre o coletivo e o individual pois, uma vez que as subjetividades das experiências não são reflexos diretos dos acontecimentos públicos, não se pode encontrar uma união entre memórias individuais e públicas, tampouco uma memória única. Para Jelin (2002, p.35, tradução nossa), existem “contradições, tensões, silêncios, conflitos, ecos, disjunções” e também “lugares de encontros” entre as memórias; a autora considera que a realidade social é contraditória, complexa, cheia de conflitos e tensões e, portanto, “a memória não é uma exceção”.

Michael Pollak (1989) também se propõe a pensar algumas contradições. Na contramão da visão de Halbwachs, em certa medida utópica, o autor aponta para a relação desigual entre as memórias individual e coletiva e salienta o “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989, p.4), que tende a marginalizar e excluir as memórias discordantes. Pollak chama essas outras memórias, que se criam e prosseguem seu trabalho de desobediência pelas margens, de “memórias subterrâneas”, transmitidas pelo meio “familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política” (POLLAK, 1989, p.8). O autor atenta para o fato de que a oposição entre essas duas memórias, a memória coletiva “oficial” e as memórias subterrâneas, nem sempre diz respeito à oposição entre Estado e sociedade civil, mas às “relações entre grupos minoritários e sociedade englobante” (POLLAK, 1989, p.5). A emergência dessas memórias subterrâneas e discordantes, segundo o autor, sempre remete ao presente, adulterando e por vezes reinterpretando o passado, e a dificuldade encontrada para sua transmissão é fazer com que ela continue até o momento em que essas memórias possam ocupar o espaço público e “passar do ‘não-dito’ à contestação e à reivindicação” (POLLAK, 1989, p.9).

Um ponto fundamental, discutido pelos três autores, é a relação entre memórias coletivas e individuais. Halbwachs (1990) considera que não existem

conflitos na ligação entre as duas memórias, que se relacionam por meio da cooperação; Jelin (2002) considera que não há uma distinção clara entre as memórias, que ocupariam simultaneamente os dois espaços, individual e coletivo; já Pollak (1998) chama atenção para o caráter conflitante dessas memórias, apontando que, por vezes, a memória coletiva pode excluir outros tipos de lembrar, subterrâneos. Gostaríamos de fazer algumas considerações sobre esses termos e trazer outros dois para a discussão: “memória pública” e “memórias privadas”. O caráter coletivo da memória, discutido pelos autores, diz respeito não à exposição pública de uma memória específica, mas às diversas possibilidades de existência da memória de um grupo, ou seja, pode ser a memória coletiva de um Estado, de um conjunto menor, de uma comunidade e assim por diante. Quando nos referimos a uma memória pública, falamos justamente sobre a tentativa, a intenção, de tornar as lembranças socialmente conhecidas, ou seja, públicas. Sobre as memórias individuais e privadas, uma lembrança pode deixar de ser individual e continuar sendo privada se, por exemplo, o indivíduo que detém a memória compartilhá-la em um meio familiar ou entre amigos. No caso, essa memória individual passa a ser privada daquele grupo, uma memória coletiva desse grupo específico, que só vai se tornar pública se houver a intenção de compartilhamento para além do conjunto. Esses apontamentos são importantes para nossa próxima questão: como pensar essas conexões através dos filmes?

#### 1.4 TENSÕES ENTRE AS MEMÓRIAS FAMILIARES PRIVADAS E A DIMENSÃO PÚBLICA DO FILME

Propomos refletir, partindo dos documentários, sobre como a relação entre memórias individuais e memórias públicas se apresenta tendo como meio de exposição o cinema. Para isso, inicialmente, vamos trazer as colocações de alguns autores. É importante ressaltar que algumas dessas ideias falam sobre história ou usam história e memória como algo muito próximo; nós concordamos com essa aproximação porque estamos pensando nas histórias cotidianas trazidas pelos filmes e seus personagens e, nesse sentido, a aproximação com a memória se dá pelo aspecto indissociável das duas ações que encontram na narração meio para se fazer ouvir: recordamos as histórias que narramos, narramos as histórias para poder lembrar.

Falando sobre *108: Cuchillo de Palo*, Jesús Martínez Oliva (2016) aponta que Renate, ao questionar a morte do tio, acaba perguntando também sobre as vidas dos “108”; a diretora, investigando seu mundo familiar privado, traz um “retrato que não fica em sua singularidade individual, mas se estende para a experiência social e histórica da coletividade” (2016, p.49, tradução nossa). Em um artigo que analisa *108: Cuchillo de Palo* e *Os Dias com Ele*, Natalia Barrenha (2013) indica que, ao contar suas versões da história, as realizadoras ressignificam o passado por meio de suas próprias subjetividades, encontrando verdades provisórias que são essenciais “para a construção de uma memória que transite do individual ao coletivo - demonstrando, assim, o esgotamento dos relatos totalizantes sobre o passado histórico” (BARRENHA, 2013, p.329). Abordando especificamente *Os Dias com Ele*, Barrenha aponta que o conflito entre os personagens, existente durante todo o documentário, vai se diluindo para dar espaço a uma interação entre pai e filha que estabelece “uma frágil ligação nessa complexa relação que o filme busca realizar entre a esfera privada e a pública” (2013, p.344).

Ainda sobre *Os Dias com Ele*, Ilana Feldman (2018) acredita que Carlos Henrique, ao performar para a câmera, quer ser construído como um personagem público, ao passo que sua filha tenta colocá-lo no lugar de pai, no lugar de personagem privado. Para a autora:

a disputa em questão pela cena - e pelo filme - é uma disputa política entre a tarefa individual da narrativa do trauma (os vários traumas em questão) e sua componente coletiva; entre a memória do pai militante, o desconhecimento da filha e a história de um país; entre a extrema necessidade de seu testemunho (como “responsabilidade histórica”, diz Maria Clara) e sua crônica impossibilidade, condição aporética de toda situação testemunhal diante da violência de Estado. A disputa é, então, sobretudo, entre o espaço da “intimidade”, modernamente considerado mais verdadeiro e autêntico do que o público, e o espaço da “extimidade” (MACEDO, 2012, p.9): aquele espaço que, segundo a psicanálise, sendo tão próprio aos sujeitos, só poderia apresentar-se fora deles, no âmbito da cultura, no âmbito da interação com o outro, no âmbito da exterioridade da linguagem. (FELDMAN, 2018, p.234-235).

Por sua vez, Carla Maia (2014, n.p.) aponta que o vazio imposto sobre a história pessoal de Maria Clara faz eco com o silêncio imposto pelos traumas históricos, no caso, a ditadura civil-militar brasileira. Para Maia, a diretora busca nesse silêncio um discurso viável. Segundo a autora, Maria Clara parte do familiar, do íntimo, para chegar em uma relação com a história do Brasil que surge da sua própria relação com o pai.

Sobre *El Pacto de Adriana*, Andrea Jeftanovic (2022, p.277, tradução nossa) observa que ao fazer seu filme, Lissette nos mostra “um exercício de responsabilidade intergeracional e a valentia de transformar o julgamento privado, de caráter embaraçoso, em algo público”. Acerca do mesmo documentário, Michael Lazzara (2020) aponta que, em contraste com a tia, que não está disposta a romper os pactos de silêncio, Lissette abre o “eu em direção à dimensão pública do ético, (...) em uma aceitação da responsabilidade do eu frente ao coletivo” (2020, p.243, tradução nossa). Ainda a respeito de *El Pacto de Adriana*, Valentina Ortiz (2020, p.35, tradução nossa) considera que ao representar seu corpo subjetivo, Lissette incorpora como “membrana crítica a relação entre o público e o privado”, disposta sobretudo como “relato individual, mas que necessita do coletivo para a evocação do passado e para definir a ação no presente”.

Nas análises trazidas acima, a exposição da história dos personagens, por si, parece já comportar o caráter público dessas vidas privadas. Para Caroline Silveira Bauer (2014, p.89), o relato de um ex-presos ou perseguido político teria a capacidade de expressar tanto a percepção do indivíduo sobre a situação experienciada, quanto a daqueles que viveram experiências parecidas e que, desaparecidos ou assassinados, não podem mais relatar. Segundo a autora, essa aproximação de testemunhos, porém, é limitada pela vivência pessoal dos sujeitos. Temos que nos perguntar, então, sobre qual coletividade os autores se referem e como essa passagem do privado ao público se apresenta nos filmes. De fato, o relato dos personagens das obras tem certa ressonância com alguns aspectos das histórias das ditaduras civil-militares de Paraguai, Brasil e Chile. No Cone-Sul, os regimes de exceção propagaram a “cultura do medo” (BAUER, p.35) que, em muitos países, continuou a existir durante o período democrático. Essa cultura é definida, por Bauer (2014, p.35), como um resultado direto alcançado pelos regimes através da realização das “estratégias de implantação do terror”. A principal característica da cultura do medo “é a apatia combinada com o efeito dissuasivo e persuasivo do medo, que faz com que a maior parte da população passe a aceitar condições previamente inaceitáveis” (BAUER, 2014, p.115). Sobre as estratégias utilizadas pelas ditaduras civil-militares do Cone-Sul, a autora aponta que essas táticas eram:

usadas para disseminar o medo como forma de dominação política das populações, [baseadas] em métodos refinados de terror físico, ideológico e psicológico, assimilados de outras experiências e do desenvolvimento de doutrinas regionais próprias. As práticas que compõem essas estratégias

variaram em intensidade e extensão, de acordo com os casos. Porém, todas possuem um núcleo comum, caracterizado pela produção de informações a partir da “lógica da suspeição”; pelo sequestro como forma de detenção; pela realização do interrogatório e da tradição inquisitorial das práticas policiais; pela presença das torturas físicas e psicológicas; pela censura e desinformação; e, principalmente, pela prática do desaparecimento forçado de pessoas, característica específica da repressão desses regimes. Acredita-se que, nesse período, desapareceram aproximadamente 90 mil pessoas, entre argentinos, chilenos, uruguaios e brasileiros. A consequência foi a formação de uma “cultura do medo” como condição necessária e o resultado estratégico esperado. (BAUER, 2014, p.35).

Por sua vez, Pilar Calveiro (2006, p.67, tradução nossa) atenta para o fato de que esses crimes de lesa humanidade cometidos pelos Estados “são conhecidos pelos seus contemporâneos mas negados cinicamente pelos responsáveis e por boa parte da sociedade que os ‘desconhece’” e, ainda, que essa negação por parte dos Estados e das sociedades, acontece “não por desconhecimento, mas para eludir suas respectivas responsabilidades”.

#### 1.4.1 Paraguai

Especificamente sobre o caso Paraguaio, Oliva (2016, p.52, tradução nossa), comenta que os elementos que precisavam ser “erradicados” pela ditadura de Stroessner eram “os comunistas, os homossexuais, os camponeses e os índios”, aqueles que poderiam, de alguma forma, colocar a “realidade totalitária” da ditadura em perigo. O autor aponta que frente à negação, por parte do Estado, dos crimes cometidos na ditadura civil-militar, a população silenciou como forma de sobrevivência, um auto silenciamento que é sintoma da violência extrema experienciada no cotidiano e que tem como indício afirmações do tipo “nós não sabíamos”, ouvidas na sociedade pós-democratização. Para Oliva, essa indiferença corresponde, em parte, a uma cumplicidade de certos setores sociais com o poder; mas também se refere à “impossibilidade para a grande parte da população de afrontar algo tão conflitivo e ingovernável [*inmanejable*] que termina por ser negado, reproduzindo o não querer saber do poder opressor” (OLIVA, 2016, p.53, tradução nossa).

O pai de Renate, Pedro, além de reprovar a vida do irmão, que ele considerava amoral, escolhe não saber. Não saber sobre a vida de Rodolfo quando ele ainda era vivo, não saber, inclusive, sobre o filme que a filha está fazendo. Em

uma cena que os dois estão na oficina de Pedro, um diálogo se mostra sintomático desse ignorar:

Renate: Papai. Você não se pergunta o que eu estou fazendo?  
 Pedro: Não. Você está filmando. O quê? Os detalhes da oficina?  
 Renate: Não, perguntar do filme sobre seu irmão.  
 Pedro: Ah, sim. A verdade é que as pessoas me perguntam. Perguntam como é, o que estão fazendo. Costumamos conversar sobre o que você está fazendo. Mas como eu não conheço os detalhes...  
 Renate: Mas você também não pergunta.  
 Pedro: Não, pois é. E muitas vezes não sei o que responder, só conto que está trabalhando com isso.  
 Renate: Mas você não se pergunta?  
 Pedro: A verdade é que não. Não costumo me perguntar, realmente não costumo.

No final do filme, quando Renate confronta o pai com as provas de que Rodolfo tinha sido preso e torturado, Pedro, impossibilitado de escolher não saber, escolhe não acreditar. Em outra cena, uma vizinha que era próxima de Rodolfo conversa com Renate apressadamente, dizendo que precisa ir embora para sua missa e entrega algumas fotos de Rodolfo para a diretora. Em um momento do diálogo, a câmera da equipe fica sem bateria e, quando conseguimos enxergar alguma coisa novamente, a mulher já está andando longe e parando para conversar com alguém na rua. A cena termina com um movimento de câmera que vai de uma foto de Rodolfo para uma placa em que está escrito “VECINOS UNIDOS”, enquanto Renate fala sobre os “*pyragües*”, os espiões de Stroessner que podiam ser qualquer um e que delatavam para as autoridades qualquer pensamento destoante. Cuevas (2019) aponta que esses informantes eram fundamentais para o funcionamento da ditadura civil-militar paraguaia, para controlar tanto os “subversivos” comunistas quanto aqueles que fugiam das normas sexuais e de gênero; segundo a autora “para a manutenção do estado e da nação, o cidadão comum deveria se converter em um ativo delator” (CUEVAS, 2019, p.73).

#### 1.4.2 Brasil

No Brasil, segundo Bauer (2014, p.30), as “políticas de desmemória e esquecimento”<sup>16</sup> adotadas durante o governo transicional encontraram continuidade

---

<sup>16</sup> De acordo com Bauer (2014), essas políticas são uma série de medidas adotadas pelo governo de transição que tiveram como objetivo: sustentar uma versão oficial de memória sobre o período das ditaduras civil-militares; anular e desautorizar outras memórias, consideradas ameaças; e garantir a impunidade e imunidade dos agentes da repressão.

no período democrático subsequente à abertura política. Bauer aponta que no país, as questões relacionadas à memória e aos desaparecidos políticos concentraram-se em alguns Ministérios e em ações particulares e organizações sociais, como o Grupo Tortura Nunca Mais: foram iniciativas, em sua maior parte, privadas, isoladas e sem consenso. Segundo a autora, a única política de Estado adotada pelo governo foi a reparação pecuniária para os familiares de mortos e desaparecidos, o que não seria suficiente, já que as reparações também deveriam se estender a toda sociedade civil. Para Bauer, isso fez com que as discussões sobre o período ditatorial ficassem restritas aos meios familiares de mortos e desaparecidos e aos organismos de Direitos Humanos, o que contribuiu para que essas memórias permanecessem, de certa forma, reclusas às esferas privadas da sociedade, provocando uma “privatização da memória” (BAUER, 2014, p.140). De acordo com Bauer, ainda hoje predominam no Brasil a “teoria da conciliação”<sup>17</sup> e a “lógica da protelação”<sup>18</sup>.

Em *Os Dias com Ele*, Carlos Henrique parece se lembrar do passado sempre com certo incômodo, decepcionado com os erros cometidos pela esquerda na luta contra a ditadura e com a insistência desses erros no tempo contemporâneo à obra, incômodo que resultou no seu exílio voluntário em Portugal. O pai de Maria Clara expõe as falhas cometidas pela luta armada e a falta de preparo dos grupos que lutavam contra a ditadura civil-militar e também reclama dos “mediócras” que, na época do filme, ocupavam os cargos de poder no governo. A crítica de Carlos Henrique ao que ele considera os erros da esquerda é também uma crítica à construção de uma memória sobre o período feita a partir de acordos com os repressores, em que muitas reivindicações foram ignoradas e, como constata Carlos Henrique: “venceu o capital, venceram os torturadores, venceram os traidores”.

---

<sup>17</sup> Para Bauer, lógica baseada na premissa de equiparação entre o poder repressivo do Estado ditatorial e as ações de grupos de esquerda armada, “o que permitia responsabilizar a todos pela violência do período e, então, incentivar o esquecimento recíproco, através da desmemória e do silêncio” (BAUER, 2014, p.13).

<sup>18</sup> Bauer usa uma definição de Ricard Vynes: “A espera do passar do tempo para a resolução dos problemas do passado, a espera da extinção do problema através da morte tanto dos culpados quanto dos afetados. Isso é o que fará que o conflito se supere definitivamente” (VINYES *apud* BAUER, 2014, p.127, tradução nossa).

### 1.4.3 Chile

No Chile, os militares recorreram, pela primeira vez na história latino-americana, a princípios jurídicos para tentar preservar uma ordem autoritária (MARTINS, 2000, p.67). Em 1988, ocorreu um plebiscito em que Augusto Pinochet foi lançado como candidato único e a maioria da população, 55%, votou pela não continuidade do regime. Contudo, os militares ficaram mais um ano no poder - até as eleições presidenciais de 1989 - e durante esse período criaram decretos que tornaram praticamente impossível para um presidente civil controlar as Forças Armadas e que dificultaram ao máximo a investigação dos atos praticados durante o regime. Em 1990, Patricio Aylwin, ex-senador durante a ditadura civil-militar, foi eleito presidente e manteve Pinochet como comandante das Forças Armadas. Em 1993, Manuel Contreras - o dirigente e chefe Adriana na DINA - foi julgado pelo assassinato de Orlando Letelier<sup>19</sup> e, posteriormente, foi julgado por sequestros e assassinatos de opositores, tendo sido condenado pelo assassinato do general Carlos Prats, na Argentina. Pinochet nunca foi julgado<sup>20</sup>.

Lazzara (2020) comenta que a estreia de *El Pacto de Adriana* coincidiu com as eleições presidenciais chilenas de 2017, em que Sebastián Piñera, político de direita e um dos empresários mais ricos da América Latina, foi eleito pela segunda vez. Lazzara aponta que, no mesmo ano, José Antonio Kast, um candidato independente, declarou publicamente no Teatro Caupolicán que “defendia com orgulho a obra do governo militar” (2020, p.244); Kast recebeu quase 10% dos votos no primeiro turno das eleições. Para o autor (LAZZARA, 2020, p.244-245, tradução nossa), isso “colocou em evidência que uma porcentagem significativa da população chilena ainda se identificava abertamente com o pinochetismo”, e ainda que outra parte da população, a que elegeu Piñera, “se identificava com uma direita mais moderada que, não obstante, seguia valorizando as transformações neoliberais trazidas pela ditadura”, ao mesmo tempo em que admitia as “importantes violações aos direitos humanos cometidas” pelo regime.

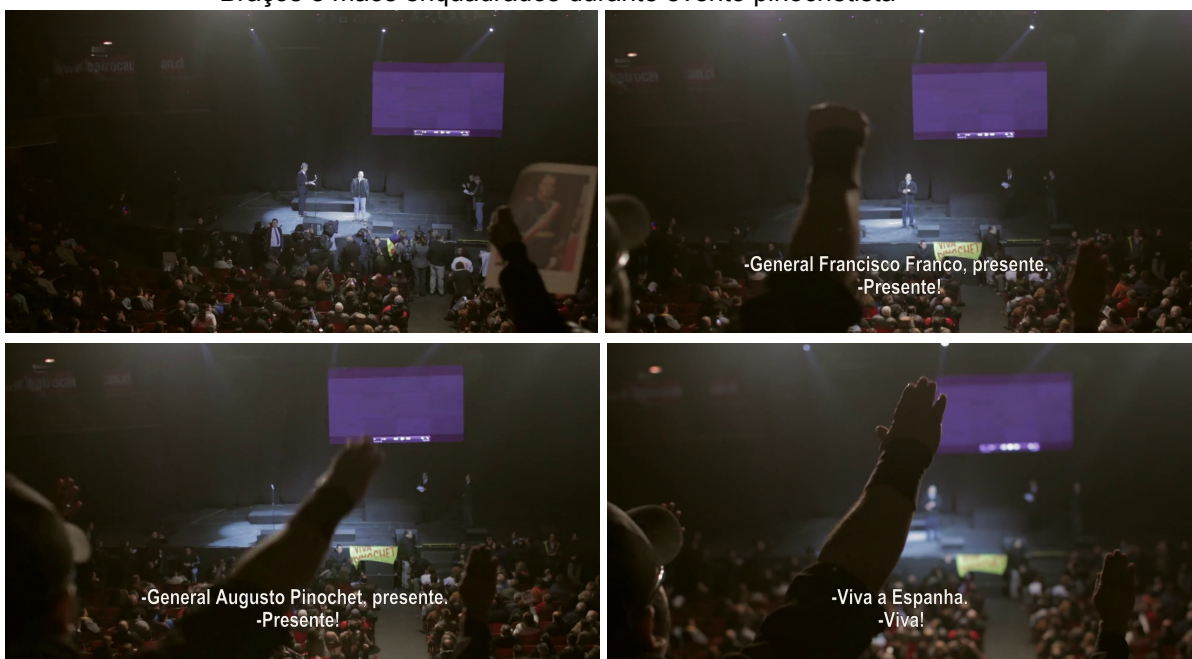
---

<sup>19</sup> Diplomata e político chileno, foi ex-ministro do governo de Salvador Allende. Atuou como ativista político contra a ditadura de Augusto Pinochet.

<sup>20</sup> Essas e outras informações sobre as ditaduras civil-militares latino-americanas podem ser encontradas no site do projeto “Memória e Resistência na América Latina”, da USP. Informações sobre a ditadura civil-militar chilena disponíveis em: [https://paineira.usp.br/memresist/?page\\_id=287](https://paineira.usp.br/memresist/?page_id=287). Acesso em: 05/01/2023.

A personagem principal do filme de Lissette, Adriana, trabalhou para a polícia secreta de Pinochet. No filme, ela nega sua participação em qualquer sessão de tortura ou assassinato, dizendo que, se houve torturas, foi por parte de outros, não dela, que ela nunca viu ou ouviu qualquer coisa do tipo. Em certo momento do filme nos é mostrada uma entrevista de Adriana a um canal de televisão em que ela afirma que as torturas eram necessárias para que as pessoas falassem, dizendo, inclusive, que algumas ações tomadas pelos nazistas durante o Holocausto eram também necessárias e justificáveis. Adriana parece convicta na entrevista e só aparenta se arrepender do que disse depois da repercussão negativa da notícia. Em uma ligação com a sobrinha, Adriana diz que os jornalistas deturparam suas palavras e ela repete mais uma vez - como durante todo o filme - que nunca viu nada; as imagens da entrevista, no entanto, provam o contrário. Em outro momento do filme, Lissette acompanha uma “manifestação” de defensores do regime ditatorial de Pinochet e a exibição de um documentário sobre o ditador em um teatro. No final da cena, enquanto o neto de Pinochet fala algumas palavras, é simbólica a “sequência de braços e mãos” que entram no enquadramento da câmera: primeiro uma foto do ditador Pinochet, depois um braço estendido com o punho fechado e por último, braços estendidos com a mão aberta, como faziam os nazistas (figuras 11, 12, 13 e 14).

Figuras 11, 12, 13 e 14:  
Braços e mãos enquadrados durante evento pinochetista



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

## 1.5 UMA HISTÓRIA, E MIL OUTRAS

As histórias trazidas - no caso de Carlos Henrique e de Rodolfo - e o lugar assumido pelas diretoras em seus filmes - as três -, marcam uma posição política contrária às ditaduras civil-militares e às reverberações desse período na democracia, em maior ou menor grau. Os documentários de Renate e Lissette trazem isso de uma maneira mais explícita, talvez porque seus personagens principais, Pedro e Adriana, não foram vítimas das ditaduras civil-militares. Pedro era e é indiferente ao regime, Adriana trabalhou para Pinochet. Talvez por isso as diretoras deixam seu posicionamento marcado durante todo o filme com falas em *off* trazendo informações sobre o período ditatorial, imagens de arquivo - familiares ou públicas - e entrevistas com terceiros, que confrontam as ideias de seus parentes. Uma resposta que se utiliza do próprio filme para contrariar os ideais familiares. Pedro e Adriana são aqueles que escolhem não saber, negar ou esquecer; Renate, Lissette e seus documentários tornam públicas suas relações e memórias familiares e escolhem o lado contrário. Nesses dois filmes, por conta das intervenções citadas acima, que acompanham o registro da relação familiar, fica mais simples entender as semelhanças dessas histórias privadas com certas memórias coletivas dos respectivos países. O caso do documentário de Maria Clara é mais delicado. Em *Os Dias com Ele* a única pessoa entrevistada é o pai da diretora. Não são trazidas informações sobre o período ditatorial - a não ser o que Carlos Henrique fala vagamente - e as únicas imagens de arquivo são vídeos caseiros de outras famílias, acompanhadas da narração de Maria Clara que por vezes lê cartas trocadas com o pai, por outras lê trechos de algum livro escrito por Carlos Henrique ou acompanha as imagens dizendo “esse não é meu pai”. Mas a aproximação da história do pai com a história do país ainda assim é feita, não sem conflitos. Em uma cena na qual Maria Clara pede para o pai ler o seu mandado de prisão expedido pelos militares, essa é parte do diálogo que se segue:

Carlos Henrique: Não preciso disso, preciso?

Maria Clara: Não, eu quero que você leia...

(...)

Carlos Henrique: Não tem sentido, é uma bobagem. Isso eu posso falar sem ler, tudo isso é deles. É a burocracia deles, é morto. (...)

(...)

Carlos Henrique: Há crimes imensos e incríveis, mas isso todo mundo sabe.

Maria Clara: Eu não sei se todo mundo sabe.

Carlos Henrique: Fica meio insípido ler a prisão de um cara quando foram presos dez mil. O que que se vai falar *pra* você? (...)

(...)

Carlos Henrique: Contar coisas da minha vida, teria que ser um filme sobre mim. Eu teria antes que organizar o roteiro *pra* saber de que partes da vida eu estou falando *pra* fazer uma articulação. Mas se for o “meu papai”, basta uma fotografia, duas ou três ou quatro.

Maria Clara: Não acho que é o “meu papai”...

Carlos Henrique: Mas é você.

Maria Clara: É a história do meu país também, a história do meu pai, a minha história. Como assim?

Carlos Henrique: Que história? A vida é tão terrível que nós dois conversando aqui assim é história, mas também não é nada.

Por que filmar uma história quando existem mil outras? Como coloca Maria Clara em outro momento do filme, nossas histórias nunca dizem respeito somente a nós. Não é só sobre Carlos Henrique. A cena da diretora com o pai pode ser nada, mas diz respeito a muito. Porque quando os testemunhos de Carlos Henrique - e os outros testemunhos, dos outros documentários - são transformados em filme, suas memórias se posicionam para além do individual, reconhecem seu lugar como uma dentre muitas outras e, ao fazê-lo, permitem que essas lembranças se localizem para além do sujeito; é a exposição de uma memória familiar que evidencia tantas outras, semelhantes, talvez relegadas ao lugar de nada (ARBEX, 2021, p.58). Ana Amado (2004), falando sobre as intervenções artísticas feitas por descendentes de vítimas da ditadura civil-militar argentina, aponta que mesmo que cada história, cada situação exposta, seja singular, elas conseguem estabelecer, separadas ou coletivamente, uma “relação profunda com o presente da experiência coletiva” (2004, p.48, tradução nossa). As memórias e histórias dos personagens dos filmes e, como não, de suas diretoras, podem não ser a história de um país inteiro - afinal, isso é possível? Como coloca Jelin (2002, p.19, tradução nossa): “sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas, nas resistências, no mundo privado, nas ‘catacumbas’” - mas têm ressonância com *certas* memórias coletivas; fazer o filme se torna, portanto, um ato de rememoração que transforma as lembranças familiares e particulares, acessadas por meio dos documentários, em matéria pública.

## CAPÍTULO 2 - DISPUTAS PELO FILME, DISPUTAS PELA NARRATIVA

*Os velhos amores que não estão  
A ilusão dos que perderam  
Todas as promessas que se vão  
E os que em qualquer guerra caíram*

*Tudo está guardado na memória  
Sonho da vida e da história*

*O engano e a cumplicidade  
Dos genocidas que estão soltos  
O indulto e o ponto final  
Para as bestas daquele inferno*

*A memória acorda para ferir  
Os povos adormecidos  
Que não a deixam viver  
Livre como o vento*

*Os desaparecidos que são procurados  
Com a cor dos seus nascimentos  
A fome e a abundância que se juntam  
O maltrato com sua má recordação*

*Tudo está travado na memória  
Espinha da vida e da história*

*La Memoria  
León Gieco, 2001*

### 2.1 108: CUCHILLO DE PALO

Nos três filmes analisados aqui, o acesso e exposição das memórias e histórias não se dá de maneira simples. Os documentários se constituem como espaços de disputa, pela narrativa e pelo filme. Em certos momentos, esses conflitos parecem dizer respeito à mesma coisa, em outros, não. É o caso de *108: Cuchillo de Palo*. Durante todo o filme, Renate e seu pai disputam a narrativa sobre o tio da diretora, Rodolfo. Na primeira vez em que ouvimos que Rodolfo é homossexual, Pedro e Renate estão varrendo algumas folhas do quintal. Pedro diz que ele e o irmão conversavam bastante, principalmente sobre os problemas de Rodolfo, mas que o irmão nunca contava tudo porque gostava de manter alguns segredos. O pai de Renate diz que o irmão não gostava de trabalhar na oficina da família porque queria ser artista; para a surpresa dele, quando Rodolfo morreu, ele tinha uma poupança de 32 milhões de guaranis. Renate pergunta de onde o pai achava que vinha aquele dinheiro, já que o tio não trabalhava, e ele responde: “não quero achar nada”. Pedro então fala que seu pai, avô de Renate, pediu para ele tomar conta de

Rodolfo e ele teve que ir brigar “com os amigos homossexuais” para defender o irmão. Renate o questiona: “para defender o Rodolfo de quê?”. O pai continua falando que queria que o irmão fosse para casa, que batia e lutava com os amigos de Rodolfo. Renate segue questionando o pai. Ele então fala: “são homossexuais. Você sabe o que quer dizer ser homossexual?”. Durante o restante da sequência, Renate não fala mais nada. Depois, em voz *over*, diz que se surpreendeu quando ouviu o pai falar a palavra homossexual porque antes ele só usava “108”.

É interessante observar a sequência de cenas anteriores a esse momento específico. Primeiro, Renate conversa com uma vizinha que diz, entre outras coisas, que Rodolfo limpava a casa de madrugada porque na época - e ainda hoje - era mal visto um homem limpando a própria casa. Depois do testemunho da vizinha, a câmera acompanha Pedro indo levar algumas roupas para lavar na lavanderia que funciona onde antes era a casa de Rodolfo. Em seguida, vemos Pedro passar um pano no chão da sala (figura 15). Durante a próxima cena, quando acontece o diálogo descrito acima, Pedro está varrendo algumas folhas do quintal quando Renate chega para ajudá-lo e depois conversar com ele (figura 16). A montagem brinca com o juízo de valores de Pedro. Ele, homem religioso e conservador, mora sozinho e faz as tarefas domésticas, assim como o irmão. Uma tentativa de aproximação pelo ordinário.

Figuras 15 e 16:  
Pedro fazendo tarefas domésticas

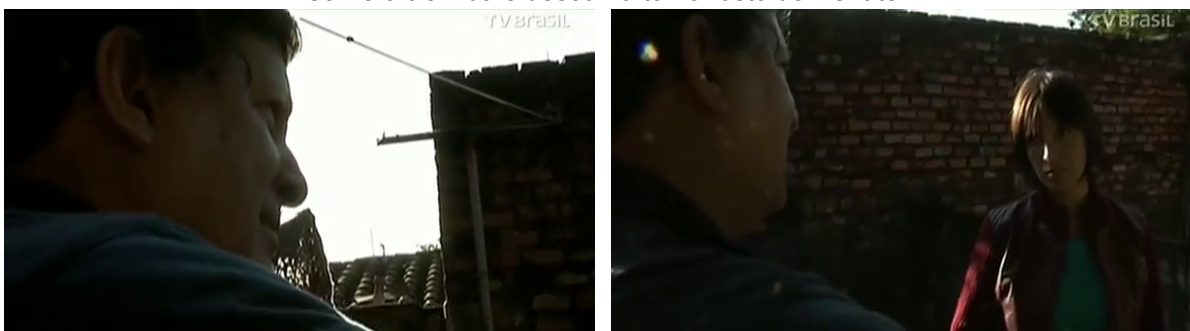


Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

Renate confronta o pai em diversos momentos, pergunta a ele porque os adultos da família não deixavam Rodolfo chegar perto das crianças durante as festas e fala que, se o tio era homossexual, o dever da família era apoiá-lo e não tratá-lo como um estranho; Pedro sempre refuta a filha, sempre usando passagens e ensinamentos da bíblia para sustentar sua posição. O confronto de narrativas sobre a vida de Rodolfo é percebido de diferentes formas nas imagens do filme. Em

algumas discussões, o desconforto é acentuado por uma câmera tremida, que muda de um personagem para outro e que mostra Pedro em um ângulo não convencional, de baixo para cima (figura 17). Em certos momentos, esse desconforto é percebido no rosto de Renate (figura 18). Em outras cenas, nas quais a câmera está mais estática, o incômodo aparece na distância entre os personagens, distância que visualmente parece pequena, mas que se acentua a cada sermão de Pedro, a cada discordância dos dois (figura 19). Na penúltima cena do filme, em que a diretora mostra para o pai as provas de que seu irmão foi torturado e ele se nega a acreditar, Renate diz “é difícil nos entendermos” e sai de cena, deixando o pai sozinho (figuras 20 e 21).

Figuras 17 e 18:  
Câmera tremida e desconforto no rosto de Renate



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

Figura 19:  
Distância entre pai e filha



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

Figuras 20 e 21:  
O não entendimento e o silêncio



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

A relação de Pedro com o documentário é ambígua. Quando Renate pergunta explicitamente sobre o filme, seu pai diz não saber do que se trata - como no diálogo da cena da oficina, citado no capítulo anterior<sup>21</sup> -, o que é difícil de acreditar, já que a diretora a todo tempo deixa claro o tema da sua empreitada documental. O posicionamento de Pedro, mais do que uma demonstração de falta de interesse no filme da filha, parece um movimento de defesa: escolher não saber. Apesar de Pedro não demonstrar nenhum sinal de mudança no seu discurso durante o filme, apesar de Renate ter deixado o pai sozinho depois de ter contado sobre a prisão e tortura de Rodolfo, apesar da diretora não falar o nome de Pedro em nenhum momento do filme - só descobrimos seu nome nos créditos -, Renate parece querer acreditar na mudança do pai. Pedro é um personagem antipático. Seja nos momentos em que ele fala sobre Rodolfo, criticando duramente o fato de o irmão ser homossexual ou nos momentos em que dá sermões para, é difícil criar vínculos com ele. No entanto, na penúltima cena do filme, quando Pedro silencia diante da informação sobre a tortura sofrida pelo irmão, essa distância é colocada em dúvida. O silêncio do pai de Renate pesa, toma a forma da dor e do medo. Isso não quer dizer, claro, que as ações e palavras dele são de algum modo justificáveis, mas talvez mostre algum começo de mudança para Pedro ou, pelo menos, de remorso. Essa hipótese parece ser corroborada por Renate na cena final do filme. Em um plano que mostra a lavanderia que hoje funciona onde morava Rodolfo (figura 22), Renate diz: “carreguei a morte do meu tio por tanto tempo comigo que o mantive vivo; agora o deixo aí, em sua esquina”. Mas antes de encerrar o filme, Renate fala sobre uma cachorrinha que segue a caminhonete do pai e sobre como Pedro,

<sup>21</sup> Ver página 48.

mesmo falando que não quer a cachorrinha, todo dia coloca água e comida para ela (figura 23).

Figura 22:  
A esquina de Rodolfo



Figura 23:  
A cachorrinha



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

Para Rodolfo, a vida que se arrastava pendurada na distância experienciada por Renate pôde se encerrar simbolicamente quando ela terminou o filme; mas ainda sobraram as dúvidas e a saudade. Para Renate, fazer o documentário torna-se uma "atividade de luto" (TOMAIM, 2009, p.55): ela redescobre a história do tio, toma ciência de que ele foi perseguido, preso e torturado, e ouve testemunhos afetivos e dolorosos de antigos amigos de Rodolfo. Deixar o tio na esquina ("agora o deixo aí, em sua esquina", diz Renate) não é esquecer Rodolfo, é, pelo contrário, encerrar um ciclo, concluir um processo de luto; mas a memória permanece, resgatada e redescoberta pelo filme.

Para Pedro, Renate faz um gesto de conciliação. Esse gesto poderia parecer inesperado não fossem as cenas de afeto entre a diretora e seu pai quando não estão falando sobre Rodolfo, mas soltando pipa ou pescando. Essa aproximação é buscada em pequenos momentos durante todo o filme, não sem críticas. Duas sequências são importantes para observar esse aspecto. Na primeira delas, Renate observa o pai dormir (figura 24); quando ele acorda, eles conversam sobre quem eram as pessoas presas durante o regime de Stroessner. Pedro diz que eram as pessoas envolvidas com política, Renate concorda e diz que também perseguiram os homossexuais, Pedro concorda. Esse é o diálogo que segue:

Renate: Mas Rodolfo nunca esteve preso?  
 Pedro: Parece que não. Não me lembro, mas acho que não.  
 Renate: Mas se estivesse preso, você se lembraria, não é?  
 Pedro: Mas acho que não, não.  
 Renate: Porque seria muito estranho se você não se lembrasse se um irmão seu estivesse preso.

Na cena seguinte, Pedro está fazendo uma pipa e Renate pergunta o porquê dele dizer que ela o deixa nervoso; Pedro não sabe explicar, mas diz que está um pouco aflito. Depois, os dois saem para soltar pipa em frente à antiga casa de Rodolfo (figura 25). Eles não conseguem fazer com que a pipa voe. Por entre as intruções de Pedro, Renate fala em voz *over*:

1982. Eu tinha acabado de nascer e Rodolfo já era um número em uma lista. Meu tio começou a se fechar em sua esquina. Já em vida, tinha essa estranha peculiaridade de estar e não estar nesse mundo. Quase não tenho memórias com ele. Isso me distancia um pouco mais da minha família.

Figura 24:  
Renate conversa com  
o pai logo após ele acordar



Figura 25:  
Pedro solta pipa em frente  
à antiga casa de Rodolfo



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

A segunda sequência começa com Renate conversando com uma antiga vizinha e amiga de Rodolfo, que sabia das prisões e a quem Rodolfo confidenciava como eram as torturas. Na próxima cena, vemos imagens de arquivo de um aniversário da avó de Renate (figura 26); Rodolfo está ao fundo e a diretora narra: “a lista o deixou tão visível que fez o contrário, o ofuscou por completo”. Em seguida, ela conta sobre o episódio em que sua mãe, já separada de seu pai, chegou grávida no funeral de sua avó e a única pessoa que quis se sentar ao lado dela - da mãe - foi Rodolfo. Depois a diretora diz: “não sei se consigo contar ao meu pai o que aconteceu com meu tio”. Na cena seguinte, Pedro e Renate saem para pescar e só trocam algumas palavras. Depois eles estão na oficina guardando o barco, Renate pergunta se é para deixar a cachorrinha entrar e Pedro diz que não - é a mesma cachorrinha para quem ele coloca água e comida todos os dias -. Na cena seguinte, Renate mostra para o pai o documento da prisão de Rodolfo. É um diálogo grande, mas importante de ser destacado:

Pedro: Não sei se o castigaram, nunca soube, mas acho que não. Acho que só foram detidos. Acho que foram presos, mas ninguém ia... Aqui está escrito “detidos”.

Renate: Mas o que a polícia e os investigadores faziam, se queriam que você delatasse algo?

Pedro: Eu sei.

Renate: Eles foram presos por um crime. Porque se relacionavam com um crime. Mas em nenhum lugar aqui deixaram por escrito que se relacionavam com um crime.

Pedro: Claro que não.

Renate: O que faziam com os criminosos nessa época?

Pedro: Mas volto a repetir, no caso do Rodolfo não foi assim, ele nunca foi torturado. Ele nunca foi processado como assassino nem como bandido. Ele tinha um grupo de homossexuais e eles fazem essas coisas.

Renate: É sério que você acredita nisso?

Pedro: Claro que sim, não tenho dúvidas. Isso é assim Renate. Isso está escrito na história.

Renate: Na história de quê?

Pedro: Da polícia, da bíblia... Todos que andam mal, terminam assim.

Renate: Mas se ele era perseguido, não precisava do seu apoio?

Pedro: Ele nunca me pediu apoio.

Renate: E como podia pedir, se você acha que eles são monstros?

Pedro: É Renate, mas o que o monstro pode fazer? Mudar de vida. Isso é o que a pessoa tem que fazer.

Renate: Acho que ele tinha que ir embora mesmo, tinha de se afastar de vocês. É o que eu acho.

Pedro: Está certo. Cada um tem que olhar para sua própria alma e não...

Renate: Assim como você devia olhar a sua, não a do Rodolfo.

Pedro: Claro, mas não faz sentido se não tomarmos consciência do erro e mudarmos. Tudo tem um limite. Eu me lembro de correr atrás dele. Mas quando ele decidia ficar em um lugar, eu não podia fazer nada. Não podia fazer nada. Isso eu te conto. Quem quer se manter assim, se não tem a vontade de mudar, continua nisso. Até que o dono da vida decida outra coisa. Isso é importante. Ver, entender e tomar uma decisão de vida.

Nesse momento um telefone toca. Renate pergunta se é para atender e o pai diz que não. Eles ficam em silêncio durante um largo período de tempo, com Renate olhando para o pai e ele olhando para frente. A diretora fala “é difícil nos entendermos”, o pai não responde e Renate levanta, deixando ele sozinho. Por um momento, Pedro oscila, diz que outros podem ter sido torturados, mas não o irmão. Essa tentativa textual de salvar Rodolfo da tortura logo se perde, no momento em que Pedro, alguns instantes depois, diz que todos que “andam mal, terminam assim”. Mas depois vem o silêncio e tudo se confunde novamente (figura 27).

Figura 26:  
“A lista o deixou tão visível que fez  
o contrário, o ofuscou por completo”



Figura 27:  
O silêncio de Pedro



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

Ao mesmo tempo que diz estar se afastando da família, Renate se preocupa com o pai. Para ela, a conciliação vale a pena, apesar das diferenças. Podemos nos arriscar a dizer que isso só ocorre porque, além de personagem, Pedro é seu pai. Guardadas as devidas diferenças, Renate acaba agindo como seu tio. Em uma cena em que a diretora conversa com um amigo de Rodolfo, ela pergunta o porquê de ele, mesmo tão incomodado, não tentar “fugir da família”; o amigo responde: “não é fácil romper com a família” e continua dizendo que Rodolfo sacrificou muitas coisas e preferiu ficar ali, “a cinco metros” de sua mãe. Renate preferiu não terminar seu filme com o pesado silêncio de Pedro, mas com uma tentativa de entendimento.

## 2.2 OS DIAS COM ELE

Em *Os Dias com Ele*, Maria Clara questiona a ausência do pai e de uma memória familiar; Carlos Henrique responde questionando o próprio filme. O pai da diretora pergunta sobre o quê e o porquê de ela estar fazendo o trabalho, por vezes se desvia dos questionamentos da filha e, em certos momentos, sugere como o documentário deve ser feito. Isso pode ser visto já na cena inicial, em que Carlos Henrique fala sobre o que aquilo tudo se trata: “esta é uma espécie de entrevista, feita pela Maria Clara, a respeito de minha vida e do meu trabalho intelectual”. Em outros momentos, Carlos Henrique sugere a Maria Clara quais perguntas devem ser feitas, que a filha deve começar questionando-o sobre suas ações políticas e depois sobre seu trabalho intelectual atual. Essa disputa pela narrativa e pelo filme aparece em diversos momentos do documentário. Em um deles (figuras 28 e 29), Maria Clara ainda está preparando a cena, o rosto de seu pai está cortado pelas margens do quadro e a diretora chega para posicionar o microfone. Carlos Henrique pergunta:

“Você tá fazendo esse filme, é como se fosse um filme sobre a situação sua nesse momento, é seu? É de como você está? Me diz qual o projeto dentro disso?”. Ele então dá ideias e sugere como o filme pode ser feito. Em outra cena, na qual Carlos Henrique aparenta não se perceber filmado (figuras 30 e 31) e seu rosto ocupa quase a totalidade do quadro, ele pede à sua companheira, Ana Maria, que procure observar o que a filha anda fazendo, “qual é o projeto dela”; ao que Ana Maria responde: “tu adoras falar dos outros como se eles não estivessem aqui, em vez se dirigir diretamente ao próprio”. Maria Clara está no mesmo cômodo que eles, continua filmando.

Figuras 28, 29, 30 e 31:  
Carlos Henrique faz questionamentos sobre o filme da filha



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Apesar da maioria dos questionamentos de Maria Clara, apresentados na forma de perguntas diretas, serem sobre a vida política do pai, Carlos Henrique por vezes considera que a filha está fazendo um filme somente sobre ela. Essa constatação parece incomodar Carlos Henrique, que sempre sugere como o filme deve ser feito e quais questões devem ser perguntadas e relata, mais de uma vez, não saber “que filme é esse” que a filha está fazendo. Uma passagem representa bem esse incômodo:

Carlos Henrique: É engraçado porque eu não sei bem que filme é esse que você tá fazendo. Eu tenho a impressão que talvez você esteja fazendo um

filme, se for isso é maravilhoso, um filme sobre você. É sobre você, né? Ah sei, perfeito, perfeito, maravilha.

Maria Clara: Os filmes sempre são sobre nós.

Carlos Henrique: É por isso que você faz perguntas mais sobre você. Mas eu sou mais público, quer dizer, eu falo das questões de fora.

Maria Clara: Não é só sobre mim. (...) É também uma reflexão sobre os silêncios históricos e pessoais. (...) É uma mistura, para mim, do silêncio da ditadura, do que aconteceu na ditadura, com o silêncio que eu considero que eu tenho na minha história em relação à sua história.

Concordamos com a colocação de Ilana Feldman (2018), citada no capítulo anterior<sup>22</sup>, de que Carlos Henrique quer ser construído como um personagem público ao mesmo tempo em que sua filha tenta colocá-lo no lugar de pai, no lugar de personagem privado. Mas para Maria Clara, essas duas instâncias se confundem: *fazer o filme* colocando o pai no lugar de personagem privado é *tornar ele* um personagem público. Nessa passagem, a diretora acredita que está dando conta de uma “responsabilidade histórica” de contar; para ela, a vida privada - no caso, entre pai e filha - e a vida política de Carlos Henrique são igualmente importantes para a construção de uma narrativa sobre a história do Brasil. Maria Clara quer que a sua história familiar privada tenha ressonância com a história política do país e isso confunde Carlos Henrique, que discorda do posicionamento da filha. Para ele, falar sobre essa história pública só aconteceria se as perguntas fossem direcionadas ao seu trabalho intelectual e a sua militância, justamente porque ele é “mais público”. Esses dois posicionamentos também entram em disputa.

Quando Maria Clara faz perguntas mais íntimas, Carlos Henrique responde de maneira evasiva. A diretora questiona somente uma vez sobre a relação dos dois, sobre o que o pai lembra de sua infância que ela mesma não se recorda; Carlos Henrique responde que é “estranha essa questão”. Ele é duro com a filha: conta que na época de gravidez, a mãe de Maria Clara disse que abortaria se ele não garantisse todos os gastos até a filha completar 18 anos, fala que isso pode ter sido apenas uma ameaça mas que ele, “um homem que nunca assumiu filho nenhum”, reconheceu Maria Clara. Diz que pensou “que ia tudo direito” com a filha, mas que observou uma “força destrutiva” de Maria Clara em relação a ele e ao relacionamento dos dois, uma força assumida pela filha para diminuir o pai, o que fez com que ele não conseguisse “passar o que [ele] queria passar” para Maria Clara. A diretora responde: “você falou que em algum momento você viu que não

---

<sup>22</sup> Ver página 45.

valia a pena intervir na minha vida, mas você acha que com a ausência era melhor?”. Ao que Carlos Henrique diz: “isso é quase um pedido seu para que eu intervenha” e a filha responde rindo: “não é, não é mais”. Carlos Henrique continua: “mas ouça bem, Maria Clara, intervir de que jeito? O que que se poderia fazer?”.

Logo após o questionamento do pai, são mostradas imagens de arquivo de outras crianças, outras famílias que não a de Maria Clara. Depois vemos Carlos Henrique que, entrecortado pelo plano (figura 32), pergunta sobre o projeto do filme e dá algumas ideias para Maria Clara. Ela responde: “a ideia é mesmo uma reconstrução, ou uma construção, de uma memória que eu não tenho, da sua história e da nossa história pensando um pouco na história do Brasil também”. De novo são mostradas imagens de arquivo, dessa vez de outros homens que não Carlos Henrique, acompanhadas pela voz da diretora que diz: “esse não é meu pai” (figura 33). Imagens que ao mesmo tempo evidenciam a falta e respondem ao pai. Talvez Maria Clara não saiba como Carlos Henrique podia ter intervindo em sua vida, mas a ausência não era a resposta.

Figuras 32:  
Carlos Henrique  
entrecortado pelo plano

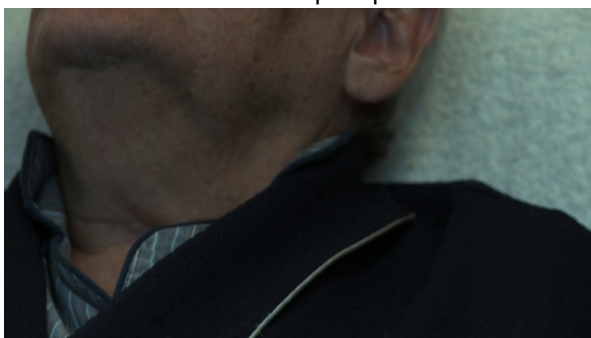


Figura 33:  
“Esse não é meu pai”



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

O pai da diretora responde de maneira escusa por pensar que essa questão só diz respeito aos dois. Talvez ela não seja “estranha” por si, mas “estranha” por estar no filme. No documentário chileno *La Quemadura*, de René Ballesteros (Chile e França, 2009), o diretor está no carro com o pai e faz algumas perguntas a respeito de sua mãe, uma militante de esquerda que deixou a família quando René e a irmã ainda eram crianças. O pai responde: “eu não acho que isso é assunto para um filme. (...) Eu posso falar sobre os livros, mas sobre sua mãe... é algo mais pessoal, é familiar”; o diretor então fala que “a família é o tema do filme”. Em *Os Dias com Ele*, essa confusão também ocorre entre Maria Clara e seu pai: temos uma

diferença de nível. Para Maria Clara, a história familiar privada, da relação dos dois, merece destaque no documentário - meio de exposição público escolhido para expressar essa memória - e também tem ressonância com a história do país. Para Carlos Henrique, o que mereceria destaque é a *sua* história, também privada, mas não familiar.

Como síntese desse conflito, podemos trazer a cena em que Maria Clara pede para seu pai ler o mandado de prisão expedido pelos militares. Durante a cena só vemos uma cadeira, posicionada no centro do quadro (figura 34), e o diálogo se dá fora de campo. Maria Clara e o pai discutem sobre a necessidade de leitura daquele documento e, em certo momento, Carlos Henrique diz:

No meio dessa confusão toda, as suas perguntas é de quem tá filmando outra coisa não a mim. Quer dizer, você já disse, tá filmando você e não sabe direito o que houve, *cê* entende? Talvez não saiba direito quem você tá filmando, *cê* entende? Nem sabe o que ele fez, nem sabe se ele tem importância, se ele *num* tem importância. Por isso que eu disse pra você (...) que a tua saída seria fazer isso virar uma coisa estética, não um documento, *cê* entende?

Figuras 34 e 35:  
Começo e fim do plano, a cadeira e Maria Clara



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Quando a discussão termina, a diretora entra em quadro, senta na cadeira e lê o documento (figura 35). Essa cena é uma das mais analisadas nos artigos sobre o filme. Para Barrenha (2013, p.344), Maria Clara, que antes só estava presente no contracampo da imagem, ao entrar em quadro, “ao enfrentar o aparelho, (...) se afirma como uma pessoa e como uma cineasta capaz de nos dizer muito sobre o nosso passado traumático”. Holanda (2015, p.355) faz uma interpretação parecida, apontando que Maria Clara, ao ocupar o espaço vazio da cadeira, não convenceu o pai por meio de argumentos racionais, “mas mostrou que, como diretora, tem outros poderes”. Já Feldman (2018) observa no ato de Maria Clara um gesto de desobediência. Para a autora, na disputa por protagonismo entre a realizadora e seu

pai, sentar na cadeira do “inimigo” é reagir com “insubordinação e teimosia”, um “gesto ambíguo” que permite à diretora “fazer um elo com Escobar, em uma situação que aparentemente estava destinada ao conflito” (FELDMAN, 2018, p.237). A interpretação de Maia (2014) também caminha nesse sentido:

O que é lido, de fato, importa muito pouco. É o ato de ler que interessa, enquanto ato de *desobediência e coragem*. Coragem de se expor em sua teimosia de filha, coragem de ir contra o desejo de seu pai e de sua personagem, desafiando a própria ética do documentário. Ao desobedecer o pai, porém, Maria Clara demonstra justamente ter dado ouvidos a tudo que foi dito e defendido por ele. Finalmente, cria-se uma relação de pai e filha e Escobar pode deixar seu legado, seu testemunho/testamento: face ao poder e a lei (do pai ou da pátria), é preciso não se acomodar, ousar, contrariar, correr o risco. Inventado o pai, inventada a cineasta, o filme sobrevive e pode, enfim, testemunhar não apenas sobre os dias com ele, mas sobre os nossos dias. (MAIA, 2014, n.p, grifos da autora).

No entanto, Andréa França e Patricia Furtado Machado (2014, p.152) têm uma interpretação diferente, para as autoras Maria Clara foi “vencida pela autoridade intelectual e paterna”. Entrar no plano seria, segundo as autoras, expor a luta da realizadora no espaço da cena, “expurgar o silêncio e as lacunas em torno da memória da ditadura, (...) disputar o acontecimento da ditadura, tomar posição no campo das imagens, fazer escolhas” (FRANÇA e MACHADO, 2014, p.152). Já que o conteúdo do documento não consegue dar conta do acontecimento histórico, para França e Machado (2014, p.152), o gesto de entrar em cena e ler o mandado é o que “reitera a cena do filme como campo de contendias - do sensível, do visível, da memória, da história”.

No momento em que entra em campo para ler o mandado, Maria Clara demonstrou certa teimosia com o pai. Ela começa a cena com a ideia de que ler o documento expedido pelos militares é produzir evidências, é provar tudo aquilo que Carlos Henrique narrou em seus testemunhos. Mas o pai da realizadora tem um posicionamento contrário sobre isso: para ele, a força do filme de Maria Clara não está na criação de provas, mas no seu outro potencial, o estético. Podemos fazer o exercício de tentar imaginar se Maria Clara ainda incluiria a cena no filme se Carlos Henrique tivesse entrado e lido o documento. Nossa aposta é que não. Porque a potência da cena, a resposta de Maria Clara depois da teimosia, é justamente o que poderia ter sido e não foi, é a cadeira que acusa a passagem do tempo à medida que a luz vai se tornando escassa, enquanto pai e filha discutem. É o documento, que afinal é lido por Maria Clara, transformado em “coisa estética”.

### 2.3 EL PACTO DE ADRIANA

No caso de *El Pacto de Adriana*, a tia da diretora também parece querer controlar o filme ou, ao menos, sua finalidade. Adriana quer usar o documentário da sobrinha como prova de sua suposta inocência e deixa isso claro: ela insiste que não sabia sobre as torturas e, apelando para a ligação familiar, pede que a sobrinha acredite, que fique ao lado dela. Lissette tem consciência das pretensões da tia. Em uma cena que a realizadora está sentada conversando com sua avó Francia, a quem ela chama de mãe, e as duas falam sobre o filme, Lissette declara: “a minha tia quer que eu faça esse filme porque acredita que através dele a inocência dela poderá ser mostrada”. De fato, a diretora começa o documentário parecendo acreditar na inocência da tia. À medida que o tempo passa, fora e dentro da obra, a visão idealizada que Lissette tinha de Adriana se desfaz, pouco a pouco. No começo do filme, narrando por cima de algumas imagens de arquivo e fotos (figuras 36 e 37), Lissette conta um pouco da sua história e da admiração que tem pela sua tia Channy. Depois ela fala sobre quando todos estavam no aeroporto e a polícia chegou para prender Adriana. Primeiro ela achou que havia algum engano mas, percebendo que sua família não se manifestava, Lissette deduziu que algum segredo estava sendo guardado. A diretora inicia o filme realizando entrevistas só com a tia e com a mãe, filmando algumas imagens cotidianas da avó e mostrando materiais de arquivo, gravações e fotos de família. Ela ouve o que Adriana diz (figura 38), chega a questionar a tia algumas vezes, perguntando o porquê dela não ter ido embora quando descobriu sobre as torturas, mas a maioria das falas é de Adriana, negando seu conhecimento e sua participação.

Figura 36:  
Lissette e Adriana



Figura 37:  
Adriana e um oficial da  
ditadura de Pinochet



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

O familiar pesa, tanto para Lissette quanto para Francia, sua mãe. Na primeira entrevista que dá para o filme, Francia diz que defende a irmã do mesmo jeito que defenderia Lissette porque foi ela quem ensinou os valores familiares para as duas; ela continua dizendo: “mas eu não sei lá fora, como você age com outras pessoas que podem te influenciar ou que podem dar ordens a você”. Nessa primeira parte do filme, a diretora está disposta a ouvir e até a acreditar na tia. E então Adriana foge para a Austrália e Lissette começa a procurar outras visões sobre a época, conversando com jornalistas, pesquisadores e pessoas que trabalharam com Adriana. A família que guardou segredo por tanto tempo e a tia que era exemplo não parecem ser uma fonte confiável; a diretora abre o filme para outras pessoas, para outras memórias, que vêm de fora.

Mas de novo o familiar intervém. Não é fácil se desvencilhar de uma vida inteira. Na primeira conversa com alguém de fora da família, Lissette ouve que era impossível que Adriana não participasse das torturas, invasões e prisões. A pesquisadora que testemunha também conta que todos se lembram de Adriana porque ela chorava muito. Lissette supõe que é porque a tia estava afetada com tudo; a pesquisadora responde: “ela chorava porque negava a participação dela”. Lazzara (2020, p.243, tradução nossa) faz um comentário sobre esses momentos de dúvida, observando as cenas em que Lissette projeta uma imagem da tia e aparece ao seu lado “reduzida a um tamanho pequeno e debilitado” (figura 39); o autor observa nesse jogo um gesto “criativo da cineasta que dá conta da luta interna que experimentou ao longo das filmagens”.

Figura 38:  
Lissette e Adriana conversando



Figura 39:  
Lissette reduzida



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

Assim como os personagens dos outros documentários, Adriana não é passiva. Ela quer que o filme seja aberto a outros testemunhos: os de suas

ex-colegas de profissão. Ela insiste que Lissette vá atrás dessas mulheres porque, segundo ela, seus testemunhos vão provar que ela nunca participou ou soube das torturas. E Lissette tenta contato com essas mulheres, mas todas dizem que não sabem de nada e que não querem dar entrevista. Só duas mulheres concordam em falar com a diretora e sua tia e, de novo, ouvimos que elas não sabem de nada. Pedir para Lissette ir atrás desses testemunhos é uma das formas de Adriana manipular a sobrinha, mas ela também faz isso pelo discurso, apelando para o elo familiar. Isso fica explícito em uma das últimas cenas do filme. Lissette liga para a tia e começa pedindo desculpas pelo tempo que ficaram sem se falar, diz que conversou com um homem que trabalhou com Adriana, Mocito, que contou sobre a participação da tia nas torturas (figuras 40 e 41). Algumas partes desse diálogo merecem ser destacadas:

Adriana: Eu juro que ele não me conhece, Liss! É a minha palavra contra a dele. Liss, ele não me conhece! Não sou eu. Não fiz isso! Eu nunca estava presente quando eles torturavam as pessoas. Eu nunca estive em uma tortura. Como posso fazer você entender? Por que acredita nele e não em mim? Eu sou sua tia, compartilhamos o mesmo sangue, eu te amo.

(...)

Adriana: Uma mulher jamais foi admitida em uma sala de tortura. Não tem sentido discutir isso com você ou com qualquer um. Não quero discutir. Dói muito meu coração que a minha própria família, que a minha família duvide de mim. Isto é o que mais me dói. Eu era mais nova que você. Pode imaginar isso? Eu era mais nova que você e estão dizendo que torturava as pessoas! Mesmo nós sendo tão parecidas, você acha que eu fiz isso? Pensa nisso, Liss! Você acha que com o amor que eu cresci com minha família, eu faria algo assim?

Lissette: Não. É por isso que comecei a fazer esse filme. Porque colocava minha mão no fogo por você...

Adriana: E agora não? Você não me conhece, Liss. Ninguém conhece, ninguém conhece. Eu não estava preocupada com o que ele falaria de mim. Estava preocupada com a sua reação, com alguma coisa acontecendo com você. Porque você iria fazer o papel de sobrinha e não poderia ser fria. Sem sentir nada, sem saber nada na sua área. Não pode se desconectar porque você não é jornalista.

Lissette: E porque sou sua sobrinha.

Adriana: E porque você é minha sobrinha.

Figuras 40 e 41:  
Última conversa entre Lissette e Adriana



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

O que a transcrição do diálogo não dá conta de mostrar, o que só conseguimos perceber nas imagens, é como Lissette vai ficando acanhada com o passar da cena. Adriana não a deixa falar, começa a gritar e a sobrinha silencia. Lissette fica nesse entre lugar durante todo o filme, dividida entre acreditar na tia ou acreditar nos outros. É uma relação que, como dissemos mais acima, vai se modificando com o passar do tempo. E no final a diretora escolhe os outros. Para Jeftanovic (2022, p.269), Lissette apostou no “Estado, na verdade e na justiça nacional, traindo o clã”, o que “implica denunciar crimes e culpas de seus parentes, que tem um custo de romper o segredo familiar e quebrar o vínculo”<sup>23</sup>. Dizer que Lissette apostou no Estado talvez seja um pouco excessivo, afinal, pelo menos no que é mostrado no filme, a tia ainda não tinha sido julgada. Mas a diretora escolheu acreditar nos outros, nos de fora. Para Seliprandy (2019, p.695), isso aconteceu “mais pela performance da tia do que por evidências concretas cabais”. Na penúltima cena do filme, Lissette mostra o diálogo que teve com a tia para sua mãe e diz que está há mais de um ano sem falar com Adriana. O elo familiar, no entanto, não foi quebrado; como coloca a própria diretora, “o vínculo não se pode destruir, vai se transformando”.

<sup>23</sup> Lazzara traz a informação de que Lissette “rompeu os laços afetivos com sua tia, sofreu a ira de vários membros de sua família estendida e até recebeu ameaças de morte por parte dos militares” (2020, p.242, tradução nossa).

## 2.4 POTÊNCIAS DO CINEMA

### 2.4.1 Memórias que se criam públicas

Como vimos, mesmo dizendo respeito ao privado, as histórias familiares presentes nos filmes têm ressonância com certas memórias coletivas. Ao pensar na família como instituição, Ana Amado e Nora Domínguez (2004) apontam que os relatos familiares, que são também sociais e representacionais, contêm “as coordenadas que exibem o social e o cultural desde suas fissuras” e revelam “em seu enunciado o germe da resistência ou os dilemas de uma mudança” (AMADO e DOMÍNGUEZ, 2004, p.15-16, tradução nossa). Nos filmes, o conflito das diretoras com seus familiares é pela história da família, por algo que a princípio parece ser mais privado e íntimo, mas que encontra ressonância em outras histórias, semelhantes. Os três personagens tentam controlar a finalidade pública dos documentários: Carlos Henrique e Adriana, pelo conflito direto com as diretoras; Pedro, pelo silenciamento e pelo recalque, uma estratégia de controle familiar tão forte quanto as outras. Eles usam a hierarquia familiar para tentar controlar as cineastas, em maior ou menor grau e no entanto, ao final dos filmes, os papéis se transformam: Renate, Maria Clara e Lissette dão a última palavra, alterando a escala de poder. Nos documentários, a hierarquia familiar se inverte. As diretoras ouvem seus parentes, mantêm os testemunhos deles nos filmes, mas suas apostas narrativas se encontram para além do familiar. Se a tentativa de diálogo dentro de casa é frustrada, Renate e Lissette procuram a verdade também em outros testemunhos, distantes e contraditórios com os de suas famílias. E as duas, juntamente com Maria Clara, apostam no cinema para expor suas memórias familiares que acabam por assumir um caráter narrativo, ao seguir certas lógicas estruturais, na tentativa de contar uma história, com seu enredo e seus personagens. Como coloca Jelin (2002, p.127, tradução nossa), uma memória narrativa é necessariamente pública “no sentido de que deve ser compartilhada e comunicada a outros - que não serão outros anônimos, mas outros que, em princípio, podem compreender e cuidar” -. Nos filmes, existe a responsabilidade pública de contar, mas não temos uma passagem do privado para o público porque, sendo geradas pelo cinema, sendo pensadas narrativamente, essas memórias já se criaram públicas.

#### 2.4.2 Memória ficcional, autofabulação, memória cinematográfica

A vontade de resgate da memória parte das realizadoras. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.160) diz que “não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas”. Ao começarem seus documentários, as cineastas encontram alguns vestígios de lembranças e, a partir disso, manuseiam os testemunhos, a imagem e o tempo para criar novas memórias. Jacques Rancière (2010) aponta que, para o cineasta que se encontra diante da ausência de lembranças e da impossibilidade de conseguir acessá-las, o filme não assume a tarefa de conservar uma memória, mas justamente de criá-la. Segundo o autor, nesse sentido, a memória se tornaria uma obra de ficção:

A boa consciência histórica pode, aqui, denunciar novamente o paradoxo e opor a sua paciente busca da verdade às ficções da memória coletiva, que forjam os poderes em geral e os poderes totalitários em particular. Mas a “ficção”, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos meios de arte para construir um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. O filme documentário, portanto, pode isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo que a ele facilmente se identifica: a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos do real. Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos. (RANCIÈRE, 2010, p.180, grifos do autor).

Uma maneira mais explícita, e até radical, de brincar com a ficcionalização da memória pode ser observada em *Los Rubios*, quando Albertina utiliza uma atriz, Analía, para representar a si mesma. Diante de lembranças contraditórias e por vezes ausentes e de descrições feitas por terceiros que formam uma imagem nebulosa, a diretora volta sua busca para as próprias memórias, ainda que fragmentadas, e nesse processo ficcionaliza a si mesma; ficcionalização que se mostra necessária quando o esquecimento se faz presente. Isso pode ser percebido, por exemplo, na cena em que Analía dá uma entrevista para o filme e fala sobre as coisas que ela - Albertina - odeia. Em um primeiro momento, vemos Albertina filmando Analía enquanto a atriz fala (figura 42); a diretora então corta a cena e pede para a atriz falar mais rápido; a atriz repete a lista mas não é filmada, dessa vez

apenas é mostrada Albertina, filmando e ouvindo seus medos sendo narrados por outra pessoa (figura 43); em um terceiro momento, é mostrada somente Analía dando seu testemunho ao filme (figura 44). Sair de si mesma e observar de fora parece necessário, como se o distanciamento operasse uma forma possível de lidar com os traumas e fissuras do passado.

Figuras 42, 43 e 44:  
Analía, Albertina e a ficcionalização da identidade



Fonte: *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

Um dos pontos de questionamento sobre *Los Rubios* trazido por Sarlo, que comentamos no primeiro capítulo, diz respeito ao compromisso que a diretora teria que assumir com o posicionamento político dos pais, como se o filme servisse como prova de suas lutas políticas; tarefa que a diretora se recusa a cumprir. Assim como Albertina, Renate, Maria Clara e Lissette não querem fazer de seus filmes um documento, elas confiam na potência do cinema, na estética e na narrativa. Nesse sentido, uma citação de Izabel Fontes (2015), que está falando especificamente sobre *Os Dias com Ele*, pode se estender aos três filmes:

O que está em foco nestes filmes, desse modo, não é uma revisão histórica dos acontecimentos e tampouco um testemunho individual que pretende

abarcando uma experiência coletiva, (...) é um exercício de autofabulação, uma revisão da própria autoimagem possibilitada pela tentativa de se libertar de fantasmas pessoais do passado através de um trabalho de luto. (FONTES, 2015, p.156-157).

Entendemos essa autofabulação como uma negociação entre um compromisso individual de tornar públicas certas memórias familiares e a possibilidade criativa do filme. Apesar de não estarem querendo fazer de seus filmes um documento, as realizadoras buscam uma verdade, não uma hipotética verdade universal, mas uma verdade entre várias, assim como as memórias coletivas expostas, que também são algumas dentre várias possíveis. Nesse movimento, existe uma autofabulação das memórias e das próprias experiências das diretoras. Assim como a concepção benjaminiana de história não como um tempo vazio e homogêneo, “mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p.229), no cinema, o filme permite que a memória também se abra às lembranças dos familiares que testemunham, às lembranças dos outros, dos de fora, e às próprias lembranças de Renate, Lisette e Maria Clara, todas modificadas pelo agora. Essas memórias não dizem respeito somente ao passado, mas ao agora do processo fílmico. A memória é descoberta de novo, através das imagens<sup>24</sup>, uma memória que é imagética, fílmica. Antonio Traveso (2019) propõe uma definição de “memória cinematográfica”. Para o autor (TRAVESO, 2019, s.p), ela é definida “como o uso deliberado do estilo de um filme para articular um procedimento distintamente fílmico de lembrar experiências submetidas a uma política de apagamento”. Citando e complementando a definição de Traveso, para Ortiz:

A memória cinematográfica, portanto, é uma lembrança fílmica que por sua própria natureza está sempre junto ao esquecimento, porque através de suas distintas técnicas modernas de enquadramento e montagem fotográfica (corte, emenda, edição) o filme tanto esquece como evoca, oculta e descobre, enquanto suas montagens sempre resultam no deslocamento de outros conteúdos. (ORTIZ, 2020, p.27).

A autofabulação parece necessária para pensar as experiências diante de lembranças fragmentadas e, com isso, criar uma memória fílmica, cinematográfica. Esse movimento é uma tentativa de dar forma à ausência, afinal “são as formas que nos dizem finalmente o que há no fundo das coisas” (GODARD *apud* DUBOIS, 2010, p.98). Além da manipulação do tempo, inerente a toda obra fílmica, as

---

<sup>24</sup> Em *La Quemadura*, (René Ballesteros, Chile e França, 2009) a irmã do diretor diz: “Existe algo bonito em preservar as fotos, porque você pode descobrir de novo memórias que foram perdidas. Existem coisas que foram esquecidas, que voltam com as imagens”.

diretoras usam outros artifícios - que não os testemunhos próprios e de outros -, para deslocar conteúdos e apostar na potência narrativa de suas memórias: imagens de arquivo, fotos ou imagens feitas em *Super 8*. Em *El Pacto de Adriana*, as fotos e vídeos são usados de forma mais ilustrativa, servindo de exemplo para as situações narradas pela diretora. Lissette chega a brincar com algumas fotos em certo momento do filme, quando liga para as antigas colegas de trabalho de Adriana (figura 45), mostrando fotos dessas mulheres junto com fotos suas quando criança (figura 46), na idade que ela provavelmente tinha quando a tia trabalhava para a DINA.

Figura 45:  
Colega de trabalho de Adriana



Figura 46:  
Lissette quando criança



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

Em *Os Dias com Ele*, as intenções de Maria Clara parecem mudar com o passar do filme. As primeiras imagens de arquivo - todas que são exibidas são de outras famílias que não a da diretora - são mostradas logo no início do filme, enquanto Maria Clara lê uma carta de Carlos Henrique que, apesar de dizer que não quer que a realizadora o filme, mostra-se afetuoso com Maria Clara. Em um segundo momento, que acontece logo após a cena descrita mais acima, em que Maria Clara questiona o pai sobre a não intervenção em sua vida, são mostradas imagens de outras crianças e outras famílias, sem nenhum som. Depois, imagens de alguns homens com seus filhos e Maria Clara falando por cima: “esse não é o meu pai”. O último momento em que a diretora usa imagens de arquivo acontece depois de uma sessão de entrevista com o pai. Maria Clara diz que quer falar sobre a “questão da tortura”. Após Carlos Henrique fazer algumas reflexões acerca de conceitos sobre o testemunho e a tortura, a diretora comenta sobre uma peça que o pai escreveu, em que ele descreve uma sessão de tortura sofrida pelo personagem principal que, segundo Maria Clara, assemelha-se à tortura sofrida pelo pai. Carlos Henrique não se recorda, pega o livro e começa a ler a cena (figura 47). Em certo

momento, a fala de Maria Clara sobrepõe a narração do pai e a diretora continua a leitura da cena por cima de imagens de arquivo de outra família (figura 48). Se nos primeiros momentos as imagens serviram para afastar os personagens, esse último movimento parece um gesto de aproximação, demorado e com ressalvas, que acontece não por meio de lembranças familiares, mas por uma obra ficcional do pai, um trabalho intelectual - tão prezado por Carlos Henrique -, que narra uma situação particular, sua tortura. Se o pai é resistente a perguntas íntimas, que dizem respeito ao seu particular, Maria Clara o “engana” pelas imagens.

Figura 47:  
Carlos Henrique lendo a cena em  
que o personagem do seu livro sofre tortura

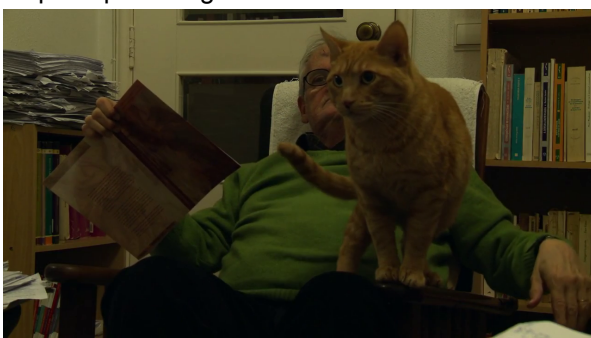


Figura 48:  
Maria Clara continua a leitura do pai



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Em *108: Cuchillo de Palo*, Renate faz algumas filmagens em *Super 8* da antiga casa de Rodolfo (figura 49). Por cima das imagens, narra experiências próprias e impressões que tinha de seu tio. Em outro momento, mostra antigas imagens de arquivo de um aniversário em que vemos Rodolfo (figura 50). A diretora controla o tempo e diminui a velocidade das imagens, deixando o rosto do tio, que vemos pouquíssimas vezes no decorrer do filme, durante mais alguns segundos na tela. Renate parece usar essas imagens para se aproximar, pelas lembranças afetivas, do tio. Um movimento para criar laços que não puderam acontecer em vida e então foram produzidos pelo cinema.

Figura 49:  
Janela da antiga casa  
de Rodolfo



Figura 50:  
Pedro e Rodolfo  
em um aniversário de família



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2017)

O filme parece ser lugar privilegiado para realizar o movimento de criação de uma nova memória. Em *Los Rubios*, Analía - dando voz aos pensamentos de Albertina - se questiona: “tenho que pensar em algo, algo que seja filme. A única coisa que tenho é minha recordação difusa e contaminada por todas essas versões”. Algo que seja filme, algo que só pode ser filme... No documentário de Albertina, esse algo é a relação da diretora com a atriz, relação que se torna “presença” (DUBOIS, 2012), relação que só existe porque existe filme. Nas obras analisadas no *corpus* principal da pesquisa, as relações também só acontecem, como são observadas, por conta dos documentários que estão sendo feitos. Existe uma interferência do filme no jeito em que os personagens se relacionam, nos testemunhos dos familiares e nos modos como as realizadoras escolhem expor suas lembranças e relações. É sobre isso que vamos tratar no próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3 - OS TESTEMUNHOS

*Bom é o esquecimento,  
Senão como se afastaria o filho  
da mãe que o amamentou?  
Que lhe deu a força dos membros  
e o impede de experimentá-la.*

*Ou como deixaria o aluno  
o professor que lhe deu o saber?  
Quando o saber está dado  
o aluno tem de se pôr a caminho.*

*Para a velha casa,  
mudam-se os novos moradores.  
Se os que a construíram ainda lá vivessem,  
a casa seria pequena demais.*

*O forno esquentava. Já não se sabe  
quem foi o oleiro. O plantador  
não reconhece o pão.*

*Como se levantaria pela manhã o homem  
sem o deslembrar da noite que desfaz o rastro?  
Como se ergueria pela sétima vez  
aquele derrubado seis vezes  
para lavrar o chão pedregoso, voar  
o céu perigoso?*

*A fraqueza da memória  
dá força ao homem.*

*Elogio do Esquecimento  
Bertolt Brecht, 2012*

Nos dois primeiros capítulos procuramos discutir algumas questões envolvendo a memória e suas muitas definições: pós-memória, memória coletiva, memória privada, memória pública, memória ficcional, memória cinematográfica. Neste terceiro capítulo vamos nos focar, principalmente, nos testemunhos observados nos filmes. Apesar da divisão trazida pela dissertação entre os dois eixos, mais estrutural do que teórica, entendemos que existe uma relação indissociável entre memória e testemunho. Não por acaso, diversos autores coincidem neste ponto: para Paul Ricoeur (2003) o testemunho é “uma extensão da memória”; para Márcio Seligmann-Silva (2008, p.73) o “testemunho é uma modalidade da memória”; Beatriz Sarlo (2007, p.58) observa que “o núcleo do testemunho é a memória”; e segundo Pablo Piedras (2020, p.14), “os relatos orais ou escritos mediante os quais os atores sociais transmitem suas experiências são atos de memória”. É dispensável falar que existem os mais diversos tipos de

testemunhos sobre os mais diversos eventos históricos. Aqui vamos nos focar em abordar algumas questões sobre o testemunhar tendo em vista o período das ditaduras civil-militares que ocorreram no Cone-Sul. Pilar Calveiro (2006), discorrendo especificamente sobre o caso argentino, fala sobre o aspecto marcadamente político do testemunho. A autora comenta que, frente ao terrorismo de Estado, “o testemunho e a memória se organizam como práticas especificamente resistentes”; ou seja, para Calveiro, “se trata de uma memória marcadamente política desde seus inícios, mesmo quando suas práticas excedem o exclusivamente político” (CALVEIRO, 2006, p.72, tradução nossa).

Também se atentando aos aspectos políticos do testemunhar e falando sobre situações de violência extrema, Seligmann-Silva (2008, p.67, grifos do autor) aponta que “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”. Como já vimos no primeiro capítulo, com as considerações de Pollak (1989), esse “compromisso” entre a memória do indivíduo e a memória da sociedade nem sempre ocorre sem conflitos. Nesse sentido, é válido ressaltar alguns apontamentos que Caroline Silveira Bauer (2014) faz sobre os possíveis conflitos entre a necessidade do indivíduo e a urgência do relato, diferenciando o “dever de memória” e o “direito à memória” (BAUER, 2014, p.161). O primeiro diz respeito a uma transmissão singular em relação à experiência de horror vivida pelo indivíduo e à “demanda para que ex-presos e perseguidos políticos relatassem suas experiências” (BAUER, 2014, p.161); esse dever arrisca-se a ser transformado em um “princípio de autoridade substitutivo da razão” ao estabelecer que o conhecimento em relação às ditaduras se fundamenta principalmente sobre o sofrimento e a dor das vítimas, o que transmite “à sociedade as responsabilidades de lembrar e esquecer, e permite que o Estado elabore sua ‘boa memória’ sobre a ditadura militar” (BAUER, 2014, p.162). Já o “direito à memória” diz respeito a uma responsabilização pública dos que cometeram crimes e ao direito à justiça, ao que se somaria uma localização desse direito no espaço e nas discussões públicas, através da implantação de políticas sociais de rememoração e da construção de centros de memória, por exemplo. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2010) também aponta para a importância política do testemunho:

Aqueles que foram perseguidos no período de exceção são, antes de mais nada, vítimas. Mas existe a possibilidade de esta comunidade sair desta posição de vítima. O testemunho pode, justamente, servir de caminho para a construção de uma nova identidade pós-catástrofe. A uma era de violência

e de acúmulo de crimes contra a humanidade corresponde também uma nova cultura do testemunho. O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos. Esta *passagem pelo testemunho* é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12, grifos do autor).

Elisabeth Jelin (2002), por sua vez, diferencia dois sentidos da palavra testemunho. O primeiro tipo diz respeito àqueles que viveram determinada experiência e podem, em um momento futuro, narrá-la; a autora se refere a esse tipo como “testemunho em primeira pessoa”, por conta do sujeito “ter vivido o que tenta narrar” (JELIN, 2002, p.80, tradução nossa). Jelin observa que “a noção de ‘testemunho’ também alude a um observador”, um terceiro que presencia certo acontecimento, vê, mas não participa diretamente, não tem envolvimento pessoal no acontecido; esse tipo de testemunho serviria, nas palavras de Jelin (2002, p.80, grifos da autora, tradução nossa), “para assegurar ou verificar a existência de certo feito”. A autora também analisa as relações entre quem testemunha e quem ouve: para ela, “o testemunho inclui quem escuta, e esse sujeito [*el escucha*] se converte em participante, ainda que diferenciado e com suas próprias reações” (JELIN, (2002, p.85, tradução nossa). Da mesma forma, Jeanne Marie Gagnebin (2006) faz apontamentos nesse sentido, para a autora:

uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p.57, grifos da autora).

Testemunhar é um ato compartilhado, pressupõe que o outro escute, que o outro leia, que o outro veja. Nas dinâmicas que envolvem essas trocas, Jelin (2002) observa que o modo como o testemunho é solicitado e produzido influencia diretamente no resultado obtido. Pilar Calveiro também assinala essa importância, pontuando que os principais aspectos a serem observados quando se está diante de um testemunho são “de frente a quem e em que circunstâncias” ele foi realizado (CALVEIRO, 2006, p.80, tradução nossa).

No caso deste estudo, o cinema é o meio que as realizadoras utilizam para tentar elaborar um discurso sobre o passado e é sua presença - das diretoras filhas e sobrinha - “que ativa a recordação, o trabalho reconstrutivo da memória” (TOMAIM, 2016, p.110). Se o modo como o testemunho é solicitado influencia sua exposição, se tratando do cinema, podemos nos fazer as mesmas perguntas de Jean-Louis Comolli (2008, p.52): “como a câmera atua com aqueles que ela filma?” (...) ‘E como eles atuam com ela?’ Duas faces de uma mesma pergunta (...). Não somente ‘quem filma?’. Mas ‘quem filma quem?’: quem é filmado”. Ao fazerem seus filmes, as diretoras demandam (sem garantia de sucesso) a perspectiva testemunhal dos parentes. São discursos sobre uma memória que a princípio não é delas; mas é uma memória que diz respeito a elas, uma memória familiar que tenta ser construída, resgatada (no caso de Renate e Maria Clara) ou até mesmo modificada (no caso de Lissette) a partir do filme. As diretoras ouvem e mostram os testemunhos de seus entrevistados e, além disso, produzem seu próprio testemunho a partir da obra, posicionando-se enquanto personagens e organizando os discursos do filme a partir da sua perspectiva subjetiva.

### 3.1 A GUINADA SUBJETIVA E A PRIMEIRA PESSOA NO DOCUMENTÁRIO

No campo dos estudos sociais, Beatriz Sarlo (2007, p.18) define a “guinada subjetiva” como um movimento de “reordenamento ideológico e conceitual da sociedade e do passado e seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade”. Essa reorganização, para Sarlo (2007, p.19), restaurou a “razão do sujeito” e fez com que o testemunho e a história oral restituíssem a crença na primeira pessoa. Nesse sentido, um dos aspectos que a autora se dispõe a questionar é a confiança imediata na subjetividade atrelada ao testemunho em detrimento de outras fontes de saber, ou seja, a crença por vezes inquestionável no corpo e na voz do sujeito que relata. É importante ressaltar que Sarlo, ao fazer sua crítica, não se propõe a questionar os usos legais e políticos do testemunho, mas o que ela entende como uma extrapolação, no campo das ciências humanas e da arte, das necessidades políticas que impulsionaram a legitimação da primeira pessoa no âmbito jurídico. Em um texto anterior ao de Sarlo, Elizabeth Jelin (2002) faz um apelo semelhante. A autora reconhece a importância de testemunhar e encontrar uma escuta, mas atenta que isso não deve omitir, ocultar ou substituir o que ela

chama de “trabalhos da memória”<sup>25</sup>. Sem utilizar o termo “guinada subjetiva”, Jelin (2002, p.98, tradução nossa), aponta que “a onda testemunhal não pode substituir a urgência de respostas políticas, institucionais e judiciais à conflitividade do passado, além das pessoais, as simbólicas e as morais ou éticas”.

Observando a subjetividade a partir do cinema, Natalia Barrenha (2013, p.328), aponta que “o documentário ampliou suas fronteiras para acolher abertamente a expressão da subjetividade como um elemento habitual dentro de suas práticas nas últimas três décadas”. Para a autora, alguns dos fatores que explicam e promovem essa progressiva subjetivação do cinema documental são a influência de movimentos como o Cinema Direto<sup>26</sup> e o Cinema Verdade<sup>27</sup> e o desenvolvimento tecnológico dos aparelhos cinematográficos<sup>28</sup>. Para Comolli (2008), a constatação é quase óbvia:

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière). O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão ao seu próprio princípio. (COMOLLI, 2008, p.174, grifos do autor).

---

<sup>25</sup> Para Jelin: “o trabalho como característica distintiva da condição humana, coloca a pessoa e a sociedade em um lugar ativo e produtivo. O sujeito é agente da transformação, e no processo transforma a si mesmo e ao mundo. A atividade agrega valor. Dizer, então, que a memória implica “trabalho” é incorporá-la à tarefa [*quehacer*] que gera e transforma o mundo social” (2002, pg.14, tradução nossa).

<sup>26</sup> Fernando Weller (2012, p.21) adota o termo Cinema Direto “para toda a produção documental com equipamentos leves de captação de som e som sincrônico dos anos 60, distinguindo, obviamente, as particularidades de cada grupo em cada país, as diferentes motivações estéticas e políticas de cada contexto”. Para o autor (WELLER, 2012, p.21) “o que há em comum entre os grupos de produção é um entusiasmo inicial no início dos anos 60 pelos mesmos equipamentos e um desejo de explorar os limites do realismo cinematográfico”.

<sup>27</sup> Segundo Silvio Da-Rin (2004, p.114-115, grifos do autor): “o termo ‘cinema-verdade’ (*kinopravda*), que viria motivar tantas controvérsias nos anos 1960, tinha pelo menos dois significados. Foi o título da série de 23 cinejornais que o grupo dos *kinoks* realizou, entre 1922 e 1925 (...). Foi também a fórmula sintética que Vertov encontrou para representar o objetivo estratégico de todo o seu trabalho. Cinema-verdade era ‘a verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas’. Por várias vezes Vertov insistiu em que o ‘cinema-olho’ era o meio, ‘o objetivo era a verdade”.

<sup>28</sup> A autora não desenvolve essa colocação, mas podemos pensar que, à medida que os aparelhos cinematográficos ficaram menores e mais portáteis, a liberdade criativa - e subjetiva - dos documentaristas aumentou. Se antes era necessário uma grande equipe, hoje, com uma câmera e um gravador pequenos, um filme já pode ser feito. Contudo, um modo de produção não anula o outro e temos exemplo disso no *corpus* principal da pesquisa: em *108: Cuchillo de Palo* e em *El Pacto de Adriana*, existem equipes maiores de produção; já em *Os Dias com Ele*, ao que tudo indica, Maria Clara fez as filmagens e captação de som sozinha.

Pablo Piedras (2010, 2020), que faz suas ponderações a partir do cinema argentino, considera que existe “uma crescente subjetivação dos discursos documentais”, que se iniciou na década de 1970, está se desdobrando de maneira sistemática desde os anos 1990 e que “é hoje uma das tendências expressivas dominantes no campo do cinema documental” (2010, n.p, tradução nossa). Piedras (2020, p.12-13) aponta que o “documentário foi particularmente sensível” tanto à guinada subjetiva quanto à sua precedente, a guinada linguística, “por sua originária identidade, proveniente da interseção entre arte e ciência” e que a “reflexividade e a performatividade são os modos discursivos e representacionais que fazem eco” a essas guinadas. O autor considera que existem semelhanças entre a forma de debater o passado feita pela historiografia e os modos como o cinema documental organizava e narrativizava o passado; para Piedras (2020, p.13) esse “alinhamento constitutivo que o documentário tradicional mantinha com a ciência clássica da história” foi, como dito acima, abalado pelas guinadas linguística e subjetiva e os filmes passaram a adotar métodos de representação performativos e reflexivos, o que colocou em crise o tipo de narração “causal, unilinear, coerente, transparente”. Piedras pontua que, quando o discurso histórico se abre à narração da experiência e ao testemunho, o sujeito reposiciona-se como fonte de saber e conhecimento. Falando sobre as relações entre a história e a memória, o autor assinala que os dois campos se preocupam com a estruturação do passado, mas a história, em distinção da memória, é definida por sua qualidade de disciplina; ele considera que este ponto se relaciona com determinada tradição do documentarismo:

Os desafios que a inscrição da subjetividade postula à ideia clássica de “cinema documentário” podem ser pensados em paralelo aos modos pelos quais os discursos da memória interpelam a história como disciplina. Dito de outro modo, as tensões entre história e memória perceptíveis na cultura contemporânea, em certo sentido convergem com a polaridade arte-ciência, constitutiva do cinema documentário [...]. O foco de interesse do documentário contemporâneo reside então em suas persistentes tentativas de romper este dualismo, sem por isso abrir mão de sua identidade, que se apoia em um vínculo *diferencial* com o real. (PIEDRAS, 2020, p.15, grifos do autor).

Por sua vez, Seliprandy (2018) vai questionar a ideia de “guinada”. Para o autor, essa palavra traz tanto uma ideia de temporalidade linear, um antes e um depois, quanto apresenta um sentido de mudança brusca, o que pode se inclinar “a uma lógica dicotômica: antes, o documentário e a memória eram objetivos e

assertivos; hoje, ambos são subjetivos e hesitantes” (SELIPRANDY, 2018, p.30). Seliprandy (2018, p.30-31) pontua que o uso do termo traz “uma ideia desencarnada para descrever um processo cultural que é histórico” e, ainda, que essa “ampla síntese teórica da contemporaneidade” termina por esvaziar “de sua historicidade um fenômeno de memória específico e pleno de vaivéns” que “se manifesta no documentarismo de filhos, sobrinhos e netos de militantes vítimas das ditaduras do Cone Sul”. Por fim, Seliprandy (2018, p.31) propõe que se desloque o olhar de uma “‘guinada’ para a diacronia, do diagnóstico geral para o alcance geográfico”. Com isso, o autor pretende se afastar das dicotomias trazidas pelas ideias de um antes e depois da memória e do documentarismo e fazer sua análise observando o dinamismo histórico da filmografia estudada. Nesse sentido, Seliprandy propõe uma classificação para as expressões da primeira pessoa presentes no “documentário intergeracional”, levando em consideração “as tensões em jogo nas diferentes posturas estético-epistemológicas” (SELIPRANDY, 2018, p.263) que esse lugar assume. O autor pondera que não pretende apresentar uma classificação fechada e definitiva, mas sim:

uma tipologia estético-epistemológica do documentarismo intergeracional. Uma classificação que está em franco diálogo com outros esforços já empreendidos, substituindo, contudo, a lógica orgânica pelo prisma dialético. Esse prisma constantemente problematizante serve aqui, adicionalmente, como antídoto contra a normatividade. Multifacetado, contraditório, o documentário intergeracional não chega a constituir um gênero cinematográfico - mesmo que se adotasse um conceito dinâmico de gênero (MOINE, 2003). Ele comporta distintas tendências formais, ligadas a tradições diversas do documentário, nuances, paradoxos e pregnâncias que ganham contornos nas inflexões da primeira pessoa (...). Falar em tendências e inflexões é indicar princípios heurísticos voltados a conduzir a análise e identificar encruzilhadas, e não estabelecer tipos rígidos e estanques. Apresenta-se aqui um guia indicativo, fruto da observação do *corpus*, e não uma tabela classificatória predeterminada. (SELIPRANDY, 2018, p.267, grifos do autor).

A primeira tipologia que o autor (SELIPRANDY, 2018, p.263, grifos do autor) sugere é a “*primeira pessoa testemunhal*”, em que o entrevistado é um terceiro que relata para a câmera e divide suas experiências com o cineasta e o espectador; o problema que Seliprandy (2018, p.264) aponta aqui é a “tensão entre a subjetividade da testemunha e do diretor”, uma vez que esses relatos estão sujeitos “à fragmentação e à rearticulação” que podem ocorrer no momento da montagem final do filme. Em segundo, temos o que Seliprandy (2018, p.264, grifos do autor) chama de “*primeira pessoa coesa*”, que ocorre nos documentários em que “o ‘eu’ conduz

um relato linear e bem-acabado, impondo-se como fonte de univocidade” e “fazendo um uso narrativo das hesitações, com titubeios que entram na composição de uma trama que avança sem percalços”; o problema desse tipo de relato é que “a abertura da indagação subjetiva termina encaixada em uma estrutura formal que fecha as pontas da história”. No caso da terceira classificação, a “*primeira pessoa ornamental*”, diferentemente da anterior, o “eu” não mais se coloca como cerne que organiza o relato, existe “uma impositação da voz subjetiva”; nesses filmes, a primeira pessoa é percebida nas imagens como “pinçeladas”, o que, para Seliprandy, é “uma roupagem ao gosto contemporâneo que tenta travestir a forte dependência das convenções da entrevista”; para o autor, o problema dessa primeira pessoa é que o “cineasta sequer chega a constituir um lugar de enunciação” (SELIPRANDY, 2018, p.264, grifos do autor).

Ainda segundo essa tipologia, a “*primeira pessoa narcísica*” é encontrada nos filmes em que o “documentarista é o centro das atenções” (SELIPRANDY, 2018, p.264, grifos do autor) e coloca como questão principal da obra a possibilidade de refletir sobre sua própria subjetividade. Nos documentários que apresentam a “*primeira pessoa indiscreta*” (SELIPRANDY, 2018, p.265, grifos do autor) ocorre uma exposição excessiva do outro que é filmado; a questão aqui diz respeito à responsabilidade ética de se expor um parente próximo e sobre “não fazer do segredo familiar o objeto de um voyeurismo invasivo, descolado do trabalho de rememoração com maiores ressonâncias coletivas” (SELIPRANDY, 2018, p.266). Por fim, na “*primeira pessoa reflexiva*” (SELIPRANDY, 2018, p.266, grifos do autor) existe uma dúvida sobre a abrangência da memória e da subjetividade e um questionamento em relação a si própria, o sujeito recusa as certezas e se expressa pela “desconstrução do discurso”; o risco dessa posição é que a reflexividade fique “presa a um formalismo autossuficiente, colocando a estética do fracasso acima de uma abertura efetiva para a rememoração” (SELIPRANDY, 2018, p.267).

A partir da tipologia proposta, Seliprandy aponta que o documentarismo intergeracional possui ampla variedade de recursos de linguagem, utilizando algumas fórmulas novas, outras mais constantes, linguagens cheias de aberturas e atritos. Ao mesmo tempo, o autor observa que os realizadores, assumindo o lugar da primeira pessoa, atuam como eixo estruturante de seus filmes, direcionando os sentidos a partir de distintas posições, movimento que é sempre carregado de tensões. Pablo Piedras, usando como exemplo o cinema argentino a fim de chegar

em uma perspectiva mais ampla, também observa a utilização da primeira pessoa nos documentários:

É possível pensar que a reiterada utilização da primeira pessoa no documentário latino-americano da última década se baseia na impossibilidade do documentário clássico de dar conta de verdades históricas sobre as situações traumáticas da história recente. Resignificando a leitura do passado através da própria subjetividade dos realizadores, o documentário subjetivo encontra verdades parciais, tentativas e provisórias, mas profundamente encarnadas e operativas para a construção de uma memória próxima que transite do individual ao coletivo. (PIEDRAS, 2010, n.p, tradução nossa).

O autor diferencia três formas em que a primeira pessoa pode se manifestar no documentário, segundo a relação de proximidade existente entre o sujeito que enuncia e o tema ou objeto ao qual a enunciação se dirige. Em primeiro lugar estão os documentários “propriamente autobiográficos”, aqueles em que a relação estabelecida entre sujeito e objeto é de “proximidade extrema” (PIEDRAS, 2010, n.p, tradução nossa). Em segundo, estão os relatos que o autor denomina “experiência e alteridade”; nesses filmes pode ser observada uma “retroalimentação entre a experiência pessoal do realizador e o objeto da enunciação”, uma “contaminação” entre as duas partes em que a percepção e a experiência do sujeito acaba sendo alterada, resignificando o objeto através de um “olhar fortemente subjetivado” (PIEDRAS, 2010, n.p, tradução nossa). Por fim, Piedras (2010, n.p, tradução nossa) define os “relatos epidérmicos”; nesses casos, a primeira pessoa é “uma presença desencarnada ou debilmente vinculada à história que narra”: existe uma dificuldade em perceber, nestes relatos, se o objeto é “uma mera desculpa para a exibição” do realizador ou se “a primeira pessoa é realmente essencial” para o documentário. Resumindo suas definições, Piedras (2010, n.p, tradução nossa, grifos do autor) distingue essas “três instâncias de enunciação: um sujeito que fala sobre si mesmo, um sujeito que fala *com* o outro e um sujeito que fala *sobre* o outro”. Ainda para o autor (PIEDRAS, 2020, p.21), esses documentários em primeira pessoa, “que destacam e visibilizam a subjetividade do responsável pela enunciação”, refletem sobre os possíveis modos de representação e, além disso, têm na explicitação de quem enuncia e do lugar a partir do qual se enuncia, um de seus eixos principais.

Se fizermos o exercício de localizar os filmes do *corpus* principal desta pesquisa nas classificações propostas, poderíamos dizer que, a partir das proposições de Piedras (2010), *108: Cuchillo de Palo*, *Os Dias com Ele* e *El Pacto*

de *Adriana*, são filmes que se enquadram tanto na categoria de documentários “propriamente autobiográficos” quanto na de “experiência e alteridade” (PIEDRAS, 2010, n.p, tradução nossa). Nesses documentários, os “objetos” do filme, o pai de Renate, o pai de Maria Clara e a tia de Lissette, têm uma relação de extrema proximidade com quem enuncia, no caso, as próprias filhas e sobrinha realizadoras das obras. Ao mesmo tempo existe uma influência mútua entre a experiência desses objetos/personagens e a experiência das diretoras: os três personagens disputam com as realizadoras a narrativa e o filme, em maior ou menor grau - como vimos no segundo capítulo-. Isso provoca uma intervenção tanto na percepção quanto no discurso das realizadoras e, indissociavelmente, na linguagem dos filmes.

Já segundo a tipologia de Seliprandy (2018), localizar os filmes se torna um pouco mais complicado. Poderíamos dizer que nestes filmes existe uma “*primeira pessoa testemunhal*” (SELIPRANDY, 2018, p.263, grifos do autor), uma vez que os parentes das diretoras são entrevistados por elas, dividindo suas experiências com as realizadoras e com os espectadores. A problemática colocada por Seliprandy em relação a esse tipo de enunciação também está presente nos filmes: nesses documentários, a subjetividade dos personagens e das cineastas se encontram em constante tensão. Parte dessa tensão pode ser explicada pelo posicionamento das diretoras enquanto personagens participativas dos filmes, como uma “*primeira pessoa reflexiva*” (SELIPRANDY, 2018, p.266, grifos do autor) que questiona a memória e a subjetividade dos personagens (e também de si mesmas, em certa medida). Podemos dizer, inclusive, que nesses documentários as cineastas ocupam o lugar da “*primeira pessoa indiscreta*” (SELIPRANDY, 2018, p.265, grifos do autor), e nos questionar se ocorre uma exposição excessiva do familiar que é filmado - um pouco mais à frente, falaremos sobre esse ponto específico -.

Ao fazerem seus documentários, as cineastas partem de um lugar marcadamente subjetivo e duplamente íntimo. A subjetividade nos filmes não é mascarada, as diretoras se colocam em cena como realizadoras e como personagens. Como realizadoras, elas conduzem a narrativa e a direção da investigação; como personagens, reafirmam o papel de filhas ou de sobrinhas. Nas obras, essas duas instâncias são inseparáveis. O que Renate, Maria Clara e Lissette nos mostram são diretoras/personagens, filhas e sobrinhas que partem *do* familiar para pensar o filme. O espaço do documentário, por sua vez, torna-se um lugar duplamente íntimo quando as diretoras escolhem se colocar em cena. Primeiro esse

lugar, de intimidade, é ocupado justamente por se estar fazendo um documentário familiar sobre um parente próximo; em uma segunda instância, ao se colocarem na obra através da imagem ou do som, as realizadoras expõem também sua *relação* familiar.

O modo mais recorrente que as realizadoras se relacionam com seus personagens é através de perguntas. Escolhemos falar em perguntas e não em entrevistas porque essa palavra remete a certo modo de se relacionar com os personagens da obra que, na maioria das vezes, não é observado nos filmes aqui analisados. Inclusive, se formos pensar no jeito clássico de se realizar uma entrevista nos documentários, - uma câmera parada, em plano médio, com o personagem olhando para quem faz a pergunta e o documentarista não aparecendo em cena - o filme que faz maior uso dessa linguagem é *Os Dias com Ele* - Carlos Henrique começa o filme falando: “essa é uma *espécie* de entrevista” - e, ainda assim, esse regime é quebrado quando Maria Clara aparece em cena, na imagem ou no som (figuras 51 e 52).

Figuras 51 e 52:  
Maria Clara denuncia sua presença



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Em *El Pacto de Adriana*, somente duas interações com a tia são feitas segundo esse modelo (figuras 53 e 54); no mais, as personagens se relacionam através do *Skype*, com a câmera focando em Lissette e/ou no computador (figura 55), ou com a própria Adriana se filmando, a pedido da sobrinha (figura 56). Já em *108: Cuchillo de Palo*, o jeito que Renate filma sua interação com o pai foge completamente do modo clássico de realizar entrevistas: ela faz suas perguntas enquanto Pedro come frutas, limpa o quintal ou até mesmo enquanto ele está acordando (figuras 57 e 58)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Renate também recolhe o relato de outras pessoas durante o filme. De maneira geral, essas interações são filmadas do mesmo modo como ela filma a relação com seu pai. Esses outros personagens não são foco da pesquisa, mas é válida a constatação.

Figuras 53 e 54:  
Adriana sendo entrevistada de maneira clássica

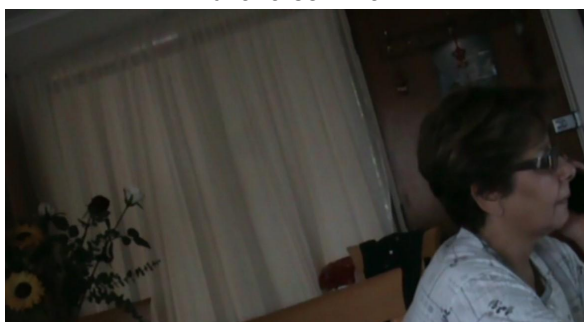


Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

Figura 55:  
Lissette se filma



Figura 56:  
Adriana se filma



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

Figuras 57 e 58:  
Renate faz perguntas para o pai  
enquanto ele realiza tarefas cotidianas



Fonte: *108: Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010)

De modo geral, um modelo formalmente rígido de realizar as perguntas é evitado pelas realizadoras, e isso abre espaço para que outros modos de testemunhar apareçam nos filmes, modos muitas vezes não-verbais, que encontram nas imagens um meio possível para sua potencialização. Propomos pensar, nos tópicos que se seguem, em como esses testemunhos aparecem pela sua

construção visual<sup>30</sup>. Nesse sentido, uma reflexão de Márcio Seligmann-Silva foi fundamental:

A memória sempre foi pensada como um misto de verbalidade e imagens. Em seu pequeno tratado *De memoria et reminiscencia* (450 a 24) Aristóteles notou que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens, pertence à mesma parte da alma que a imaginação: ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais, com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado. Aristóteles também escreveu com relação ao nosso pensamento de um modo geral: “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (*De anima*, 432 a 17, citado por Yates, 1974:32); “mesmo quando pensamos de modo especulativo, devemos ter uma imagem mental com a qual pensamos” (*De anima*, 432 a 9, citado por Yates, 1974:32). Esta ideia é importante de ser destacada ao tratarmos do testemunho, porque assim como falamos de narrativa testemunhal também deve-se pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.74, grifos do autor).

Nesse texto o autor não chega a desenvolver o termo, mas em uma fala no “I Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena - Andanças Prodigiosas da Literatura”, realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2009, Seligmann-Silva (2010, p.5) propõe não “reduzir o testemunho ao seu paradigma visual”, mas entendê-lo “na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar”. Para o autor (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.5), o testemunho revela a linguagem que carrega “a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” e que

se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os “fatos” e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.6).

Propor entender o testemunho pela sua construção visual não é colocar as palavras em segundo plano; é, primeiro, observar que existem outros modos de testemunhar e, segundo, entender como uma linguagem poética - que no caso deste estudo é o cinema - lida com quem testemunha e como suas imagens expõem os relatos e os silêncios desses sujeitos transformados em personagens.

---

<sup>30</sup> Esse questionamento foi trazido pelo professor Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, durante uma aula da matéria “Figurações do político no cinema e no audiovisual”. Agradeço a contribuição.

## 3.2 PRÁTICAS IMAGÉTICAS DO TESTEMUNHO

### 3.2.1 Dinâmicas do esquecimento e do silêncio

Quando nos propomos a pensar sobre a memória e o testemunho, também nos propomos a pensar sobre o que não é lembrado e o que não é falado. Para Tzvetan Todorov (2000, p.16, tradução nossa) uma vez que “conservar sem eleger não é uma tarefa da memória”, o esquecimento se torna necessário e inevitável e a seleção se torna uma parte constitutiva do lembrar. Jelin (2002) também faz observações nesse sentido. Para a autora, qualquer tentativa de narrar sobre o passado é uma seleção: uma vez que a própria memória é seletiva, “a memória total é impossível” (JELIN, 2002, p.29, tradução nossa).

Jelin também se propõe a pensar sobre alguns tipos de esquecimento. O primeiro é o “esquecimento necessário” (JELIN, 2002, p.29, tradução nossa), aquele que, como o próprio nome já diz, é essencial para a sobrevivência do sujeito ou de comunidades. Existe também o que a autora chama de esquecimento “definitivo”, que diz respeito ao apagamento do passado que pode ser produzido pelo devir histórico ou pela vontade política de esquecimento, por parte dos atores que elaboram estratégias para destruir ou ocultar rastros e provas do passado; o paradoxo desse tipo de esquecimento é “que se essa supressão total é exitosa, seu próprio êxito impede sua comprovação” (JELIN, 2002, p.29, tradução nossa). O esquecimento ““evasivo”<sup>31</sup> reflete uma intenção de não recordar o que pode ferir” (JELIN, 2002, p.31, tradução nossa); Jelin observa que o outro lado desse esquecimento é o silêncio e aponta que esse silêncio pode tanto ser imposto - pelo temor da repressão em regimes ditatoriais, por exemplo - quanto voluntário, no sentido de que o não contar se torna uma forma de cuidado, expressando o desejo de não transmitir sofrimento. Por fim, existe o “esquecimento liberador” (JELIN, 2002, p.32, tradução nossa) que, ao se desprender da carga do passado, vislumbra as possibilidades do futuro.

Ainda pensando sobre os silêncios possíveis, podemos falar também dos “não-ditos” trazidos por Pollak (1989). Retomando a noção de Pollak sobre as “memórias subterrâneas” - apresentada no capítulo um - o autor (POLLAK, 1989, p.8) considera que existem nessas lembranças “zonas de sombra, silêncios,

---

<sup>31</sup> A autora usa um termo de Paul Ricoeur mas não especifica ano ou obra.

‘não-ditos’”, formadas quando não se encontra uma escuta para o testemunho ou quando o testemunhar pode levar a uma punição ou discordância. Pollak parece diferenciar dois tipos de transmissão, uma que ocorre no meio familiar e nas redes de afeto e outra que se dá do meio privado para o público. A primeira transmissão, mais pessoal, comporta aspectos não verbais, os silêncios e os “não-ditos”; uma vez que essa memória quer atingir o espaço público, ela precisaria superar essa mudez e se fazer ouvir, de maneira que essa comunicação permaneça intacta. Uma questão que pode ser pensada a partir das colocações de Pollak é sobre quais memórias podem se inscrever e ser observadas nessas zonas. O autor chega a falar sobre outro aspecto da transmissão da memória. Dando o exemplo dos moradores das regiões de Caen e Saint-Lô sobre o desembarque na Normandia e a libertação da França - que, ao se recordar dos acontecimentos, lembravam do “roncos dos aviões, explosões, barulho de vidros quebrados, gritos de terror, choro de crianças” e dos cheiros “dos explosivos, de enxofre, de fósforo, de poeira ou de queimado” - Pollak considera que, nas lembranças mais próximas, os sujeitos geralmente usam referências de “ordem sensorial” (POLLAK, 1989, p.11). O autor também comenta sobre o papel do cinema:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1989, p.11).

Apesar de Pollak (1989, p.8) utilizar três nomenclaturas para se referir a alguns aspectos das memórias subterrâneas - “zonas de sombra, silêncios, ‘não-ditos’” -, vamos nos atentar à terceira por uma questão de percepção. Se a expressão “zonas de sombra” remete a algo que é difícil enxergar e “silêncio” traz consigo o significado corriqueiro da palavra, o “não-dito” carrega algo como um querer se fazer ouvir que foi interrompido por uma força externa. Realmente, o autor expressa que esses lugares, por assim dizer, formam-se quando aquele que pode falar não consegue se fazer escutar ou quando o testemunho pode levar a uma punição. Ainda observando o que Pollak (1989, p.9) diz sobre a ocupação do espaço público pelas lembranças mais íntimas - a passagem do “‘não-dito’ à contestação e à reivindicação” - e considerando o “não-dito”, como o nome sugere, como algo que não faz uso da fala e das palavras, passar do “não-dito” à transmissão da memória

seria superar o peso do silêncio. Entendemos a importância dessa constatação para fins políticos e jurídicos, mas gostaríamos de observar outro aspecto. O próprio Pollak reconhece a potência do filme como um objeto de memória, justamente por sua capacidade de captar não apenas aspectos cognitivos mas também emoções. O ponto a que queremos chegar é o seguinte: seria o filme um meio capaz de transmitir o “não-dito” sem que o silêncio precise ser superado? Como observar a memória na taciturnidade das imagens?

### 3.2.1.1 *Imagens de silêncio e imagens silenciosas*

Existem dois tipos de imagens relacionadas aos “não-ditos” nos filmes. As imagens em que se pode observar o silêncio e as imagens silenciosas. Nas primeiras existe o gatilho da interação verbal e o silêncio vem depois ou entre as palavras. As segundas são de outra natureza: nelas, as documentaristas não interagem com seus personagens e tentam ao máximo ocultar a presença dos aparelhos de filmagem, quase de modo “observacional”<sup>32</sup>, vamos falar sobre elas mais à frente. Em relação ao primeiro tipo de imagens, um silêncio perceptível é o dos personagens, dos pais de Maria Clara e Renate, embora eles não transmitam a mesma coisa. Em *Os Dias com Ele*, quando perguntado pela primeira vez sobre sua tortura, Carlos Henrique está sentado em uma cadeira e com o olhar voltado ligeiramente para cima, saindo do eixo da câmera; Maria Clara o questiona acerca da “questão da tortura” e depois de fazer um monólogo sobre a visão do testemunho segundo Derrida, Carlos Henrique diz: “eu vou falar agora, do que significou para mim”. Ele, então, fica sem palavras por alguns segundos, limpa a boca, olha para baixo, fecha os punhos sobre o apoio lateral da cadeira, começa a balançar as pernas (figura 59) e quando parece tentar falar algo, suspira e tosse. Maria Clara aproxima a câmera (figura 60).

---

<sup>32</sup> Para Silvio Da-Rin (2004, p.134-135, grifos do autor), a expressão mais típica desse modo de documentar “foi o cinema direto norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de ‘controle’ sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas”.

Figuras 59 e 60:  
Carlos Henrique silencia por alguns segundos



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Parecendo não perceber, no momento da filmagem, esses outros testemunhos, do corpo e não da voz, a diretora diz: “pode falar”. Carlos Henrique começa então a falar sobre outras coisas, mas não sobre sua tortura. Na segunda vez em que a diretora questiona o pai sobre a mesma questão, ela não pede para ele narrar sua experiência, mas pergunta o porquê de ele escolher não falar. Nesse momento, Carlos Henrique começa a relatar o episódio. Quando conta sobre o que aconteceu com sua companheira na época, sua voz falha por alguns segundos. Não temos como saber ao certo por que Carlos Henrique para de falar, por que se ajeita na cadeira ou aperta os lábios, mas podemos ver esses gestos, podemos perceber na imagem o momento da incerteza e do incômodo. Para Carla Maia, essa incerteza é ponto constituinte - e paradoxal - do próprio testemunho:

Seu testemunho não oferece a verdade, apenas sua pobreza, vestígios de uma experiência. O que ouvimos de Escobar certamente não dá conta de representar o que foi a tortura na ditadura militar - pode o cinema, de fato, fazê-lo? Porém, se não há verdade a ser revelada, há um dizer verdadeiro a ser elaborado, que é tão mais verdadeiro quanto mais se desvia para afagar um gato, hesitar, buscar uma palavra, deixar de lado algum detalhe, lembrar-se de outro. Sua descrição do evento, a um só tempo minuciosa e imprecisa, não resulta numa representação estável, fixa, completa. Este seria o paradoxo do testemunho: sua força está na sua incerteza, “que nada tem a ver com a dúvida, nem se resume à ambiguidade, pois o que a caracteriza é ser excesso, potência de significação que não pode ser limitada nem pelo contexto nem por mecanismos de auto-reflexividade. A interrupção, que desvia o dizer daquilo que é adequado, é nele índice de algo indizível”<sup>33</sup>. (MAIA, 2014, s.p).

No filme de Maria Clara, Carlos Henrique testemunha pelo silêncio e pela voz, e esses dois momentos se contrapõem. Se no silêncio ele parece titubear, seus relatos falados são feitos sempre de maneira assertiva. Karla Holanda (2015)

<sup>33</sup> A autora traz uma citação de Silvína Rodrigues Lopes (2006).

observa na assertividade de Carlos Henrique, e também no seu autoritarismo, uma maneira de deslegitimar Maria Clara enquanto diretora. As dúvidas que percebemos nos gestos e no silêncio de Carlos Henrique são observadas por Holanda (2015) em Maria Clara. Para a autora, a fala da diretora é mais frágil e hesitante mas, ao longo do filme, à medida que ela vai conhecendo as regras do jogo postas pelo pai, ela consegue conquistar gradualmente o seu espaço. Para Holanda, se Carlos Henrique usa sua autoridade para impor como as perguntas devem ser feitas, Maria Clara, “usando mais cortes no início, recurso de seu poder de diretora para conter o [poder] do pai, (...) passa a explorar o ímpeto autoritário de Escobar dando corda à sua performance de diretor no filme alheio” (HOLANDA, 2015, p.355, grifos da autora).

É importante nos determos na observação de Holanda (2015) por algumas linhas. Seja pelo corte mais rápido do plano - que, no filme de Maria Clara, nunca é realmente rápido - ou por deixar as falas de Carlos Henrique se estenderem, para a autora (HOLANDA, 2015), Maria Clara manipula o tempo a fim de conter o poder do pai. Carlos Henrique realmente é um personagem prolixo e a todo tempo tenta dizer para a filha como o filme deve ser feito; cortar suas falas seria, então, uma maneira de controlar seu personagem - mas não o seu lado pai, que continuou falando -. Entretanto, como a própria autora (HOLANDA, 2015) aponta, com o passar do filme, Maria Clara foi abrindo a obra para o tempo do testemunho do pai. Essa observação é importante para pensar um questionamento trazido por Cássio dos Santos Tomaim (2016):

Se o testemunho é narração, e toda narração pressupõe tempo/duração, temos que constantemente o documentarista da memória se vê em uma encruzilhada. Como respeitar a duração de um testemunho em um filme? O tempo fílmico do documentário é produto de um conjunto de fragmentos, dentre eles o testemunho que, por sua vez, possui o seu próprio tempo. Para Comolli (2008, p.60), em um documentário “filmar equivale a escutar” (...). Esta qualidade do documentário diante do imperativo da “fala em ação” funciona para o autor como um instrumento revelador de discursos, de posturas, de gestos, de efeitos de corpo. A relação do documentarista com as testemunhas deve ser pensada sob a ótica de uma “erotização da relação de filmagem”, em que “a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada” (COMOLLI, 2008, p. 60). Não basta colocar em cena os personagens sociais e ouvir o que eles têm a dizer sobre um determinado tema, é preciso encarar o desafio de fazer revelar a *mise-en-scène* deles, o que só é possível quando o documentário respeita a duração da narração dos testemunhos. (TOMAIM, 2016, p.109, grifos do autor).

Mas como respeitar essa duração? Não é possível não manipular os testemunhos e é quase impossível apresentá-los em sua íntegra - alguns filmes,

bem sabemos, fizeram isso -. Então uma forma, talvez, de respeitar um testemunho e quem testemunha seja trazer outros relatos, que não os da voz, abrir o filme para outras escutas, para o silêncio do corpo... Nas imagens silenciosas de seu filme, Maria Clara mostra o pai comendo ou andando na esteira (figuras 61 e 62). Essas imagens de Carlos Henrique, assim como suas imagens de silêncio, contrastam com um personagem que testemunha assertivamente com as palavras. Nos momentos em que não está respondendo as perguntas da filha, o pai da diretora é quieto, anda devagar e, em certos instantes, aparenta um aspecto frágil. Ao mostrar esse outro lado de Carlos Henrique, por meio de imagens em que nada precisa ser dito, Maria Clara traz o cotidiano para a tela, expõe a intimidade e lembra que antes de ser seu protagonista, Carlos Henrique é seu pai.

Figuras 61 e 62:  
O outro lado, o silêncio



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Em *108: Cuchillo de Palo*, os silêncios de Pedro reforçam seu posicionamento de defesa em relação ao filme da filha. Ao contrário de Carlos Henrique, que fala antes mesmo de Maria Clara perguntar, Pedro depende do estímulo de Renate para se pronunciar. Em dois momentos seu silêncio assume um peso significativo. O primeiro é quando Pedro e Renate estão varrendo algumas folhas do quintal - uma cena descrita no capítulo anterior - e começam a discutir sobre Rodolfo. É a primeira vez que Renate ouve o pai dizer a palavra “homossexual”. É interessante notar como Pedro fala sobre isso:

São homossexuais. Você sabe o que quer dizer ser homossexual? É o mesmo que eu te pegar e dar um beijo com uma mulher, verdade? Eles, entre homens, é assim. Você não entende o que é isso? Homossexual significa que gostam do mesmo sexo. O problema é esse. E é gravíssimo, Rena. E quando é seu irmão e você gosta do seu irmão, você tenta que ele se endireite, porque acha aquilo errado. É só por isso. Mas se você achar que isso é legal, você vai aplaudir, não é? Mas se você acha que está errado, você vai lutar por ele... enquanto puder.

Durante o monólogo, Pedro tem certeza sobre o que diz. Depois de falar, ele fica em silêncio, olha para Renate com um sorriso discreto (figura 63) e continua a varrer as folhas da varanda até sair do enquadramento. Em outro momento, Renate mostra a ficha de detenção de Rodolfo e deixa implícito que ele sofreu tortura. Pedro não acredita, ou melhor, não quer acreditar. Nega diversas vezes, admite que sim, naquela época os presos eram torturados, mas não seu irmão. Depois de Renate dizer que é difícil para os dois se entenderem e sair de cena, Pedro permanece com o olhar vago, com a postura silenciosa e parecendo não se importar com a presença da câmera e do filme (figura 64). Se em um primeiro momento a discussão sobre a vida do irmão pareceu não interferir nas atividades cotidianas de Pedro, a informação sobre a tortura de Rodolfo age de forma diferente sobre ele. E isso pode ser percebido também nas diferenças entre as imagens. Na primeira cena, a câmera parece flutuar ao redor de Pedro, colocando-se por vezes em um ângulo baixo e deixando que alguns raios solares incidam sobre a imagem; é Pedro quem sai do plano, com um sorriso discreto no rosto. Na outra cena, a câmera se detém em Pedro de um ângulo mais alto e a iluminação é precária; quando o pai silencia e a diretora vai embora, Pedro permanece no plano até a cena ser cortada; dessa vez, é Renate que determina a duração do seu silêncio.

Figura 63:  
O sorriso discreto



Figura 64:  
O olhar vago



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010)

Se o silêncio de Carlos Henrique remete a memórias já vividas e difíceis de recordar, Pedro emudece diante de uma informação nova que, pelo que tudo indica, foi exposta para ele pela primeira vez ali, com o filme, diante das câmeras. E ele escolhe não acreditar, assim como por muitos anos escolheu não usar a palavra “homossexual” para se referir ao irmão. São dois tipos de esquecimento colocados à prova pelo filme. O esquecimento “necessário” e “liberador” de Carlos Henrique, que

a princípio nega reviver as memórias traumáticas de sua tortura, protegendo-se da dor do recordar. E o esquecimento de Pedro, que Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.101) denomina duvidoso, aquele que escolhe “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar”. De uma forma ou de outra, são resgates da memória que podem produzir sofrimento.

Em suas imagens silenciosas, *108: Cuchillo de Palo*, assim como *Os Dias com Ele*, também mostra o dia-a-dia de Pedro: vemos o pai da diretora fazendo a barba ou esperando a água ferver (figuras 65 e 66). Exibindo o banal, o cotidiano, Renate tenta desarmar um pai tão convicto. Existe algo nessas imagens, em ver o outro sem se sentir visto... Quem está na tela aparece exposto, desprotegido. E é talvez vulnerável, em silêncio, sem seus sermões religiosos, que Pedro consegue se tornar um personagem do qual a diretora pode se aproximar, algo que, como expõe em seus outros movimentos de apaziguamento, Renate busca durante todo o filme.

Figuras 65 e 66:  
As imagens silenciosas de Pedro



Fonte: *108: Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010)

Diferentemente dos outros dois documentários, em *El Pacto de Adriana* quem silencia não é a personagem, mas a diretora do filme, Lissette. Quando vai procurar em outros testemunhos informações sobre a participação de sua tia em sessões de tortura, Lissette por vezes fica sem palavras diante da afirmativa de que sim, Adriana não só sabia como colaborava em tais sessões. Quando recolhe os relatos de sua tia ela também silencia, mas de modo diferente. Assim como os outros personagens, cada um à sua maneira, Adriana também é assertiva. Em diversas vezes ela fala por cima de Lissette e a diretora, talvez por pensar que nesses momentos as palavras de sua tia têm mais peso que as suas, fica quieta. Na última conversa entre as duas, quando Adriana percebe que o filme não vai servir como prova de sua suposta inocência, ela se torna mais confrontativa em relação à realizadora e cobra uma

lealdade e uma crença baseadas no parentesco. Lissette não aparenta ter sido convencida: ela ouve a tia, por vezes responde, mas parece presa entre um lugar de afeto e outro de consciência. Por fim ela silencia e ouve Adriana.

Esse silêncio momentâneo, porém, não significa que Lissette se submeteu ao poder persuasivo da tia. Em um texto sobre o filme, Laís de Lourenço Teixeira (2018) busca identificar o modo como a diretora se inscreve no filme, consciente ou inconscientemente, pelo retrato de sua tia. O primeiro aspecto observado pela autora é a voz em *off* da diretora que, além de contextualizar a história de Adriana, organiza a discursividade da obra e permite seu desenvolvimento. Ao analisar a presença corporal da realizadora, Teixeira (2018, p.527-528) aponta que o corpo em cena “se inscreve como imagem e criadora dela”, funcionando como inscrição da presença de Lissette na obra, exposição que busca “deixar claro que ela é o intermediário pelo qual receberemos aquela história”. A autora também aponta que a diretora e sua tia dividem a presença no filme mas, no final, Lissette é o referencial, sua história e vivência são o que prevalecem. Como já foi dito no capítulo anterior, quando o filme termina, a palavra, ou melhor, as imagens finais são de Lissette.

Adriana, por sua vez, não silencia diante de nenhum questionamento da sobrinha. Ela responde de forma assertiva e rápida, como se tivesse sempre certeza do que está falando. Um dos poucos momentos em que Adriana se mostra abalada é quando ela está assistindo a uma reportagem na televisão sobre seus anos na DINA. A reportagem faz uma reconstrução ficcional de como seriam as sessões de tortura e uma atriz representa Adriana. Ao ver as imagens, ela fica em silêncio por alguns momentos, chora e nega sua participação. Na cena seguinte, Adriana liga para Lissette e, ainda abalada pela reportagem, chorando pede para a sobrinha ameaçar uma ex-colega de trabalho para que ela fale a seu favor, dizendo que pode expor tudo o que sabe. Se o silêncio pode ser uma forma de negar ou tentar esquecer, a sua falta pode expressar o mesmo. Em uma cena que Lissette está conversando com uma pesquisadora - já falamos sobre ela anteriormente - a diretora pergunta se o motivo pelo qual a tia sempre chorava era porque ela se arrependia do que tinha feito; a pesquisadora responde que não, que aquilo acontecia porque ela queria negar sua participação, mesmo sem conseguir. No caso de Adriana, o excesso de palavras talvez indique isso, uma negação, para si mesma, de seu envolvimento nas prisões e torturas.

Uma vez mais distinto dos outros filmes, em *El Pacto de Adriana* as imagens silenciosas não existem. No filme de Lissette também vemos o cotidiano de sua tia, ela mostrando sua própria casa e fazendo compras (figuras 67 e 68), mas quem filma é a própria Adriana - ou alguém que não sabemos quem é -, a pedido da diretora. Essas imagens aparecem em sequência: primeiro, Adriana filma a casa e comenta o que vê, conversando com Lissette; depois continuamos acompanhando a tia da diretora em outras atividades, mas dessa vez ouvimos áudios de uma reportagem que pede a extradição de Adriana por cima dessas imagens. O que poderia vir a ser uma tentativa de aproximação com a tia é quebrado pelo som, um som público, que vem de fora da família. Lissette, mesmo expondo o cotidiano, o íntimo de Adriana, reafirma sua decisão de se afastar.

Figuras 67 e 68:  
O cotidiano de Adriana pelo seu próprio olhar



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

É pelo que os familiares dizem e silenciam, pelo que as diretoras veem e escolhem mostrar, que uma imagem desses personagens vai se formando, imagem moldada pelo tempo e pela subjetividade de quem solicitou o testemunho e abriu o filme para aquilo que as palavras não dão conta de expressar. Nesses “não-ditos”, nas imagens de silêncio e nas imagens silenciosas, nos aproximamos um pouco do que os personagens calam, do que omitem, do que, por fim, torna-se imagem (MAIA, 2015, p.409). Mas sempre existe o que não vamos conseguir observar, o que vai escapar da interpretação, porque “fazer um filme, sabemos bem, envolve conservar uma parte de sombra” (MAIA, 2015, p.403).

### 3.2.2 A fragilidade observável e a distância necessária

Como observamos mais acima, em *Os Dias com Ele* e em *108: Cuchillo de Palo*, as imagens silenciosas de Carlos Henrique e Pedro expõem personagens

frágeis e vulneráveis. No filme de Lissette, essas imagens não existem em relação à sua tia, mas se concentram em outra personagem, sua bisavó, Marina. Lissette conversa com a bisavó ou a ajuda a fazer alguma tarefa, como pentear o cabelo ou ligar para Adriana. Nessas imagens o silêncio percebido não é o da voz, mas sim o do corpo, são pequenos momentos antes da compreensão de uma fala ou entre uma palavra e outra que expõem a fragilidade dessa personagem.

Pelo que parece, a saúde da bisavó de Lissette vai se deteriorando junto com o passar do tempo do filme. Em sua primeira imagem, a bisavó de Lissette está em pé varrendo algumas folhas do quintal e cantando (figura 69). Quando a vemos pela última vez, ela está deitada, com seu rosto entrecortado pelo travesseiro e conversando com Lissette sobre seus filhos, de quem ela parece não se recordar; quando as duas começam a falar sobre Adriana, a bisavó de Lissette se entristece e pede que a bisneta a ajude a se levantar (figura 70). É uma cena forte, a fragilidade dessa personagem não é a mesma vista em Carlos Henrique e Pedro. No caso dos dois, a vulnerabilidade é criada pela imagem, pelo *voyeurismo* do cinema; no caso de Marina, as imagens aumentam a fragilidade de uma personagem já debilitada. Quando fala sobre a “*primeira pessoa indiscreta*”, Seliprandy (2018, p.265, grifos do autor), aponta para as problemáticas de se expor segredos familiares ou um parente vulnerável. Para o autor:

A figura do segredo familiar, as entrevistas com parentes próximos, eis os elementos que podem dar margem para uma invasão de privacidade endógena. (...) Uma memória privada incômoda deve necessariamente ser alvo de uma pergunta inconveniente a ser exibida para um público? (...) A questão fundamental nesses casos diz respeito à responsabilidade de se evitar que o parente (tanto mais quando vulnerável) seja exposto em um grau eticamente questionável (RUBY, 1988a). De não fazer do segredo familiar o objeto de um voyeurismo invasivo, descolado do trabalho de rememoração com maiores ressonâncias coletivas. (SELIPRANDY, 2018, p.266).

Figura 69:  
O começo, Marina cantando



Figura 70:  
O fim e o pedido de ajuda



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

Ao ler as colocações de Seliprandy (2018), não podemos deixar de pensar em quando Maria Clara pergunta a Carlos Henrique sobre sua tortura ou quando Renate fala da tortura e prisão de Rodolfo para seu pai. Como dissemos acima, o desejo das diretoras de acessar ou expor essas memórias é um ato que pode produzir dor, e as colocações indiscretas de Maria Clara e Renate poderiam expor seus pais no nível eticamente questionável que aponta Seliprandy (2018). Mas não é o que acontece. Existe sim uma exposição desses personagens, mas primeiro, Carlos Henrique e Pedro são personagens assertivos - como demonstramos no capítulo anterior, eles disputam filme e narrativa com as filhas - e as diretoras, pela forma como apresentam seus pais no restante do filme, conseguem compensar esse momento de dor pelo cuidado com suas imagens.

Mas e a bisavó de Lissette? A personagem já tem certa idade e aparenta estar fragilizada. No caso, Lissette não questiona Marina sobre a participação da tia na ditadura civil-militar chilena, mas fica implícito que a bisavó de Lissette tem consciência de tudo que está acontecendo. A diretora faz uso da figura e das imagens de Marina para explicitar a distância entre Adriana - que mora em Sydney, na Austrália - e sua família, que ficou no Chile; para explicitar a distância e suas consequências. Na primeira conversa com a tia, Lissette diz que Marina está triste e fala para Adriana: “acho que afeta o fato de você não estar aqui”. A diretora também mostra uma ligação de vídeo entre Marina e Adriana e em outro momento grava a bisavó mandando uma mensagem para a tia. Mas para além da relação com quem está distante, existe a relação entre quem fica e tem que lidar com a saudade. Lissette mostra também momentos de intimidade entre ela e Mariana, onde a diretora penteia seu cabelo e a acompanha em um banho de sol (figuras 71 e 72). Nessa segunda cena, o som que acompanha a imagem de Marina tomando sol é de um protesto que acontece em frente à casa de Adriana, com seus vizinhos pedindo que ela se entregue. A relação entre Marina e Lissette é exposta como o vínculo familiar que sobreviveu e, assim como as outras realizadoras, a diretora de *El Pacto de Adriana* tem cuidado com suas imagens.

Figuras 71 e 72:  
Momentos de intimidade entre Lissette e a bisavó



Fonte: *El Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017)

Os assuntos expostos, as perguntas feitas pelas diretoras e a proximidade com os personagens poderiam tornar o filme inconveniente, questionável eticamente. O ponto principal, porém, não é o que pode ou não ser abordado, mas como se constrói um discurso sobre aquilo que se deseja mostrar. As imagens, sabemos bem, carregam a intenção de quem filma. Susan Sontag (2003), comentando sobre a série de gravuras *Os Desastres da Guerra*, do pintor espanhol Francisco de Goya<sup>34</sup>, aponta para o fato de as atrocidades não terem acontecido do modo exato como estão retratadas - como, por exemplo, a vítima ou o local não serem do jeito que estão pintadas - não desqualifica as gravuras. Para Sontag (2003, p.47, tradução nossa, grifos da autora), “as imagens de Goya são uma síntese”, garantem que “coisas *assim* aconteceram”. Ao contrário disso, para a autora, espera-se que uma foto - ou, no caso deste estudo, os fotogramas de um filme - represente o que estava em frente à câmera exatamente como ocorreu. Segundo Sontag (2003, p.47, tradução nossa): “não se espera que uma foto evoque, mas sim que mostre. Por isso as fotos, ao contrário das imagens feitas à mão, podem servir como provas. Mas provas de quê?”. No mínimo, provas da intenção discursiva de quem produz a imagem, porque, como a própria Sontag (2003, p.46, tradução nossa) coloca: “a imagem fotográfica (...) não pode ser simplesmente a transparência de algo que aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”. Para cada coisa que se escolhe enquadrar, existem mil outras que não chegam perto da lente. A forma como o

<sup>34</sup> Série de 82 gravuras realizadas por Goya entre 1810 e 1815 que detalham episódios de crueldade cometidos durante a Guerra da Independência Espanhola. Para ver as gravuras e ter acesso à mais informações, visitar: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra/>

enquadramento é feito, além de excluir, também diz muito sobre como vamos interpretar ou sentir aquilo que é mostrado.

É válido ressaltar, porém, que a intenção do autor não garante a interpretação da mensagem. Stuart Hall (2003) aponta que a troca entre transmissão e recepção - ou entre “codificação/decodificação” - se dá em diversos níveis e depende, também e não somente, de toda a bagagem cultural e discursiva daquele que interpreta. Mas nem por isso - pela falta de garantia de uma mesma interpretação - a forma se torna menos importante. O próprio Hall (2003, p.388) argumenta que “a forma discursiva da mensagem tem uma posição privilegiada na troca comunicativa” e ainda que “a ‘forma-mensagem’ é a necessária ‘forma de aparência’ do evento na sua passagem da fonte para o receptor” (HALL, 2003, p.389). Quando se discursa, não se pode ignorar a forma usada como suporte.

A questão da ética da imagem encontra diversos exemplos e gostaríamos de nos deter em um por alguns parágrafos. No filme italiano *Kapò* (Gillo Pontecorvo, França, Itália e Iugoslávia, 1960), a prisioneira judia Riva se suicida ao jogar-se no arame farpado eletrificado da prisão de Auschwitz (figura 73). O plano suscita uma crítica fervorosa de Jacques Rivette (2013). Para o autor, quem escolhe, no momento da morte de Riva, fazer um “*travelling*”<sup>35</sup> de aproximação para enquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada no enquadramento final” não teria “direito a nada além do mais profundo desprezo” (RIVETTE, 2013, p.96).

---

<sup>35</sup> Para Marcel Martin (2005, p.58, grifos do autor): “O *travelling* consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante”. Para além dessa função mais técnica, o autor comenta que desde 1896, quando o *travelling* foi inventado por acaso por um operador de câmara de Lumière, “a câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama” (MARTIN, 2005, p.38).

Figura 73:  
O *travelling* de Kapò



Fonte: *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960)

Podemos tentar entender como um só plano incomodou tanto Rivette. Sobre o ângulo usado para enquadrar Riva, o *contra-plongée*, Marcel Martin (2005, p.51) observa que, em geral, ele dá “uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina”. Para Rivette, a escolha de enquadrar um cadáver em um ângulo como esse, transmitindo a sensação de exaltação e de triunfo, faz o plano se tornar estranho ao olhar. Certos tipos de enquadramentos, movimentos de câmera e montagem transmitem ao espectador certo tipo de sensação. Mais do que dizer que essa lógica é uma regra inquebrável, essa constatação nos faz pensar se a narrativa desvinculada à forma é realmente potente para aquele que busca discursar através de imagens. O incômodo de Rivette com o *travelling* de *Kapò* é o incômodo de um espectador que, diante de uma narrativa violenta, não encontra essa violência no suporte usado para narrar, na forma do filme. Para Rivette, parece imoral olhar aquela imagem, aquele movimento, afinal, “existem coisas que não devem ser abordadas sem temor e tremor” (RIVETTE, 2013, p.97).

Olhar o que consideramos imoral pode nos incomodar. No entanto, o incômodo com as imagens é necessário quando se pretende narrar assuntos sensíveis. Podemos nos questionar se escolher fazer um *travelling* e um *contra-plongée* diante do horror retira da imagem a forma que potencializaria o conteúdo, retira da imagem o incômodo necessário, transforma essa imagem em algo que nos faz “parar de olhar” (hooks, 1992). Pensamos, então, que existe um olhar que olha com um incômodo necessário e um que para de olhar. A diferença

entre eles é fundamental, afinal, quando se para de olhar, a imagem se torna inútil e a imagem não vista, não tem valor nenhum. O incômodo descrito aqui é apenas um exemplo da relação que podemos ter com as imagens, relação que nos faz colocar-nos à parte e pensar. No caso deste estudo, essa relação se constitui de outra forma, pela distância. Principalmente quando falamos de imagens de sofrimento, existe o questionamento desse afastamento entre o meio e o assunto. Para Sontag:

As imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto - sem a mediação de uma imagem - ainda é apenas ver. Algumas críticas contra imagens de atrocidade não diferem da caracterização do próprio ato de olhar. Olhar não requer esforço; requer uma distância espacial; o olhar pode ser desligado (não temos portas nos ouvidos, mas nos olhos dispomos das pálpebras). Os mesmos atributos que levaram os antigos filósofos gregos a considerar a visão o mais elevado e nobre de nossos sentidos estão agora associados a uma deficiência. (SONTAG, 2003, p.117-118)

Em seus filmes, como vimos, as realizadoras colocam o espectador em uma posição de proximidade absurda com os personagens, mostrando ações íntimas que talvez aconteceriam do mesmo jeito se o filme não estivesse ali. Mas, claro, ele está. Esse primeiro convite à aproximação é quebrado quando as diretoras aparecem na imagem, quando Maria Clara entra em quadro para ajeitar o microfone de Carlos Henrique (figura 74) ou quando, durante as interações de Lissette e sua bisavó, Marina, olhando para a bisneta, olha diretamente para a câmera (figura 75).

Figura 74:  
Maria Clara evidencia sua presença  
pela imagem



Fonte: *Os Dias com Ele*  
(Maria Clara Escobar, 2013)

Figura 75:  
Lissette evidencia sua presença  
pelo som



Fonte: *El Pacto de Adriana*  
(Lissette Orozco, 2017)

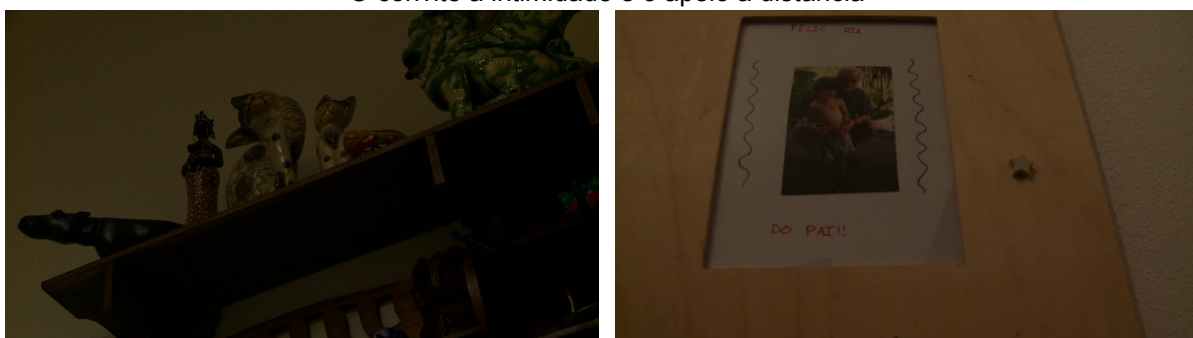
Esse gesto de distanciamento pode parecer contraditório em um primeiro momento, afinal, somos convidados a entrar na casa desses personagens e conhecer suas intimidades para, depois, sermos lembrados do nosso lugar de

outros, de espectadores. Mas para Liessmann (1991, *apud* GAGNEBIN, 2006), o afastamento em relação à realidade é inerente à atividade artística:

A tese, muito forte, de Liessman é a seguinte: a arte não abole a distância, mas, ao contrário, até a aumenta - porque a imagem artística vive de seu afastamento em relação à realidade concreta, comum e trivial, que ela transfigura mesmo que a "imite". Esse afastamento já era enfatizado por Platão para condenar os artistas como falsários que copiavam o paradigma ideal; esta distância pertence essencialmente à arte que também é, sempre, *artificio*. Segundo Liessmann, ela culmina na relação muito específica que une atividade artística e morte; a arte não consistiria, pois, numa reprodução calorosa do vivo, mas muito mais num constrangimento da multiplicidade infinita do vivo nas formas finitas e fixas das obras. (GAGNEBIN, 2006, p.92, grifos da autora).

Dos três documentários analisados aqui, o que explora essa distância mais vezes é *Os Dias com Ele*. Na primeira cena do filme, Maria Clara grava o testemunho de seu pai no que parece ser um quintal. Na sequência seguinte, pouco a pouco vamos entrando na casa de Carlos Henrique: vemos uma porta, depois alguns enfeites - de gatos, animal que Carlos Henrique confessa ser sua "única felicidade" na vida -, fotografias e, por fim, sua poltrona verde (figuras 76, 77 e 78). Essas imagens são acompanhadas de Maria Clara lendo a carta que o pai mandou, pedindo para que ela não o filmasse. As imagens seguintes à da poltrona são as imagens de arquivo de outras famílias (figura 79). Primeiro, Maria Clara realiza o movimento de se distanciar, até onde é possível, daquela história, ao mesmo tempo íntima e estrangeira. Depois, *nos* distancia; pela imagem. O filme termina como começa: com a porta, primeiro aberta e depois fechada, com Maria Clara, a câmera e nós no quintal, fora da casa de Carlos Henrique (figuras 80 e 81).

Figuras 76 e 77:  
O convite à intimidade e o apelo à distância



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Figuras 78 e 79:  
O convite à intimidade e o apelo à distância



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Figuras 80 e 81:  
Entrar e sair da vida de Carlos Henrique



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

Durante todo o filme são mostradas imagens de Carlos Henrique entrecortado pelo plano - Maria Clara não se incomoda em ajustar o quadro, o sujeito é mais importante - ou com alguma barreira visual na sua frente (livros, uma tela de janela) (figuras 82, 83, 84 e 85). São imagens que causam estranheza. Mas estranho também pode ser o que vem de fora, como Carlos Henrique, estrangeiro no seu novo país, Maria Clara, estrangeira na vida do pai e nós, os espectadores, estrangeiros nessa relação transformada em imagem. Citando Gagnebin (2006) uma vez mais:

A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza. (GAGNEBIN, 2006, p.94)

Figuras 82, 83, 84 e 85:  
Barreiras visuais nas imagens de Carlos Henrique



Fonte: *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013)

### 3.2.3 Os rastros da memória

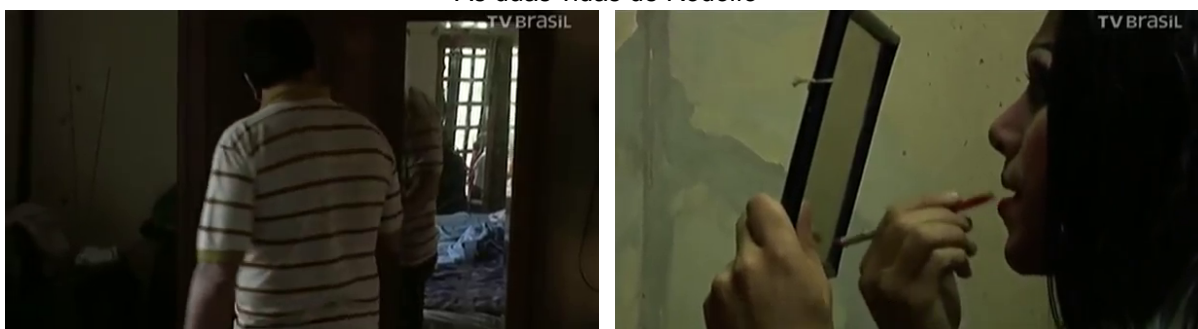
Nesse último subtópico da dissertação, vamos tentar compreender como uma relação e uma memória se constroem pelos rastros deixados por quem não pode mais testemunhar. Por isso nossa análise vai se concentrar em *108: Cuchillo de Palo*. Se Maria Clara pôde contar com os testemunhos do pai para tentar construir sua memória e Lissette ouviu os relatos da tia e de outras pessoas, Renate não conseguiu fazer o mesmo. Rodolfo, tio da diretora, morreu quando ela era mais nova e os dois nunca tiveram uma relação muito próxima - por culpa do pai, a realizadora explica -. Mas a memória de Rodolfo permaneceu em outros lugares: em fragmentos das lembranças de Renate e nos testemunhos de quem conviveu com ele, em rastros que permanecem. Jeanne Marie Gagnebin (2006) traz uma interessante, e bonita, definição desse conceito:

O rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas (...) que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. (...) O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. (...) O que me interessa ressaltar aqui é o liame entre rastro e memória (...). Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem - o conceito - de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado

desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. (GAGNEBIN, 2006, p.44, grifos da autora).

Renate parece experimentar essa tensão entre a ausência e a presença de Rodolfo durante todo o filme. A única vez em que a diretora entrou na casa do tio foi no dia da sua morte, quando também recebeu a tarefa de ir até o quarto e pegar um par de roupas para Rodolfo, que estava nu quando foi encontrado morto. No guarda roupas do tio, duas coisas chamaram a atenção de Renate: o fato de ele não ter nenhuma peça de roupa e as fotos de “homens bonitos, de corpo atlético, musculosos, posando semi nus” coladas no móvel. Essas informações são reveladas em momentos distintos do documentário. Renate fala sobre as roupas já no início do filme, quando narra a primeira vez que entrou na casa de Rodolfo, e pergunta para o pai se ele não achava estranho o irmão não ter nenhuma peça de roupa, ao que Pedro responde que não (figura 86). Renate só fala sobre as fotos em outro momento, quando está filmando o concurso “Miss Paraguai Trauma 2009” (figura 87). É também nessa sequência que ela diz que começou a conhecer o tio no dia em que ele morreu, ao entrar na sua casa pela primeira e única vez e olhar as fotos coladas no armário. A escolha por falar sobre essas duas coisas em momentos distintos do filme não é casual. Quando pergunta sobre as roupas de Rodolfo para o pai, ainda não foi revelado que o tio era homossexual; essa informação só é revelada depois, durante uma discussão de Renate com Pedro.

Figuras 86 e 87:  
As duas vidas de Rodolfo



Fonte: 108: Cuchillo de Palo (Renate Costa, 2010)

O que é observado por Renate também é um símbolo da intimidade entre os personagens, Pedro e Rodolfo, Renate e Pedro, Renate e Rodolfo. Ela pergunta sobre as roupas e o pai diz que não sabe. É assim que Pedro, Renate e o filme testemunham sobre Rodolfo, um misto de saber e não saber, saber e não querer

saber. Tudo que envolve o tio parece duplo: dois nomes - quando está conversando sobre o tio com uma professora de dança, Renate pergunta sobre Rodolfo Costa; a professora diz que não conhece ninguém com esse nome, mas se lembra de um bailarino chamado Héctor Torres -, ser e não ser, estar e não estar. Se o pai de Renate fala sobre Rodolfo a partir da ausência e da distância, que existem, segundo ele, porque Rodolfo escolheu ser gay, Renate se relaciona com o tio também pela ausência, experimentada de um modo diferente, ausência que existe mas que se faz preencher desde o momento em que ela acha as fotos no armário do tio. Para além da aproximação pretendida através dos testemunhos, Renate tenta se aproximar de Rodolfo pelas imagens: pelas fotos achadas do armário, pelas fotos do tio dançando (figuras 88 e 89), pelo vídeo caseiro do aniversário em que Rodolfo desaparece atrás de seus outros familiares (figura 90). Não por acaso, parte das imagens criadas por Renate, em que ela filma a janela e a fachada da casa do tio e também alguns números de casas - não o 108, esse não existe - são filmadas com uma câmera *Super 8* (figura 91), o que faz com que essas imagens fiquem com um aspecto antigo, similar às imagens de arquivo do aniversário, um dos poucos rastros que Renate possui do tio.

Figuras 88 e 89:  
Rodolfo dançando

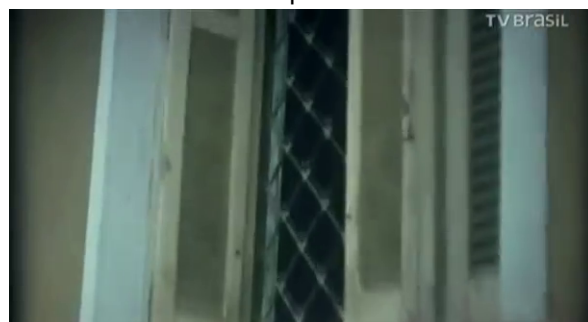


Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010)

Figura 90:  
Rodolfo, de camisa verde,  
desaparece atrás de Pedro



Figura 91:  
A janela de Rodolfo  
filmada por Renate



Fonte: 108: *Cuchillo de Palo* (Renate Costa, 2010)

A ausência de Rodolfo é transformada em intimidade ao longo do documentário. Uma intimidade criada a partir do filme que proporciona a Renate a possibilidade de se ver próxima do tio, a ponto de perguntar coisas para Rodolfo e, por vezes, testemunhar por ele, expondo o que ela acha que seriam seus anseios e decisões. Quando começa a realizar seu filme, Renate busca reconstruir a memória de um tio com quem não conviveu e que não pode mais testemunhar. A partir do documentário, a diretora junta rastros da memória e cria um “vestígio cinematográfico” que, para Comolli (2008, p.128) tem o poder de manter “aquilo que se apaga”. Renate parte da ausência para criar um espaço de intimidade com o tio, espaço utilizado para testemunhar no lugar de quem não pode mais fazê-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, procuramos entender como a memória e o testemunho se apresentam no cinema documental feito por parentes de vítimas (ou infratores) de regimes civil-militares do Cone-Sul. Para isso, escolhemos três filmes: *108: Cuchillo de Palo* (Renate Costa, Paraguai, 2012), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, Brasil, 2013) e *El Pacto de Adriana* (Lisette Orozco, Chile, 2017) e nos propusemos a analisar nossos temas principais de pesquisa observando as relações entre os personagens, as disputas pela narrativa e as disputas pelo filme, as formas de testemunhar de quem fala e de quem filma e como as relações e tensões familiares se apresentam nesses momentos.

As diretoras, Renate, Maria Clara e Lisette, propõem-se a filmar suas relações familiares, suas próprias intimidades, fazendo do cinema um meio para recuperar, descobrir ou reconstruir uma memória. Seus parentes-personagens são teimosos, a todo tempo buscam controlar o documentário, narrativas e lembranças; mas as realizadoras, pelo filme, conseguem driblar a autoridade familiar e criar uma nova memória, cinematográfica, originada pela vontade de busca dessas histórias familiares desconhecidas. Nesse processo, estando “próximas demais das personagens retratadas para alcançar qualquer objetividade ou certeza, as diretoras se implicam nos filmes, tornando explícitos seus medos, suas inseguranças, e também as suas dores” (MAIA, 2015, p.402). As realizadoras tornam-se personagens. Partindo de lugares íntimos, de relações delicadas e da ausência, Maria Clara, Lisette e Renate usam o cinema para construir memórias. Seus familiares-personagens testemunham; elas, diretoras-personagens, também; e o filme testemunha e atesta esses relatos. Como coloca Jean-Louis Comolli:

Esses homens ou essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo que trazem consigo de determinações e de dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra - que, com eles, não será reduzida -, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado... Concomitantemente, alguma coisa da complexidade e da opacidade da sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, - que é o seu modo é uma parca -, trama. (COMOLLI, 2008, p.176).

Esses testemunhos de si dizem sobre elas, dizem sobre seus familiares e sobre o encontro transformado em imagem. Existe uma intercessão múltipla: do cinema nas relações familiares e dessas relações no modo de se fazer o filme. As diretoras, ao escolherem o cinema, criam uma memória nova, fruto dos testemunhos dos personagens, de seus relatos individuais, da manipulação desses dois discursos e também do próprio fazer fílmico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Ana. Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. IN: AMADO, Ana... [et al.]. **Lazos de familia**: herencias, cuerpos ficciones. 1ª ed. - Buenos Aires: Paidós, 2004.
- ARBEX, Maria Clara. A memória inscrita no corpo e a coletividade do nada: disputa e cuidado em Os dias com ele (2013). IN: **BOLETIM KULTRUN** | vol. 3, nº 2, julho de 2021. ISSN 2763-5066.
- BALUTET, Nicolas. Cuestiones De Genero En Dos Filmes Hispanoamericanos Recientes: *108. Cuchillo de palo* de Renate Costa y *Pelo Malo* de Mariana Rondón. IN: **BEOIBERÍSTICA**. Vol. I / Número 1 (2017) | 181–191.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. IN: **Cultura audiovisual**: transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios / Carla Conceição da Silva Paiva, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (organizadores). – Campinas, SP : UNICAMP/Instituto de Artes, 2013. p. 327.
- BARRETO, Anna Flávia Arruda Lanna Barreto. Arquivos do terror e stronismo: memória, história e luto. IN: **Quaestio iuris**, vol. 09, nº. 01, Rio de Janeiro, 2016. pp. 140-163. DOI: 10.12957/rqi.2016.18186.
- BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina**: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória. 2. ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014. 338 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935 / 1936). In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRECHT, Bertold. **Poemas** 1913-1956. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CALVEIRO, Pilar. Testimonio y memoria en el relato histórico. IN: **Acta Poetica** 27 (2), OTOÑO, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373p.
- CUEVAS, Clara Eliana. Crime, sexualidade e opinião pública: o caso 108 y un quemado em Assunção, 1959. IN: **Periódicus** – Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Núcleo de Pesquisa NuCuS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA / ISSN: 2358-0844. Salvador, n.11, v. 1, mai-out.2019, p. 58-86.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. São Paulo: Beco do Azogue, 2004. 248 p.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. IN: **Fragmentos de uma teoria da arte**. HUCHET, Stéphane (org.). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. IN: **ALEA** | Rio de Janeiro | vol. 20/2 | p. 228-243 | mai-ago. 2018.

FONTES, Izabel. A ditadura militar brasileira documentada: Os dias com ele. IN: **Guavira Letras**, Três Lagoas/MS, n. 20, p. 154-163, jan./jun. 2015.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patricia Furtado. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. IN: **Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista. v. 12, n. 1 p. 135-156, junho de 2014.

GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor e de guerra**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. 224 p. ISBN 85-7326-356-3.

GIECO, León. **La memoria**. Buenos Aires: EMI-Odeon S.A.I.C., 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nS6IWj3XJDQ>.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização: Liv Sovík. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda., 1990. 190 p.

HIRSCH, M. The Generation of Postmemory. IN: **Poetics Today**, [S.L.], v. 29, n. 1, p. 103-128, 1 mar. 2008. Duke University Press.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. IN: **significação** | v. 42 | nº 44 | 2015 | pgs.339-358.

HOOKS, bell. Mudando as perspectivas sobre o poder. In: HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116p.

JEFTANOVIC, Andrea. Narrar la vergüenza: Los perros de Marcela Said y El pacto de Adriana de Lissette Orozco. IN: Basile, T. y González, C. (Eds.). (2022). **Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux. (Pasados Presentes ; 4/Maison des Pays ibériques; Série Amériques). doi: 10.24215/978-950-34-2104-8. Disponível em:

<https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/169>.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. Príncipe de Vergara, 78. 28006 Madrid. En coedición con Social Science Research Council. 2002.

LAZZARA, Michael J. Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. IN: **Atenea** n. 521. I. Sem 2020. pp. 231-248. <https://doi.org/10.29393/At521-16FMJL10016>.

MAIA, Carla. História e, também, nada. O testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar. IN: **Cinemas d'Amérique latine**, 22|2014. Disponível em <<https://journals.openedition.org/cinelatino/882>> Acesso em: 27/12/21.

\_\_\_\_\_. Pequenas histórias face à grande história IN: **REBECA** - Revista Brasileira de Estudos e Cinema e Audiovisual | n 04 • ed 7 | p. 397-417 | jan-jun | 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: DINALIVRO, 2005. 333p.

MARTINS, Renato. Chile: a democracia e os limites do consenso. IN: **Lua Nova**. nº49 - 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/CtSW3S9Gn9ggKsR6RgBYsGk/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 05/01/2023.

MORETTIN, Eduardo Victorio; Napolitano, Marcos, Orgs. **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais** / Organização de Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. – São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 2005. - (Coleção Campo Imagético).

OLIVA, Jesús Martínez. Algunos apuntes sobre Cuchillo de palo de Renate Costa. IN: **SOBRE**. N02, 47-66. 2016.

ORTIZ, Valentina Henríquez. El cuerpo como propuesta de análisis fílmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación. IN: **ANIIV** - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 9, p. 25-38, septiembre. 2020. ISSN 2530-9986. doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14943>.

PAZ, Alfredo Boccia. Represión política y género en la dictadura paraguaya. IN: **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone-sul**. PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (orgs.). – Florianópolis: ed. mulheres, 2010. pgs. 74-93.

PIEDRAS, Pablo. História e memória em primeira pessoa. IN: **Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema**. FONSECA, E. D. (org.); RAMALHO, F. A. M. (org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.

\_\_\_\_\_. La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo: la representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. IN: **Cine Documental**, Buenos Aires, n. 1, não paginado, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/orFvhW>>. Acesso em: 30/05/2022.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. IN: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. IN: **Arte e Ensaios** | Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. nº 21, dez 2010. pgs.179-189.

REPORT, Junior. Los años más oscuros de Chile. **La Vanguardia**, 12 nov. 2019. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20191108/471450047349/dictadura-chile-augusto-pinochet-represion.html>, acesso em: 09/06/2022.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Leitura apresentada na Conferência Internacional “**Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism**”, realizada em 8 de março de 2003, em Budapeste, Hungria.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção. IN: Jacques Rivette / Francis Vogner dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr, Mateus Araújo Silva (orgs.). **Jacques Rivette: já não somos inocentes**. São Paulo: CCBB – CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva** | Beatriz Sarlo; tradução Rosa Freire d'Aguiar. - São Paulo : Companhia das Letras; Belo Horizonte,: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. IN: **PePSIC** - Periódicos Eletrônicos em Psicologia, vol.20, no.1, 2008. p.65-82. ISSN 0103-5665.

\_\_\_\_\_. O local do testemunho. IN: **Tempo e Argumento** - Revista do Programa de Pós-Graduação em História - UDESC. Florianópolis, v. 2, n. 1, p.3-20, jan. / jun. 2010.

SELIPRANDY, Fernando. "Los rubios" e os limites da noção de pós-memória. IN: **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 42(44), 2015, 120-141. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103652>.

\_\_\_\_\_. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. 377 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao círculo íntimo. IN: **Antíteses**, vol. 12, núm. 23, 2019, Janeiro-Julho, pp. 674-697. Universidade Estadual de Londrina. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2019v12n23p674>.

SERVÍN, Pedro. Paraguay sigue sin hallar los desaparecidos de la dictadura. **AP News**, 02 fev. 2019. Disponível em: <https://apnews.com/article/503043fd75214db68071356106338631>, acesso em: 09/06/2022.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas - um método comparatista no cinema. IN: **Anais do 28º Encontro Anual da Compós**, 2019, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2019/papers/constelacoes-filmicas---um-metodo-comparatista-no-cinema?lang=pt-br>> Acesso em: 12/12/2022.

TEIXEIRA, Laís de Lourenço. Sibila e O Pacto de Adriana: encontro documental entre mulheres. IN: **Anais de textos completos**, XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: LATINO-AMERICANAS. 2018. pgs.525-530.

TODOROV, Tzvetan. **Los Abusos de la Memoria**. 2. ed. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 2000. 61p.

TOMAIM, Cássio 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.

TRAVESO, Antonio. Excavating La Moneda: cinematic memory and post-dictatorship documentary in Chile. IN: **Social Identities**, 25:4, 590-606, DOI: 10.1080/13504630.2018.1514168. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2018.1514168?role=tab&scroll=top&needAccess=true&journalCode=csid20>. Acesso em: 26/01/2023.

WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Recife: 2012. 182p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2012.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**108: CUCHILLO DE PALO.** Direção: Renate Costa. Produção: Marta Andreu e Susana Benito. Paraguai e Espanha: Estudi Playtime, 2010. 1 DVD (93 min).

**EL PACTO DE ADRIANA.** Direção: Lissette Orozco. Produção: Benjamín Band, Gabriela Sandoval e Carlos Núñez. Chile: Salmón Producciones, 2017. 1 DVD (96 min).

**LA QUEMADURA.** Direção: René Ballesteros. Produção: Frederic Papon. Chile e França: Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, 2010. 1 DVD (65min).

**LOS RUBIOS.** Direção e roteiro: Albertina Carri. Produção: Barry Ellsworth. Argentina e EUA: Cine Ojo, 2003. 1 DVD (89 min).

**OS DIAS COM ELE.** Direção: Maria Clara Escobar. Produção: Paula Pripas. Brasil: Filmes de Abril, 2013. 1 DVD (117 min).