

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS FGV – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

HISTÓRIA, MEMÓRIA E UTOPIA NOS DOCUMENTÁRIOS EM PRIMEIRA PESSOA DAS
CINEASTAS HERDEIRAS DO EXÍLIO

APRESENTADA POR

ISABELLA LOUREIRO KHALED POPPE

ORIENTADOR ACADÊMICO PROFA. DRA. THAIS CONTINENTINO BLANK

RIO DE JANEIRO

MARÇO 2021

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS FGV – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

HISTÓRIA, MEMÓRIA E UTOPIA NOS DOCUMENTÁRIOS EM PRIMEIRA PESSOA DAS
CINEASTAS HERDEIRAS DO EXÍLIO

APRESENTADA POR

ISABELLA LOUREIRO KHALED POPPE

ORIENTADOR ACADÊMICO PROFA. DRA. THAIS CONTINENTINO BLANK

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada à Escola de Ciências Sociais – FGV CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, Política e Bens Culturais.

RIO DE JANEIRO

MARÇO 2021

Poppe, Isabella Loureiro Khaled

História, memória e utopia nos documentários em primeira pessoa das cineastas herdeiras do exílio / Isabella Loureiro Khaled Poppe. – 2021.
151 f.

Dissertação (mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.
Orientador: Thais Continentino Blank.
Inclui bibliografia.

1. Ditadura. 2. Documentário (Cinema) - Produção e direção. 3. Mulheres no cinema. 4. Cineastas. 5. Mulheres – História. I. Blank, Thaís Continentino. II. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 306.485

Elaborada por Kelly Ayala – CRB-7/7007

ISABELLA LOUREIRO KHALED POPPE

**"HISTÓRIA, MEMÓRIA E UTOPIA NOS DOCUMENTÁRIOS EM PRIMEIRA PESSOA DAS CINEASTAS
HERDEIRAS DO EXÍLIO".**

Dissertação apresentado(a) ao Curso de Mestrado em História, Política e Bens Culturais do(a) Centro de
Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para obtenção do grau de Mestre(a) em
História, Política e Bens Culturais.

Data da defesa: 12/04/2021

ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Presidente da Comissão Examinadora: Prof^o/a Thais Continentino Blank



Thais Continentino Blank
Orientador



Angela Moreira Domingues da Silva
Membro Interno



Patricia Machado
Membro Externo

Nos termos da Lei nº 13.979 de 06/02/20 - DOU nº 27 de 07/02/20 e Portaria MEC nº 544 de 16/06/20 - DOU nº 114 de 17/06/20 que dispõem sobre a suspensão temporária das atividades acadêmicas presenciais e a utilização de recursos tecnológicos face ao COVID-19, as apresentações das defesas de Tese e Dissertação, de forma excepcional, serão realizadas de forma remota e síncrona, incluindo-se nessa modalidade membros da banca e discente.



Celso Corrêa Pinto de Castro
Diretor



Antonio de Araujo Freitas Junior
Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Pós-Graduação FGV
Antonio Freitas, PhD
Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Pós-Graduação
Fundação Getúlio Vargas

Instrução Normativa nº 01/19, de 09/07/19 - Pró-Reitoria FGV

Em caso de participação de Membro(s) da Banca Examinadora de forma não-presencial*, o Presidente da Comissão Examinadora assinará o documento como representante legal, delegado por esta I.N.

*Skype, Videoconferência, Apps de vídeo etc

*Aos lutadores e lutadoras
que não desistem de nossas utopias.*

AGRADECIMENTOS

A reta final do mestrado foi um momento difícil, marcado por processos pessoais e incertezas coletivas. Diante de um contexto tão conturbado, ter que abstrair do caos do mundo para mergulhar na dissertação não foi uma tarefa simples. Ao mesmo tempo, foi esse objetivo que de alguma forma conseguiu manter a minha sanidade para seguir com os caminhos da vida. Nem acredito que deu tudo certo.

Primeiramente, agradeço à Fundação Getúlio Vargas, em especial, ao CPDOC e seus funcionários, pela oportunidade, a estrutura promovida e a qualidade do programa de Mestrado Acadêmico em História Política e Bens Culturais. Agradeço também a CAPES, pela bolsa fornecida, pois sem ela teria sido impossível a realização desta pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Thaís Blank, pela confiança depositada, por suas observações certeiras, por acolher meus desabafos e pelas trocas para além do mestrado. Obrigada por trilhar esse caminho comigo de forma tão próxima. À Profa. Dra. Ângela Moreira, por transformar a sala de aula em um espaço de aprendizado e acolhimento, pela participação na banca e a contribuição com o trabalho. À Profa. Dra. Patricia Machado, por ter aceitado o convite da banca e ter concedido seu olhar apurado sobre as imagens. Aos demais professores do CPDOC que contribuíram para a pesquisa, como Prof. Dr. Américo Freire e o Prof. Dr. João Marcelo Maia. À Profa. Dra. Icléia Thiesen (PPGH / UNIRIO) e Renato Lopes Pessanha por terem me ajudado na elaboração do projeto de mestrado.

À Flavia Castro por ter concedido a entrevista para esse trabalho e aos membros do Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC.

Aos participantes do Laboratório de Estudos da Cultura Visual, pelos encontros, as trocas e apoio. Ao corpo editorial da Revista Mosaico, com quem compartilhei o desafio de tocar uma revista acadêmica durante o mestrado. Aos amigos desta jornada, pelos debates acalorados nos bares e whatsapp e pelos momentos de leveza e descontração tão necessários.

Às amigas antigas e preciosas, aquelas do carinho e compreensão eternos. Aos amigos-parceiros nos projetos da vida; aos que desabafei mais de perto sobre esse processo; aos que mesmo distante fisicamente permanecem presentes, torcendo.

Ao meu companheiro, a melhor pessoa com quem eu poderia ter cruzado o caminho. Ao acaso, por ter propiciado esse encontro que fez de um ato político uma história de amor e parceria. Sem a sua presença teria sido tudo tão mais difícil.

À minha mãe. Por tudo. Sempre.

À minha irmã e minha tia, pela acolhida e incentivo. Ao meu pai e demais familiares por todo o apoio. Sorte de estar numa família que nunca escolheria a barbárie.

RESUMO

A construção do passado histórico das ditaduras militares tem sido marcada pela valorização da dimensão subjetiva da memória, capaz de expressar dores, traumas e frustrações. Neste processo, o cinema documentário tem ocupado um lugar de destaque na medida em que incorpora determinados testemunhos e imagens e os divulga para um público mais amplo, possuindo a capacidade de intervir nas disputas pelo passado das ditaduras militares no presente. Esta pesquisa, portanto, investiga os vínculos entre história, memória e utopia através da análise dos filmes de autoria feminina *Allende, meu avô Allende* (Chile, 2015), *Diário de uma busca* (Brasil, 2011) e *Encontrando a Víctor* (Argentina, 2005), realizados por cineastas “herdeiras do exílio”, parte de uma segunda geração que possui uma memória particular dos acontecimentos e cuja experiência de exilada e as rupturas vivenciadas foram consequência de laços familiares e não de intervenções políticas. Dessa maneira, o trabalho pretende identificar o uso de imagens de arquivo pessoais e públicas e a sobreposição das camadas históricas e particulares como procedimento documental parte de uma tendência que ressignifica o passado histórico através da experiência íntima. Considerando a irrupção da primeira pessoa no cinema documentário como parte de uma transformação cultural mais ampla, a pesquisa levanta questões acerca da crise da relação entre história e utopia e sua influência nas produções documentais contemporâneas latino-americanas, que assumem as derrotas históricas como ponto de partida de sua investigação retrospectiva e se debruçam sobre como esses fenômenos afetam os indivíduos.

Palavras-chave: ditaduras militares; derrotas históricas; memória; utopia; documentário em primeira pessoa.

ABSTRACT

The construction of military dictatorships' historical past has been marked by the appreciation of memory subjective dimension that is capable of express pains, traumas and frustrations. In this process, documentary cinema has occupied a prominent place insofar as incorporates certain testimonies and images and disseminates it to a larger audience, with the ability to intervene in military dictatorships' past disputes in the present. Therefore, this research investigates the bonds between history, memory and utopia through the analysis of female author films *Beyond my grandfather Allende* (Marcia Tambutti, Chile, 2015), *Diary, letters, Revolution* (Flavia Castro, Brazil, 2010) and *Finding Víctor* (Natalia Bruschtein, Argentina, 2005), made by filmmakers heirs of exile, part of a second generation that have a particular memory of the events and for whom the exile experience and life ruptures were a consequence of family bonds, not political intervention. Therefore, this work aims to identify the uses of personals and publics' archive images and the overlap of historical and private layers as a documentary practice part of a trend that gives a new meaning for historical past through intimate experience. Considering the emergence of the first person in the documentary cinema as a part of a larger transformation, this research raises questions about the crisis of the relation between history and utopia and its influence in Latin-American's contemporary documentaries productions that takes historical defeats as a starting point of their retrospective investigation, focusing on how these events affects individuals.

Keywords: militaries dictatorships; historical defeats; memory; utopia; First Person Documentary.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| CAPÍTULO 1..... | 16 |
| Documentários em primeira pessoa de autoria feminina e as ditaduras militares sob a perspectiva das mulheres | 16 |
| 1.1. Breve panorama histórico do cinema latino-americano feito por mulheres..... | 17 |
| 1.2. Procedimentos e poéticas feministas em <i>Allende, meu avô Allende, Diário de uma busca e Encontrando a Víctor</i> | 24 |
| 1.3. Os golpes militares através da perspectiva das mulheres..... | 30 |
| 1.4. Protagonismo feminino nos documentários e na história política do Cone Sul | 36 |
| CAPÍTULO 2..... | 63 |
| Usos públicos das imagens domésticas e a reivindicação de uma história íntima pelas cineastas herdeiras do exílio..... | 63 |
| 2.1. Documentários em primeira pessoa e a construção de uma experiência heterogênea do exílio..... | 65 |
| 2.2. O álbum de família como imagens testemunhos da história das ditaduras militares..... | 85 |
| CAPÍTULO 3..... | 107 |
| Da utopia à memória: as derrotas históricas nos documentários sobre as ditaduras do Cone Sul..... | 107 |
| 3.1 A crise das utopias no cinema latino-americano..... | 112 |
| 3.2. Embate geracional e melancolia na revisão crítica do passado sobre as ditaduras | 127 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 146 |
| REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA..... | 149 |
| Filmografia..... | 154 |

INTRODUÇÃO

Um novo mundo contemporâneo emergiu, trazendo consigo novas dinâmicas de produção de subjetividade, reconfigurando e tensionando as tradicionais formas de perpetuação estético-narrativa. Ao mesmo tempo, vivemos num período em que “para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento” (HUYSEN, 2000, p. 19). Assim, tem se verificado uma era de “sobreabundância” da memória e um verdadeiro renascimento do sujeito – que nos anos 1960 e 1970 acreditou-se estar morto. Estes aspectos formam parte de um mesmo processo que se verifica nas últimas décadas – onde também a dimensão subjetiva dos agentes sociais ganhou relevância nos trabalhos e pesquisas nas ciências humanas e sociais – e que foi denominado pela teórica argentina Beatriz Sarlo de “guinada subjetiva”, tendo em vista que a identidade dos sujeitos e a verdade que se constrói por meio do testemunho pessoal se tornaram fonte de saberes específicos (SARLO, 2007, p. 18-1). Já a socióloga argentina Elizabeth Jelín chama a atenção para o fato de as ciências sociais das últimas décadas estarem cada vez mais preocupadas em compreender as transformações da subjetividade e o sentido das ações através da perspectiva dos próprios agentes sociais (JELÍN, 2002, p. 65).

Diante disso, a dimensão emotiva acerca do período das ditaduras militares implementadas nos países da América do Sul, tem ganhado um espaço cada vez mais significativo em produções acadêmicas, experimentando uma valorização da subjetividade para a construção e representação de um passado histórico marcado por dores, traumas e frustrações. Dessa maneira, é importante destacar os estudos da historiadora Denise Rollemberg (2004), na medida em que ela questiona: “Qual o papel da subjetividade na História? De que forma este aspecto, decisivo na vida do indivíduo, pode atuar nos eventos e processos históricos?” (p. 279), e de Elizabeth Jelín (2002) que afirma que o fazer dos/das historiadores/as é mais complexo do que apenas reconstruir os fatos como “realmente ocorreram”. Esta complexidade, por sua vez, está ligada ao reconhecimento de que se debruçar sobre o que “realmente ocorreu” também inclui levar em consideração os aspectos subjetivos dos agentes sociais. Neste sentido, não se trata de se debruçar sobre a memória medindo apenas o que se recorda e o que se esquece ou se esconde, “sino de ver los “como” y los “cuando”, y relacionarlos con factores emocionales y afectivos” (JELÍN, 2002, p.19). A pesquisadora também

ressalta a importância de se distinguir dois processos de memória – chamados por ela de “ativo” e “passivo” – em que se diferenciam os reservatórios de informações arquivadas e o uso que as ações humanas fazem dos mesmos:

Pueden existir restos y rastros almacenados, saberes reconocibles, guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas. Son huellas de un pasado que han llevado a algunos analistas a hablar de una << sobreabundancia de memoria>>. Pero éstos son reservatorios pasivos, que deben distinguirse del uso, del trabajo, de la actividad humana en relación con ellos. (JELÍN, 2002, p. 22)

A história das memórias no Cone Sul, por sua vez, emergiu em plena Guerra Fria, onde forças políticas internas e os movimentos sociais tiveram um papel fundamental na resistência contra as ditaduras e o papel do Estado no pós-ditatorial foi bastante significativo. Sarlo (2007) reconhece que o renascimento de uma história-relato é de suma importância para o tema das ditaduras militares na América do Sul, pois foi em grande parte o testemunho que possibilitou a condenação do terrorismo de Estado, sendo para isso fundamental a confiança depositada jurídica e socialmente nessas lembranças. No entanto, ela chama a atenção para a problemática de uma suposta sacralização desses testemunhos, uma vez que, ainda que seja legitimamente moral o desejo de recuperar o que foi perdido pela violência do poder, este fato não seria suficiente para fundamentar uma legitimidade intelectual igualmente indiscutível desses testemunhos. A presente pesquisa, no entanto, segue a linha de pensamento de Rollemberg e Jelín na medida em que ambas afirmam que compreender os aspectos subjetivos dos agentes sociais também é parte fundamental do conhecimento histórico produzido pelos pesquisadores-historiadores. Sendo assim, este trabalho propõe não apenas compreender os fatos históricos tais como se sucederam, mas sobretudo a maneira como os indivíduos foram (e são) afetados por esses eventos e processos.

Certamente que as experiências ditatoriais e os processos de transição de cada país do Cone Sul apresentaram suas especificidades e, por conta disso, não devem ser tratadas com homogeneidade. No Brasil, os militares executaram um golpe de Estado no dia 1º de Abril de 1964 e permaneceram no poder por 21 anos, quando em 1985 o país elegeu de forma indireta um presidente civil. No Chile, quase uma década depois, em 11 de setembro de 1973, o país foi submetido a um violento golpe militar, que culminou no bombardeio do palácio do governo pelas

forças armadas e na morte do presidente socialista Salvador Allende. Dessa maneira, o país inaugurava um longo período de ditadura sob o comando do general Augusto Pinochet, que deixaria o governo somente em 1990, pouco mais de um ano após ser derrotado em um plebiscito popular. Já na Argentina, o golpe militar se concretizou em 24 de março de 1976, implementando um governo autoritário chefiado por uma Junta Militar, inicialmente presidida pelo general Jorge Rafael Videla. A ditadura militar então teria seu fim em 1983, enfraquecida pela derrota do país na Guerra das Malvinas. Contudo, como adverte Jelín, “antes de ver essas histórias como autônomas e paralelas, é necessário considerá-las como uma trajetória comum, com fortes interdependências” (2018, p. 41). Também é importante ressaltar que os processos de elaboração do passado nestes países assumiram tons diversos em distintas temporalidades, passando pelo protagonismo dos relatos pessoais dos sobreviventes, das representações culturais, das práticas institucionais estatais (julgamentos, comemorações, monumentos, rituais, reparação econômica, políticas de arquivos, lugares de memória). Rollemberg (2006) também investiga o que considera como “as memórias subterrâneas da esquerda”¹, pois segundo ela entre os vencidos – mas que venceram a batalha da memória – houve uma pluralidade de memórias esquecidas, que foram publicadas, mas não conhecidas ou não incorporadas na memória coletiva.

As ditaduras militares do Cone Sul, portanto, tem sido objeto de trabalhos memorialísticos em diferentes suportes que, em conjunto, compartilham o objetivo de construir significados socialmente aceitos para essas experiências. Da mesma maneira que grupos sociais e sujeitos históricos diferentes viveram de maneiras particulares essas ditaduras – a depender de seus marcadores sociais de diferença específicos (classe, gênero, raça, geração, sexualidade etc.), de seus posicionamentos políticos e de trajetórias individuais – os modos de elaboração da experiência de ter vivido esse período também são múltiplas. Neste processo, o cinema documentário ocupa um lugar central na medida em que incorpora determinados testemunhos e imagens e os divulga para um público mais amplo, além de possuir a capacidade de intervir nas disputas pelo passado das ditaduras militares no presente.

A partir dos anos 2000, se verifica um aumento significativo no número de documentários sobre as ditaduras militares – tanto no Brasil como em outros países da América do sul, como Chile

¹ ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: João Roberto Martins Filho (Org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed.UFSCar, 20006.

e Argentina – o que possibilita que outras memórias possam ascender à cena pública, entre elas, a dos descendentes de militantes políticos que lutaram contra o regime. Em relação à produção documental latino-americana, é possível notar que a aproximação subjetiva e íntima dos cineastas em documentários políticos atravessados pelas ditaduras militares vem se transformando em uma tendência produtiva. Nestes filmes, os/as realizadores/as são colocados/as no centro do relato e buscam quebrar o silêncio sobre um tema ao mesmo tempo pessoal e político. O pesquisador argentino Pablo Piedras (2010) conceitualiza este tipo de produção documental como “documentário em primeira pessoa”, caracterizados pelo uso da narração subjetiva – que em alguns casos é substituído por letreiros em primeira pessoa –; a utilização de imagens de arquivos pessoais, tais como fotos e vídeos de família; o posicionamento do/a cineasta frente a câmera e a elaboração de um passado histórico através da própria experiência íntima desses/as realizadores/as.

Essa tendência, contudo, não se expressou simultaneamente em todos os países da região. Na Argentina e no Chile, por exemplo, desde princípios dos anos 2000 que é possível verificar a existência de filmes que adotam uma linguagem predominantemente subjetiva para elaborar sobre os passados das ditaduras, entre eles, *Los Rubios* e *En algun lugar del cielo*, documentários argentino e chileno, respectivamente, ambos realizados em 2003 através da perspectiva dos descendentes de militantes políticos. Já no Brasil, o filme que marca essa espécie de transição da linguagem em primeira pessoa no cinema sobre a memória da ditadura militar é o documentário *Diário de uma busca*, exibido em 2010, também realizado através da perspectiva da filha de militantes políticos. Esses filmes, produziram interpretações próprias acerca deste período – encampadas pela segunda geração de afetados pelo regime militar –, dialogando com o conhecimento histórico ao mesmo tempo em que imprimem desafios a ele. Diante disso, é importante ressaltar que esses documentários em sua grande maioria foram produzidos em uma conjuntura onde governos considerados progressistas assumiram o poder em países sul-americanos, tais como: Argentina (Néstor Kirchner: 2003-2007 / Cristina Kirchner: 2007-2011 / 2011-2015), Brasil (Lula: 2002 – 2006 / 2006-2010 / Dilma Rousseff – 2010-2014 / 2014-2016) e Chile (Ricardo Lagos: 2000-2006 / Michele Bachelet: 2006-2010 / 2010-2014), que em sua maioria intensificaram a busca por Memória, Verdade e Justiça em relação as ditaduras recentes de seus países. É provável que este fato tenha favorecido a emergência dos embates presentes nesses documentários e de uma retrospectiva crítica sobre a militância do período – ou mesmo de figuras

que exercem ainda um forte peso no imaginário da esquerda, como no caso do ex-presidente chileno Salvador Allende.

O pesquisador Pablo Piedras também considera que a fratura dos grande relatos – ideológicos, sociais, econômicos e políticos – força uma reconfiguração do campo artístico “a partir de la emergencia de la experiencia y de la subjetividad como ejes necesarios para sostener un discurso sobre el mundo” (2014, p. 29), sendo que uma das explicações para isso é a dificuldade em se veicular um olhar crítico sobre os fatos traumáticos de um passado recente através das aspirações discursivas fechadas e totalizantes – predominantes em outras modalidades de documentário, produzidos principalmente entre os anos 1950-1970. Dessa maneira, o documentário em primeira pessoa possibilitaria “una ética del contacto intersubjetivo por sobre las certezas que brindaran los sistemas explicativos del mundo totalizantes” (PIEDRAS, 2014, p. 234).

Diante disso, o contexto dos anos 2000 e da década subsequente, possibilitou abrir espaço para lidar com as memórias sobre a ditadura militar de maneira mais complexa. Uma das novas temporalidades das memórias pode ser apreendida a partir da influência do pensamento feminista contemporâneo, que incorporou a abordagem dos dilemas constitutivos a partir das relações de gênero. Somente no alvorecer do século XXI as demandas dos movimentos feministas foram incorporadas à agenda social e política das transições, alcançando-se o reconhecimento social e político de determinadas violações específicas dos direitos humanos a partir da violência de gênero. Do ponto de vista da militância política de esquerda, também os estudos historiográficos passaram a se debruçar sobre as questões de gênero presentes nos processos históricos das ditaduras militares. O mesmo se pode dizer sobre os estudos de cinema, que vem examinado a produção cinematográfica tanto através de uma historiografia que passe a incorporar as mulheres apagadas da história, quanto em análises que se debruçam sobre os procedimentos estéticos e discursivos feitos por realizadoras mulheres.

A presente pesquisa, portanto, elegeu como eixo central de análise os documentários *Allende, meu avô Allende* (2015), *Diário de uma busca* (2010) e *Encontrando a Víctor* (2005), realizados por cineastas mulheres, parte da segunda geração de atingidos pelas ditaduras militares. A escolha desses três documentários como objetos principais da pesquisa propicia um exame através de uma experiência comum dessas realizadoras, consideradas “herdeiras do exílio”, ao mesmo tempo em que busca levar a em consideração as particularidades dessas experiências e um

estudo comparativo entre os processos na Argentina, no Brasil e no Chile. Além disso, a pesquisa também busca convocar um mosaico de documentários, também parte desta tendência em primeira pessoa, e em sua maioria dirigidos por outras mulheres latino-americanas, descendentes de políticos e militantes de esquerda, e que foram obrigadas a exilar-se com a família após os golpes militares ocorridos nos países do Cone Sul. Para isso, buscamos desenvolver uma metodologia de montagem que, nas palavras do historiador da arte Georges Didi-Hubermann, “talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento” (2007, p.6).

Dessa maneira, a presente dissertação procurou desenvolver um procedimento de análise das imagens mobilizando o pensamento de Georges Didi-Huberman, que opera com as noções de “conhecimento pela montagem”, ou pela “desmontagem” da história. Para isso, realizamos uma decupagem minuciosa destes filmes, cuja finalidade foi examinar os usos dos planos e das imagens ressignificados pela montagem. Assim, as fotografias e filmes domésticos e pessoais incorporados por esses documentários ganham força quando comparadas, confrontadas e relacionadas com outros documentos do mundo que as cerca. Nas palavras da pesquisadora Thaís Blank: “pelo encontro com a diferença, pelo rompimento do círculo familiar, essas imagens se emancipam e passam a pertencer à sua época” (2020, p. 11). Neste sentido, o presente trabalho é guiado pela hipótese de que é a partir da montagem que as histórias familiares se abrem para o mundo e entram para a memória coletiva, entendendo a montagem aqui “não apenas como uma operação cinematográfica, mas como um procedimento para pensar o cinema e a história” (BLANK, 2020, p. 11). Ao examinarmos a fundo esses documentários trabalharemos também em conjunto as fontes escritas, os testemunhos dos sobreviventes e a documentação visual, portando uma atenção especial aos contextos de sua produção.

Em cada capítulo deste trabalho, nos debruçamos prioritariamente sobre uma das perspectivas dos chamados “documentários em primeira pessoa”, além de examinarmos procedimentos específicos utilizados por esses filmes. No capítulo 1, buscamos uma abordagem que levou em consideração a questão de gênero nesses documentários, examinando o uso da narração subjetiva como um aspecto característico de filmes feitos por mulheres, além de reconstruir o protagonismo das personagens femininas nos documentários e nas histórias recentes de seus países – em que esses gestos das cineastas são encarados como uma poética e uma política

feminista. O capítulo 2, por sua vez, elegeu como eixo central a perspectiva das cineastas enquanto herdeiras de exílio, privilegiando a análise do uso das imagens pessoais trazidas por esses documentários – e em diálogo com outros filmes – e sua função enquanto testemunhos do passado das ditaduras militares, o que faz com que essas imagens rompam com a redoma familiar e invadam o espaço público. Já no capítulo 3, focamos em examinar os filmes a partir de uma perspectiva protagonizada pela segunda geração de atingidos pelo terrorismo de Estado e o diálogo – e, por vezes, não-diálogo – que se estabelece entre os/as realizadores/as e os familiares e militantes políticos. Através principalmente dos testemunhos presentes nesses documentários, a hipótese desenvolvida neste capítulo foi a de que esses filmes estão influenciados por um imaginário marcado pela crise das utopias. As novas vozes desses documentários, portanto, raramente se validam ou encarnam um projeto político e totalizante se não que expressam a tendência de uma geração que prioriza o direito à subjetividade e ao discurso pessoal. Neste sentido, a emergência da dimensão subjetiva nos documentários a partir de fins da década de 1990 e início dos anos 2000 deve ser entendida como parte de uma transformação cultural mais ampla, influenciada pela crise da relação entre história e utopia.

CAPÍTULO 1:

DOCUMENTÁRIOS EM PRIMEIRA PESSOA DE AUTORIA FEMININA E AS DITADURAS MILITARES SOB A PERSPECTIVA DAS MULHERES.

A escolha por adotar uma perspectiva de gênero na análise dos documentários contemporâneos em primeira pessoa sobre as ditaduras militares da América do Sul foi impulsionada pelo fato de que, durante a realização de uma pesquisa mais ampla acerca deste tipo de produção, foi encontrada uma quantidade significativa de filmes de autoria feminina. Do total de 38 filmes levantados – em que os/as realizadores/as são colocados/as no centro do relato pela presença explícita de suas subjetividades –, 29 são de mulheres diretoras, sendo a maioria proveniente do Chile e da Argentina, com dez produções cada um e, em seguida, Brasil, com sete produções. Também foi encontrado o filme paraguaio – *Cuchillo de palo* (2010, Renate Costa) e o uruguaio – *Secretos de lucha* (2007, Maiana Bidegain). No entanto, vale dizer que a pesquisa se debruçou prioritariamente nos filmes chilenos, argentinos e brasileiros.

As fontes utilizadas para este mapeamento foram desde sites oficiais sobre a filmografia dos respectivos países, como o www.cinechile.cl; e sobre a memória das ditaduras militares, por exemplo, www.memoriaabierta.org.ar; até catálogos de mostras de filmes produzidas no Brasil – como a realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2018, intitulada “Autorretratos” e a na Caixa Cultural do São Paulo em 2014, intitulada “Silêncios Históricos e Pessoais”, organizada pela pesquisadora brasileira Natalia Barrenha e o pesquisador argentino Pablo Piedras, autor do livro “El cine documental en primera persona” – também utilizado como fonte para este levantamento.

Considera-se importante mencionar que o atual avanço das ciências humanas e sociais, propiciou recursos teóricos e políticos valiosos para enfrentar a discriminação histórica contra as mulheres, em que a categoria gênero passou a ser entendida como instrumento de análise da construção social e das relações entre os sexos. Neste sentido, à medida que é utilizada para dimensionar as causas estruturais e sociais das desigualdades entre mulheres e homens, desconstrói como naturais e/ou próprias da natureza humana, a subjugação, discriminação e opressão das mulheres. Sendo assim, ao ser utilizado o termo gênero, deixa-se de fazer uma história, uma psicologia, ou uma literatura das mulheres, sobre as mulheres e passa-se a analisar a construção social e cultural do feminino e do masculino (LOURO, 2002, p. 15). Vale ressaltar, no entanto, que

a análise não pretende utilizar de maneira totalizante a categoria “mulher”, uma vez que existe uma multiplicidade de experiências e diversidade de mulheres dentro deste universo, sendo importante localizar que tanto as cineastas mulheres objetos desta pesquisa, quanto a grande maioria das histórias de outras mulheres com as quais nos deparamos nestes documentários, estão inseridas em marcadores sociais específicos, tais como: a de mulheres brancas, de classe média, militantes políticas, exiladas e latino-americanas.

No intuito de contextualizarmos a produção do cinema latino-americano e também compreender as razões de considerarmos expressiva a quantidade de documentários em primeira pessoa sobre as ditaduras militares de autoria feminina, buscaremos traçar um breve histórico do cinema latino-americano – em especial, na Argentina, no Brasil e no Chile –, nos debruçando especificamente sobre o cinema realizado por mulheres. Desse modo, também iremos examinar filmes que contribuíram para abrir caminho para a autorreferencialidade no cinema de autoria feminina desses países.

1.1. Breve panorama histórico do cinema latino-americano feito por mulheres

A argentina Emilia Saleny, a mexicana Mimi Derba e a chilena Gabriela von Bussenius são consideradas as pioneiras do cinema na América Latina, inaugurando a presença de mulheres cineastas na região em 1917 (TEDESCO, 2019, p. 82). Entre 1920 e 1950, a América Latina conheceria muito poucas novas cineastas mulheres, dentre elas: as argentinas Maria B. De Celestini, em 1920, e a documentarista Renée Oro, em 1921²; as brasileiras Cleo de Verberena, em 1931, e Carmen Santos, que dirigiu seu primeiro filme em 1948; e a italiana radicada no Uruguai Rina Massardi, em 1938. Já nos anos 1950, surgiria a venezuelana Margot Benacerraf como a única representante feminina da década³. Os anos 1960, marcado por intensas transformações no que diz respeito a questões de gênero, três cineastas adquirem certa visibilidade na cinematografia da região: a cubana Sara Gómez, a colombiana Monica Silva e a peruana Norah de Izcue. Mas é só a partir dos anos 1970 que a participação feminina na direção cinematográfica aumenta

² A pesquisadora Moira Fradinger, no entanto, escreve um artigo no Women Film Pioneers Project, em que revela a presença de duas mulheres cineastas na Argentina dos anos 1920, Disponível em: [Women in Argentine Silent Cinema – Women Film Pioneers Project \(columbia.edu\)](https://www.womenfilmproject.org/entry/maria-b-de-celestini)

³ TEDESCO, Marina Cavalcante. Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. *Mulheres de cinema*. 2019.

consideravelmente na região. Ainda assim, e apesar das primeiras mulheres cineastas terem aparecido em princípios do século XX, o fato é que nos dias atuais o número de mulheres permanece sendo proporcionalmente bastante reduzido na direção cinematográfica em todos os países do subcontinente. A seguir, examinaremos a evolução da produção cinematográfica de autoria feminina especificamente da Argentina, do Brasil e do Chile, buscando pelas primeiras manifestações de autorreferencialidade no cinema feito por mulheres.

Na Argentina, as pesquisadoras Alcilene Cavalcante e Natalia Barrenha (2019) afirmam que é a partir da década de 1960 – por ocasião da emergência do cinema independente, realizado à margem de uma indústria que se encontrava em crise, com novos paradigmas de produção e de exibição, além da explosão do cineclubismo e do aparecimento de escolas de cinema – que o quadro cinematográfico começa a apresentar sinais expressivos de mudança em relação à presença de mulheres. Já na década de 1990, é importante destacar o filme *Un muro de silencio*, realizado em 1993, por Lita Stantic – cineasta que se tornou uma das produtoras mais importantes do chamado *nuevo cine* argentino. Stantic era casada com Pablo Szir e, além de cineastas, os dois foram militantes políticos nos anos 1970. O marido optou pela luta armada contra a ditadura militar e ainda hoje permanece como um dos desaparecidos pelo terrorismo de Estado. Com uma filha pequena na época, ela conseguiu sobreviver enveredando-se de vez para o cinema.

Em *Un muro de silencio* a realizadora então expõe um episódio de sua história pessoal que é ao mesmo tempo similar à de muitos outros: a do desaparecimento político. Dessa maneira, apesar de ser uma obra de ficção, o filme toma como ponto de partida a experiência autobiográfica da realizadora, contendo momentos íntimos de sua experiência, e se convertendo ao mesmo tempo em um relato íntimo de uma história coletiva. Nele, são incorporadas as dificuldades de se retratar as travas emocionais que os sobreviventes tiveram (e ainda têm) para processar o passado, permanecendo como uma das mais complexas e rigorosas abordagens sobre o tema (CAVALCANTE & BARRENHA, 2019). Portanto, ainda que a realizadora não se coloque explicitamente no centro do relato – característica comum aos documentários em primeira pessoa das décadas seguintes sobre a ditadura militar – já é possível verificar uma tendência a uma auto-inscrição, e a combinação de uma história pessoal com uma história coletiva.

O período mais recente do cinema argentino é chamado de *post nuevo cine*, cujo marco inicial teria se dado partir de 2008. Esse cinema, por sua vez, é marcado pelo questionamento dos

modelos de apoio estatal, a busca por formas distintas de cinema independente, a instauração de novos circuitos de exibição, o diálogo com outras artes, além de um afastamento do minimalismo e o retorno da demanda política mais direta. Ainda de acordo com Cavalcante e Barrenha (2019), é diante deste contexto que as mulheres continuam ocupando cada vez mais espaços na realização cinematográfica. No entanto, embora a participação das mulheres no cinema argentino tenha se ampliado nos últimos anos, os números mostram que há, ainda, um desequilíbrio bastante significativo. Segundo Krieger (2014), entre 2000 e 2012, apenas 17,69% dos longas-metragens foram dirigidos por mulheres. Já de acordo com Soriano e Calcagno (2017), que recuperaram e atualizaram as cifras de Kriger, tomando como referência o período entre 2007 e 2017, os dados revelam que apenas 13,47% dos lançamentos contaram com direção feminina.

No Brasil, é a partir dos anos 1970 que a participação de mulheres na realização cinematográfica começa a aumentar significativamente, em sintonia com demandas feministas que ganhavam espaço no terreno político e cultural deste período. Apesar disso, a realidade que permanece ainda hoje evidencia a ausência de uma transformação radical em termos de uma equidade de gênero na produção cinematográfica. Segundo pesquisa realizada entre os anos 2000 e 2009, de um total de 319 documentários produzidos e estreados comercialmente no Brasil, a produção masculina representou o dobro daquela realizada por mulheres (HOLANDA, 2017). Já os dados mais recentes produzidos pela ANCINE apontam que, em 2015, entre os 52 documentários de longa-metragem exibidos nas salas de cinema, apenas 10 eram de diretoras mulheres. Também de acordo com dados mais recentes, acerca da participação das mulheres na produção audiovisual brasileira, ainda em 2015 o número de mulheres na posição de diretoras foi de 19%, enquanto em 2016 houve uma queda deste percentual para 17%⁴.

É interessante notar, contudo, que ainda durante o período do Cinema Novo existem vestígios de uma enunciação em primeira pessoa na linguagem documental e no cinema feito por mulheres. Um exemplo é o curta-metragem *A Entrevista* (1966), da cineasta Helena Solberg, considerada a única representante feminina do movimento. O filme de Solberg escapa ao estilo dominante da produção do período, cujo tom era predominantemente objetivo e assertivo e a narração era feita por uma voz que informava ao mesmo tempo em que se preocupava em realizar uma denúncia das mazelas sociais do nosso subcontinente. A obra da cineasta ficou durante muito

⁴ [participacao feminina na producao audiovisual brasileira 2016.pdf \(ancine.gov.br\)](#)

tempo apagada da cinematografia nacional e só recentemente vem sendo revivida por pesquisadores, em sua maioria, mulheres, como a pesquisadora Karla Holanda que afirma:

A partir desse livro [Cineastas e a imagem do povo, de Bernadet], notamos a estranha ausência de uma obra entre a filmografia de documentários nacionais: A entrevista (1966), de Helena Solberg, que ia na contramão do que se fazia até ali. O curta não utilizava voz off no diagnóstico das mazelas sociais do país e inaugurava a abordagem de uma temática inédita no cinema (HOLANDA, 2015, p. 341).

No curta *A Entrevista* as variadas vozes de mulheres em *off* são tecidas na construção de um discurso ainda em formação, sendo “falas titubeantes, como raciocínios em construção” (HOLANDA, 2015, p. 347). Este tipo de narração é também comum aos documentários recentes em primeira pessoa de realizadoras mulheres, cujas vozes expressam mais dúvidas do que certezas. Em *A Entrevista* também é possível verificar a autorreferencialidade que já se insinua, embora não tão explicitamente, onde “as mulheres entrevistadas são amigas ou conhecidas da diretora; os problemas levantados também lhe pertencem; as fotos e bonecas são do seu próprio universo; no final, a auto-inscrição, quando a diretora aparece na tela entrevistando a cunhada” (HOLANDA, 2015, p. 356). As questões trazidas à tona pelo filme, contudo, de um universo feminino das classes médias e altas e os dilemas relatados por essas vozes dizem respeito ao casamento, trabalho e expressam um posicionamento nem sempre emancipador dessas personagens.

Anos depois, em 1995, Solberg também dirigiria o filme *Carmen Miranda: Banana is my business*, definido por ela mesma como uma “biografia afetiva”. Isso porque, apesar de centrar-se na vida e na obra de Carmen Miranda, no filme é possível verificar a emergência de uma voz subjetiva da cineasta, que demonstra suas impressões e uma relação afetiva com a personagem retratada. A cena do enterro de Carmen Miranda, por exemplo, é narrada pela realizadora sob seu ponto de vista enquanto uma adolescente daquela época, ao que ela acrescenta uma fala dita por sua mãe naquele momento: “quando o povo vai pra rua, é melhor a gente ficar em casa”, como justificativa para não unirem-se à multidão que ia chorar pela superstar brasileira sucesso em Hollywood. Diante disso, nota-se que os filmes realizados por cineastas mulheres, já vinham desenvolvendo algumas das tendências estéticas e de linguagem similares ao cinema contemporâneo de autoria feminina. É importante ressaltar, contudo, que seria equivocado afirmar que há uma escrita feminina comum a essa cinematografia, sob pena de se proceder a uma dupla

generalização: a de que existe uma única escrita de mulheres, como um estilo definido; e a de que seria possível detectá-lo no conjunto extenso de obras tão diferentes. O que este trabalho em realidade pretende é se debruçar sobre a possibilidade de demonstrar gestos afins que podem aproximar essas realizadoras “e que tal proximidade não deve descartar o componente estético feminino que abarca tanto a poética quanto a política feminista” (VEIGA, 2019, p. 337).

Sobre a participação de mulheres no cinema do Chile na posição de diretoras, o trabalho de pesquisa realizado pela ONG Ucronia levantou alguns dados relacionados ao financiamento promovido pela agência de fomento estatal CORFO e pelo Fundo de Fomento Audiovisual à produção cinematográfica no país. Nesta análise, se evidencia que do total de 335 filmes realizados entre os anos de 2005 e 2015 e financiados por essas duas instituições, 71 foram dirigidos por mulheres, o que equivale a 21%, e 240 foram dirigidos por homens, representando 71% do total⁵. Ainda segundo esta mesma pesquisa, ao identificar e comparar a quantidade de filmes e seu financiamento em função do sexo durante os anos mencionados, se observa que CORFO e o Fundo de Fomento Audiovisual de FONDART, entregaram 16.678 milhões (pesos chilenos) para 412 para projetos de longa-metragem de ficção e documentário. Destes, as realizadoras mulheres receberam 16,25%, o que corresponde a 2.709 milhões (pesos chilenos) para 77 projetos; enquanto os homens foram contemplados com 57%, em um total de 9.508 milhões (pesos chilenos) para 267 projetos.

Esses números vão ao encontro do que a pesquisadora Marina Tedesco (2019) discorre em seu artigo “Mulheres e direção cinematográfica na América Latina”, onde ela chama a atenção para a desconfiança e a insegurança dos produtores de financiarem projetos liderados por mulheres. Estas informações ajudam a explicar o fato do documentário ser a área do cinema em que existe uma presença maior de mulheres diretoras. Isso porque o seu custo de produção costuma ser menor, além de supostamente haver uma maior liberdade para o uso de uma linguagem mais experimental e ensaísta e, por vezes, a utilização de uma estética amadora.

Levando-se em consideração todos esses dados, não deixa de ser relevante o fato de os documentários sul-americanos contemporâneos, que abordam as ditaduras militares, serem em sua grande maioria dirigidos por mulheres, representando um total de 29 filmes dos 38 encontrados – o que equivale a aproximadamente 73% do total. É interessante observar, ainda, que provavelmente o primeiro filme documentário feito através da linguagem em primeira pessoa – ao menos entre

⁵ 64 filmes não tiveram a autoria identificada, correspondendo a 19% do total.

cineastas latino-americanas –, e que combina a história pessoal com a história política, é o documentário híbrido *Diário inacabado*, realizado em 1982 pela cineasta chilena Marilú Mallet.

O filme tem como tema central o exílio da realizadora no Canadá após o golpe militar no Chile, em que ela expressa uma experiência profunda de isolamento, em um país ao qual ela sentia não pertencer completamente. As questões sobre exílio, imigração, gênero e a própria linguagem cinematográfica, vão sendo perpassadas pelo sentimento principal que emerge do filme, que é o fato de a vida privada no Canadá, no presente, cada vez mais se sobressair à vida coletiva, que ela remete ao Chile no passado. Em entrevista à revista chilena de estudos de cinema “*La Fuga*”, feita em 2013, Mallet conta sobre o fato de ter optado por fazer um filme em primeira pessoa, ressaltando que esta não era uma linguagem comum na cultura chilena e latino-americana em geral, uma vez que gerava constrangimento o ato de se mostrar e falar de si próprio. Isso porque, segundo a realizadora, “venimos de una cultura de la familia, el grupo, la ideología, priman ante el individuo entonces también [*Diário inacabado*] está haciendo una ruptura enorme, está tomando una forma de expresión más anglosajonas, que latinoamericanas”.

Além disso, o contexto de princípios dos anos 1980 ainda é marcado pela terceira onda do movimento feminista, que permanecia forte, influenciando diretamente os rumos elegidos pelo filme de Mallet. Diante disso, o filme também discorre sobre a dificuldade de ser uma artista mulher exilada que busca encontrar uma forma própria de expressão. Essa questão fica evidente em uma das cenas, em que o marido a confronta sobre o seu modo subjetivo de fazer filme e a escolha pelo híbrido entre documentário e ficção. “Por que você sempre quer me dar aula de cinema? (...) Eu não quero fazer um filme com o seu estilo e o seu olhar”, ela o contesta. E em seguida acrescenta: “Nós passamos anos assim. Você me impondo a sua maneira de viver”. Nas palavras da própria realizadora:

lo que queríamos era hacer una película, que fuera vanguardia, y que en el fondo retratara un poco la expresión femenina, porque me habían dicho a mí, bueno pero tú haces películas como hombre... entonces uno se empezaba a preguntar, ¿qué es, lo que es ser mujer?, ¿qué es ser mujer cineasta? Y empezamos a investigar sobre el tema, y descubrimos que las primeras formas de expresión en literatura, eran las cartas y el diario de vida. (...) Entonces éste proyecto lo transformé en esta película que se llama *Diario inacabado*.

O filme de Marilú Mallet, realizado em 1982 é, portanto, um precursor do estilo cinematográfico em primeira pessoa entre cineastas latino-americanas. A ideia da realizadora era mostrar o mundo interior feminino, onde fosse possível retratar como uma mulher coloca seu estado de ânimo e fatos banais da vida cotidiana em um ritmo próprio, transformando a exposição de um mundo privado em um ato político. Devido ao fato de durante muito tempo não ser permitido às mulheres estudarem e muito menos publicarem livros e escritos, o diário íntimo tornou-se uma forma de expressão comum ao universo feminino – o que também torna possível relacionar essa escrita íntima com a escolha da narração em primeira pessoa nos documentários de autoria feminina que examinaremos mais adiante.

Importante destacar que a filmografia contemporânea sobre o tema das ditaduras militares é certamente mais extensa do que os 38 filmes levantados durante esta pesquisa e que nenhuma análise com perspectiva de gênero foi realizada neste sentido. Contudo, em se tratando dos documentários em primeira pessoa, cujas características incluem narração subjetiva, o uso de imagens de arquivo pessoais e indagações sobre a própria história familiar, que acabam servindo de motivação para descortinar acontecimentos da história política recente de seus países, a porcentagem de realizadora mulheres é bastante significativa, chegando, como já dito, a 73% do total de filmes pesquisados até o momento. Apesar das páginas seguintes deste trabalho se dedicarem prioritariamente a análise de três documentários específicos: *Allende, meu avô Allende* (2015), realizado por Marcia Tambutti Allende; *Diário de uma busca* (2010), realizado por Flavia Castro; e *Encontrando a Victor* (2005), realizado por Natalia Bruschtein, também se buscará um diálogo com outros filmes que serão convocados ao cruzamento dessa análise, no intuito de se ampliar a investigação sobre uma perspectiva de gênero neste modo de expressão e de elaboração sobre o passado.

1.2.Procedimentos e poéticas feministas em *Allende, meu avô Allende*, *Diário de uma busca* e *Encontrando a Víctor*

Ao discorrer sobre os documentários brasileiros feitos por mulheres a partir dos anos 2000, a pesquisadora Karla Holanda (2016) afirma que é possível perceber uma carga marcante de autorreferencialidade. Para a autora, em produções como *Diário de uma busca* (Flavia Castro), *Os*

dias com ele (Maria Clara Escobar), *Marighella* (Isa Grispum), *Uma longa viagem* (Lucia Murat), para citar alguns, as diretoras participam diretamente da narrativa de seus filmes que, em geral, dão luz a personalidades que viveram o momento da ditadura militar de forma intensa. Pelo fato de a primeira pessoa nesses filmes não demonstrar interesse em afirmar certezas e parecer questionar a possibilidade de identidades estanques, Holanda levanta a seguinte questão: será que esses documentários já estariam em diálogo com a terceira onda do feminismo?” (p. 109). Já Ilana Feldman (2018), em seu ensaio “Podem os personagens secundários falar?”, chama atenção sobre a importância de perguntar o porquê de a autoria feminina – que implica em uma posição feminina – se colocar de maneira tão expressiva nessas obras e então sugere a seguinte reflexão: seria essa posição feminina o que permite uma passagem, como postulam as feministas dos anos 1970, do pessoal ao político? (p. 232). Apesar destes questionamentos estarem presentes nos trabalhos de Holanda e Feldman, onde as pesquisadoras já esboçam a possibilidade de uma perspectiva de gênero para esta tendência da produção documental, ambas não chegam a aprofundar o assunto, o que serviu de motivação para investigarmos mais a fundo a hipótese de uma prática feminista nesses documentários.

“Durante muito tempo pensar em meu pai significava pensar em sua morte. Como se pelo enigma e pela violência ela tivesse apagado a sua história. E junto com ela, parte da minha vida”. Este trecho é narrado por Flávia Castro, logo no início do documentário *Diário de uma busca*, em que ela apresenta qual o motor do filme, no caso, a investigação acerca da morte de seu pai, Celso Castro – militante da luta armada brasileira durante a ditadura –, que se deu em circunstâncias suspeitas no ano de 1984, já no final da ditadura. A realizadora então elege a relação com a memória do pai o eixo a partir do qual a ditadura militar no Brasil é descortinada, rememorando os processos históricos dos anos 1960 e 1970 – como o AI-5, o exílio, a vida na clandestinidade, o golpe de Estado no Chile e o retorno ao país depois da Anistia – e a maneira como esses acontecimentos afetaram a sua vida e a de sua família.

Diário de uma busca é construído a partir de entrevistas, imagens de arquivo, narração subjetiva e imagens filmadas pela realizadora, onde Flavia também revista os “lugares de memória” de sua infância no exílio. Nota-se que a narração subjetiva de suas lembranças é sempre feita no tempo presente do indicativo. Este procedimento ajuda a evidenciar que a memória se constitui através da projeção de uma lembrança da experiência individual, e que é seletiva e geradora de

elementos identitários no presente. Neste sentido, é necessário apontar a inevitável marca do presente no ato de narrar o passado. Individual ou coletiva, a memória é uma presença viva, ativa, que se nutre de representações e preocupações do hoje (BARRENHA, 2013, p. 206-207). “É cansativo ficar o tempo todo alerta”, evoca a narração de Flavia, como se naquele instante ela voltasse a ser uma criança desabafando em seu diário. Como afirma a pesquisadora Denise Tavares (2017) “o espaço biográfico dos mais acionados na cultura desde a escrita, o diário (...) comporta as angústias íntimas, a revelação intensa do instante, o jorro – em tese, não censurado – dos sentimentos que carregam, muitas vezes, contornos indefinidos”. Esses escritos íntimos também funcionam como aportes à memória, tendo sido matéria-prima essencial para Flavia reconstruir sua busca pelo pai, Celso Afonso Gay de Castro (2017, p. 203). A própria diretora posteriormente revela que, apesar de a narração subjetiva do filme não ser uma cópia fiel de seus diários de infância, tendo sido reescrita para o documentário, “são muito do que eu tinha nesse diário, com as emoções...Eu tentei me pautar por eles. Foi mais pela lembrança que eu tinha deles, eu não ficava indo ler se eram assim”⁶.

O pesquisador argentino Pablo Piedras (2016), ao analisar documentários em primeira pessoa realizados e protagonizados por mulheres, destaca o tom confessional da narração em *off*, comparando-a a um diário íntimo que, como já mencionado, costuma ser identificado como um gênero literário ligado a discursos femininos. Essa forma de narrar, portanto, vai além da intenção de informar ou de realizar uma denúncia sobre os fatos ocorridos, uma vez que possui um sentido mais intimista, com a intenção de trazer o espectador para dentro de um universo familiar afetado por acontecimentos históricos e buscando um envolvimento emocional com os mesmos. É importante mencionar, ainda, que a reconstrução do protagonismo das mulheres em eventos históricos muitas vezes depende de fontes biográficas escritas e orais, de memórias e diários, que vão se constituindo em fontes históricas privilegiadas para a análise das experiências femininas que foram silenciadas.

Além disso, é possível afirmar que existe um certo imaginário que associa as mulheres as guardiãs da memória – especialmente da memória familiar – sendo elas as que mais se preocupariam com sua preservação e sua transmissão. Neste sentido, existiria a ideia de um papel do feminino como mantenedor das lembranças familiares, preservando, reorganizando,

⁶ Entrevista concedida ao projeto Memória do Cinema Brasileiro e a essa pesquisa em 04 de dezembro de 2019.

catalogando as fotos e a memória fotográfica da família. Este papel de mantenedora de acervos familiares costuma ser atribuído às mulheres pelo fato de o feminino encarnar emoções e ser, desse modo, mais afetivo à preservação dos valores permanentes e familiares propiciados pelas cartas, diários e imagens fotográficas. Em entrevista realizada com a diretora Flavia Castro, ela comenta sobre suas impressões acerca das diferenças em relação ao trabalho de memória realizado pelos entrevistados durante o processo o filme, em que ressalta a questão do gênero. Para ela, tanto sua mãe, quanto as demais personagens mulheres que aparecem no documentário, possuíam uma necessidade maior de dizer as coisas, como uma “necessidade mais vital de rememorar, de se recolocar naquele tempo e dar esse testemunho, sem mistificar e sem detonar, coisa que ouvi muitas vezes dos homens”⁷.

Já a realizadora Marcia Tambutti comenta “que, contrário al género, en mi familia son las mujeres las que menos quieren hablar”. Ao mesmo tempo, o movimento que age no sentido de romper com este silêncio, proveniente de dores e traumas, e por tornar visíveis imagens desses passados escondidas durante tantos anos, parte de um esforço desses/as realizadores/as, que são em grande maioria mulheres. Além de dirigirem o filme, elas também atuam como membras de suas famílias e como sujeitos que foram afetados pessoalmente por esses processos históricos. Neste sentido, Marcia Tambutti também compartilha das dores de sua mãe, prima, avó e tia, mas torna-se uma memória incômoda dentro da família na medida em que força o confronto dessas mulheres com o um passado marcado por tragédias, mortes e rompimentos – tanto familiar, quanto político. Para a pesquisadora espanhola Ana Aguado, a importância de se colher testemunhos de mulheres que passaram por processos históricos de violência política se dá não apenas pelo objetivo de se conhecer esses acontecimentos, mas por uma série de razões que também envolvem os processos subjetivos dos agentes sociais. Em suas palavras:

Sus testimonios muestran no sólo acontecimientos que pueden ser ya conocidos, sino primordialmente la percepción y la experiencia de los mismos, el significado del recuerdo y también del olvido. Sus pensamientos, sus sentimientos y su capacidad de acción social” (AGUADO, 2011, s/p.).

Ao longo do documentário *Allende, meu avô Allende* nota-se, ainda, um movimento por recuperar as histórias das personagens femininas da família ofuscadas pela figura de Allende. Suas

⁷ Idem.

representações vão compondo sequências de fotografias e testemunhos, em uma narrativa onde história e subjetividade se interseccionam. A autora italiana Giovanna Zapperi (2013) discorre sobre a preocupação com uma reescritura feminista da história, que estaria relacionada não apenas a tornar visíveis histórias de mulheres marginalizadas pela história oficial, mas associada, também, a uma nova temporalidade. Nela, haveria uma ruptura com o tempo linear contínuo, em que o realizador-historiador assumiria certo anacronismo baseado em um desejo de pensar o presente através do passado, de direcionar o tempo e a história por uma perspectiva que é ao mesmo tempo subjetiva e crítica. Em sua análise do uso de imagens de arquivos nas artes visuais, usando uma perspectiva de gênero, Zapperi inclusive adota o conceito de “tempo feminista”, contestando a própria noção de temporalidade histórica usualmente utilizada. Em suas próprias palavras:

My analysis will focus on works (...) concerned with feminist rewritings of history, and that reflect upon what I tentatively call ‘feminist time’. With this term I intend to describe a notion of temporality that comprises returns, accelerations and discontinuities, where the subjective and collective dimensions are related to a number of historical, social and cultural conditions. Such a notion of time might be a useful tool which to interrogate the ways in which our perception of historical time is inextricably bound of gender (ZAPPERI, 2013, p. 23).

Em entrevista realizada ao programa Ibermídia, organização que incentiva e fomenta projetos audiovisuais de países ibero-americanos, a própria Marcia Tambutti discorre sobre o fato de ter se deparado e se confrontado – ainda que de maneira afetiva – com as mulheres da sua família durante o processo de realização do filme.

Siempre pensé que mi abuelo era una excusa para voltear a ver a mi familia. A veces pienso que es un documental sobre mi abuela, a veces pienso que es más sobre la relación con mi madre. Lo que encontraba bonito era esta confrontación cariñosa entre mujeres, y es muy fuerte que, contrario al género, en mi familia son las mujeres las que menos quieren hablar. Tiene muchas lecturas, pero claro, desde el principio sabía que la búsqueda de mi abuelo me llevaría a sus mujeres y, entre ellas, a mi abuela”.⁸

⁸<https://www.programaibermedia.com/pt-pt/marcia-tambutti-la-directora-de-allende-mi-abuelo-allende-habla-de-su-documental-premiado-en-cannes/>

Diferentemente dos documentários *Allende, meu avô Allende* e *Diário de uma busca*, em *Encontrando a Victor* a diretora Natalia Bruschtein opta por não utilizar sua voz para uma narração subjetiva, mas letreiros “em primeira pessoa”, que informam sobre o ocorrido com o seu pai através de sua perspectiva. Esse procedimento é também utilizado no documentário argentino *Em memória dos pássaros* (Gabriela Golder, 2000) – em que a realizadora explora uma linguagem mais experimental, ao colocar em justaposição imagens públicas da Argentina nos anos da ditadura ao lado de registros domésticos de sua família em super-8 –, todo construído com textos escritos que vão passando pelo plano e anunciam o relato da cineasta em primeira pessoa. Para Pablo Piedras:

La escritura en el plano es una huella discreta de los sujetos que narran que remite al soporte textual de la autobiografía literaria, en la que se figura el yo a través de una construcción simbólica e imaginaria, antes que a partir de relaciones icónicas (2014, p. 82).

Ainda assim, Natalia Bruschtein opta por colocar seu corpo diante da câmera e sua voz interroga os entrevistados, principalmente sua mãe, com quem entra em uma espécie de embate, em que a questiona sobre suas decisões políticas e sobre o fato de, segundo ela, o pai haver colocado a militância política à frente de sua filha que recém havia nascido.

Todos esses três filmes partem do ponto de vista da diretora, onde a autorreferência é explícita e o que é narrado passa pela experiência direta das realizadoras. Sophie Mayer (2011) afirma que os documentários feministas têm como componentes centrais a utilização de imagens caseiras/domésticas como elemento da prática autobiográfica e o uso da voz em primeira pessoa. A presença da subjetividade do cineasta de forma explícita dialoga com o espectador de forma emocional, falando em primeira pessoa da experiência do cineasta em busca da representação do mundo histórico. Neste sentido, a câmera já não é mais uma arma como nos anos 1960, mas instrumento da memória e da história (CUEVAS, 2005).

Essa narração subjetiva é caracterizada, também, por se diferenciar da “voz de Deus” de documentários mais informativos – que buscam guiar o olhar do espectador e não deixam aberturas interpretativas –, pois exprimem sentimentos, impressões, dúvidas e incertezas. Para a historiadora e cientista social Norma Telles (2012), a linguagem segue regras de acordo com o sexo de quem fala, “existem tabus em relação à fala”, sendo assim:

A mulher não deve fazer afirmações, deve se restringir a sugestões, deixando ao interlocutor a possibilidade e recusa. Na maioria das vezes, deve concordar. Há também entonações que são tidas como femininas e estas são as que expressam submissão, surpresa, incerteza, busca de informações ou mesmo um entusiasmo ingênuo (TELLES, 2012, p. 62-63).

Contudo, como afirma Karla Holanda, diferentemente de outros períodos do cinema, no momento atual a voz das diretoras está em primeiro plano e não se retrai diante da voz masculina, como no caso de *Os dias com ele*, realizado por Maria Clara Escobar, filha de Carlos Henrique Escobar – ex-militante político, que atualmente vive isolado em um pequeno vilarejo em Portugal desiludido com os rumos da história e da esquerda no Brasil. No filme, a realizadora usa a câmera para travar um embate com a história e a memória que é ao mesmo tempo um processo de reconstrução e reflexão. Maria Clara Escobar não teme o conflito com o pai, com quem tem uma relação difícil, e o seu silêncio, “os silêncios históricos e pessoais”, o silêncio da ditadura e “o silêncio que eu tenho na minha própria história com relação à sua”. O pai, por sua parte, parece querer provocar a filha em seu processo, quando por exemplo ele diz não entender muito bem o filme que ela está fazendo: “Eu tenho a impressão de que é um filme sobre você. Se for isso, é maravilhoso”, mas “seja corajosa!”. Ao que ela lhe responde: “Os filmes são sempre sobre nós”. E ele então justifica: “Mas eu sou mais público, eu falo das questões de fora...”. Dessa maneira, o filme se constrói no confronto entre os âmbitos público e o privado e, além de ser composto por testemunhos, entrevistas e conversas entre pai e filha e do cotidiano de Escobar, se utiliza de filmes caseiros em Super-8 que “emprestam uma memória que a própria realizadora não tem de sua infância” (FELDMAN, 2018, 233).

O interesse de muitos desses documentários, como *Diário de uma busca*, *Allende, meu avô Allende* e *Encontrando a Víctor*, passa, muitas vezes, por recuperar a dimensão pessoal e íntima destas mulheres que formaram parte de organizações revolucionárias e das trajetórias das próprias realizadoras, cuja infância foi diretamente afetada pela ditadura e pelo posicionamento político de seus pais. Para Roberta Veiga (2019), quando as cineastas trazem suas vidas íntimas e seus corpos para as obras, tem-se assim um primeiro corte feminista, uma vez que, segundo a pesquisadora:

elas estão desfazendo o limite entre o privado (espaço no qual a mulher foi, historicamente, confinada em nome de suas atribuições domésticas de mãe, esposa e empregada) e o público (espaço de intervenção social, de construção e deliberação sobre formas de vida urbana, do qual a mulher foi apartada). Nessa

perspectiva, o fazer cinema como forma de elaboração de si (...) é um fazer político (VEIGA, 2019, p. 339).

1.3.Os golpes militares através da perspectiva das mulheres

Depois de viver dezessete anos no exílio no México, Marcia Tambutti Allende, neta do ex-presidente chileno, Salvador Allende, retorna ao Chile tendo como uma de suas motivações principais construir para si uma imagem de seu avô – que ela diz conhecer apenas pelos cartazes políticos – através da realização do documentário *Allende, meu avô Allende*. Marcia Tambutti foi obrigada a deixar o Chile logo após o golpe militar de 1973, quando tinha apenas 1 ano de idade, conseguindo refúgio no México junto com parte de sua família, incluindo a mãe, María Isabel Allende – atualmente senadora no Chile pelo Partido Socialista – e o irmão Gonzalo Meza Allende – cientista político que cometera suicídio antes do filme ser exibido pela primeira vez em 2015.

Logo na cena inicial do documentário *Allende, meu avô Allende* é possível notar a câmera filmando, através de um movimento de *travelling*, as fotografias de Salvador Allende, coletadas do acervo pessoal do filho de seu secretário particular, em que o enquadramento da imagem permite enxergar até um pouco abaixo de seu pescoço. A expressão de seu rosto nas fotografias sequenciadas possui diferenças, ora sutis ora pouco mais nítidas, assim como a maneira em que seu corpo está posicionado (de perfil, com a cabeça erguida, encarando a câmera). Nos documentários que utilizam imagens de arquivo, o processo de construção do filme se dá por um arranjo entre imagens e gravação sonora que, por sua vez, incorporam sentido através da narração, sendo fundamental considerarmos a análise dessa combinação. Sendo assim, torna-se essencial o fato de que, enquanto o filme mostra esta sequência de fotos de Allende, através da narração é possível identificar vozes das mulheres – e somente das mulheres – da família se sobrepondo a estas imagens. Esta sequência inicial, portanto, anuncia qual será o enfoque de todo o filme, que apesar de se construir através de diferentes perspectivas, deixa evidente que o ponto de vista que mais interessa é o das mulheres da família. Ao longo de todo o documentário então fica notável o esforço por parte da realizadora de não apenas conhecer Allende para além do ícone político que ele representa, como também em recuperar as histórias das personagens femininas da família.

No início do filme, Marcia Tambutti busca reconstruir o dia do golpe militar, em 11 de setembro de 1973, através do ponto de vista da avó, Hortensia Bussi, esposa de Salvador Allende e na época do filme com 92 anos de idade. Hortensia – chamada carinhosamente de Tencha – se encontrava na residência presidencial, localizada na rua Tomás Moro, no bairro Las Condes, em Santiago, há aproximadamente dez quilômetros de *La Moneda*. No dia do golpe, a casa onde ela se encontrava foi bombardeada pelos mesmos aviões que atacaram a sede do governo. Contudo, ao se elaborar sobre o passado histórico do golpe militar chileno, o fato e a imagem recorrentes são os do bombardeio no *Palacio La Moneda*, sendo muito rara a menção a destruição da casa de Tomás Moro. A vida de Hortensia Bussi foi poupada, mas os documentos e fotografias familiares não, sendo confiscados logo após o golpe. De acordo com a narração em *off* de Marcia Tambutti no documentário, o episódio teria se desenrolado da seguinte maneira:

“Os aviões que bombardearam o Palacio La Moneda, sede do governo, onde Chicho e seus colaboradores resistiram durante horas, também bombardearam a casa dela. Minha avó escapou com dificuldade, sem saber que meu avô tinha morrido. No dia seguinte, os militares a levaram a um cemitério localizado a mais de 100 km de Santiago, onde a obrigaram a enterrar um caixão lacrado em uma cova com outro nome. Ela não sabia se o corpo era realmente de Chicho”.

O episódio do bombardeio em Tomás Moro também é reconstruído no documentário *Tencha*, produzido e roteirizado por Marcia e dirigido por Carmen Luz Parot. Realizado mais ou menos no mesmo que período que *Allende, meu avô Allende*, os dois possuem algumas imagens repetidas, mas utilizadas de maneira bastante distinta, uma vez que o primeiro possui um estilo muito mais informativo e não é feito na linguagem em primeira pessoa. As entrevistas, por sua vez, contribuem para acrescentar outras informações sobre o ataque sofrido por Tencha como, por exemplo, o fato de Allende haver telefonado para a esposa e pedido que não fosse para o *La Moneda* sob nenhuma hipótese naquele dia. Durante a ligação, ela o questiona se aquela era de fato a decisão mais segura e ele afirma que sim, pois “él nunca pensó que Tomás Moro iba a ser bombardeada”. Naquele dia, inclusive, Allende pediu à Maya de Toha, esposa do Ministro do Interior e Defesa de seu governo, José Toha – que seria morto pela ditadura pouco tempo depois do golpe – para ir imediatamente até a residência presidencial para impedir que Tencha fosse até o palácio. A filha deles, María Isabel Allende, também conta que Tencha havia se escondido debaixo da cama e que o quarto ficara completamente destruído. “Yo hablaba con la gente que estuvo en La Moneda, por

ejemplo, cuando llegan los rockets y estallan, la onda expansiva es brutal entonces el ruido es aterrador, además todo lo que se destruye”.

Além de bombardearem e confiscarem a casa, os militares também saquearam diversos objetos em seu interior, inclusive os álbuns de fotos de família. Após o episódio, Tencha lutou para recuperá-los, mas os álbuns nunca lhe foram devolvidos. Em uma conversa de Marcia com sua tia, Carmen, uma das três filhas do casal Allende, ela afirma: “Essa foi a grande tristeza de Tencha. A perda dos álbuns de família. Porque são as recordações de uma vida inteira”. Neste sentido, não apenas o ponto de vista da avó da realizadora possui certo privilégio ao longo da narrativa, como também a própria busca pela reconstrução dos álbuns de família – que examinaremos no segundo capítulo – se dá por uma vontade em preencher esse vazio da matriarca.

María Isabel Allende, mãe da realizadora e filha de Salvador Allende, esteve presente em *La Moneda* pouco antes do início do bombardeio feito pelos militares. Em conversa com Marcia Tambutti, a atual senadora do Partido Socialista conta:

“Quando cheguei, ainda tinha a esperança de que a situação poderia ser revertida. Foi ingênuo, inocente, chame como quiser. O Tanquetazo⁹ já havia falhado. Todos falavam de um golpe, mas também tínhamos a sensação de que as forças democráticas dentro do exército poderiam reverter a situação”.

Como já mencionado, no dia do golpe Allende telefonou para Tencha que estava na residência em Tomás Moro e pediu para que levasse as filhas para lá – não prevendo que, assim como o palácio, a casa também sofreria um ataque aéreo por parte dos militares. Como não conseguiu localizar Isabel no dia, ela se deslocou até a sede do governo onde estava Allende que, segundo ela própria, se mostraria surpreso ao vê-la. Ao ser contestada pela filha cineasta o porquê de haver ido ao *Palacio La Moneda* no dia do golpe, sabendo que era arriscado, Isabel responde que não se arrependia de ter ido: “Se fiz algo de bom nessa vida foi ir ao *La Moneda*. Essa questão para mim foi um divisor de águas. Se eu não tivesse feito isso, acho que teria ficado com uma dor muito grande por não ter me despedido, não ter estado com ele, não ter sentido o que senti”. E então relembra o tempo que passou no local durante o ataque dos militares como um episódio de tensão e violência, mas também de solidariedade e apoio: “pelo menos vivi aquelas três horas: o

⁹ O Tanquetazo foi uma tentativa de golpe fracassada em 29 de junho de 1973, liderada pelo tenente-coronel Roberto Souper, do 2º Regimento Blindado, contra o governo da Unidade Popular no Chile.

ataque da infantaria, o cerco dos tanques, as pessoas que estavam ali para apoiá-lo... Um monte de gente estava lá porque queria estar. E isso era maravilhoso”.

No documentário *Diário inacabado* também há uma cena da realizadora com Isabel Allende, em que elas rememoram brevemente esse passado. Marilú Mallet era filha do Ministro da Educação e amigo próximo de Salvador Allende, a quem inclusive chamava de tio. Tinha, portanto, uma relação de amizade com Isabel e aproveita a ocasião dela estar no Canadá para lhe mostrar algumas fotos do passado que estavam guardadas. Uma delas é a de Tencha com a sua mãe, em um momento descontraído na praia, onde as duas riem. Outra imagem que surge é a de seu pai apertando as mãos de Allende e, enquanto Isabel observa a foto, ela lhe pergunta quando havia sido a última vez que ela havia visto o pai, ao que ela responde: “No 11 de setembro” – encerrando logo o assunto.

O golpe militar chileno também foi vivido pela realizadora de *Diário de uma busca*, Flavia Castro, e sua mãe, Sandra Macedo, que se encontravam exiladas no país naquele período. O filme reconstrói o dia do golpe no Chile através de uma cena no presente, em que Flavia e a mãe estão caminhando na calçada de uma rua do bairro residencial onde moravam em Santiago, enquanto Sandra conta os detalhes daquele dia: “Me lembro que eu estava levando o Joca para o colégio com o Celso e foi no carro que a gente ouviu a notícia do golpe e voltou imediatamente para a casa. Então eu acho que tu estava no colégio, foi de manhã”. Sandra prossegue o relato dizendo que a primeira coisa que lembra que Celso e Nelson – companheiro da mesma organização política que morava junto com eles – fizeram foi tirar a barba – considerada um símbolo subversivo na época. Mãe e filha então param em uma esquina, próximo ao bar onde Sandra revela que tinha o único telefone do bairro. Depois do golpe, “a ideia era se reunir nos cordões industriais, que era onde tinha uma organização maior, inclusive do M.I.R.¹⁰ Mas quando a gente se dirigiu para os cordões nada acontecia, não tinha ninguém, estava tudo meio cercado pelos militares”, ela prossegue com a lembrança daquele dia. Então conta que, naquele mesmo 11 de setembro de 1973¹¹, os militares invadiram a sua casa: “entraram ao mesmo tempo por todas as portas, era uma casa grande, de esquina. E aí eles nos colocaram atrás da mesa, lembra disso? E o Joca com um menininho lá ficava

¹⁰ O Movimiento de Izquierda Revolucionária (MIR), apesar de não fazer oficialmente parte da Unidade Popular, por se considerar mais à esquerda, apoiavam medidas de caráter socialista de Salvador Allende e ajudaram o governo a tentativa de resistir ao golpe.

¹¹ Não fica claro se este episódio teria ocorrido no mesmo dia do golpe ou poucos dias depois.

correndo pela casa e pedindo emprestada a metralhadora”. Os militares reviraram a casa e quebraram diversos objetos, inclusive a banheira, em busca de armas e documentos falsos. Encontraram um documento de Nelson e confrontaram Sandra sobre o nome verdadeiro dele, mas Sandra não sabia, pois na época era comum se conhecer apenas pelo nome de guerra. Foi então que os militares decidiram levá-lo. Sobre este episódio, a própria Sandra relata:

“os milicos que tinham entrado na nossa casa me deixaram um papel dizendo onde o Nelson ía, que era numa base aérea, porque a gente perguntou para onde é que estavam levando ele. E o Celso ficou com ele [o papel] para tentar localizar, porque a gente achava, na época, que o cara estava preso em algum lugar. Quer dizer, era uma ilusão achar que tu ia encontrar, a gente nem sabe se ele foi mesmo para esse lugar quem tinham nos dito¹²”.

De acordo com Sandra, os militares também a ameaçaram caso não dissesse onde estava seu marido, inclusive dizendo que conheciam métodos brasileiros para fazê-la falar – em alusão as práticas de tortura que a ditadura brasileira empregava nos presos políticos e a cooperação já comprovada que existia entre as ditaduras dos países do Cone Sul.

“E foi aí que eu acho que você começou a chorar. Você chorava, gritava... Até que um deles me disse assim: ‘A senhora me arranja um remedinho para eu dar pra ela se acalmar’. Até que o chefe começou a ir para outro lugar da casa, quebraram a banheira para ver se tinha coisa, e aí um deles me disse: ‘A senhora vá com as crianças para o quarto que assim ele vai esquecer da senhora’. Aí a gente foi”.

Quando os militares foram embora, Sandra conta ter esperado certo tempo para então ir até o bar onde havia o único telefone do bairro e ligar para o marido para avisá-lo do que tinha acontecido. Celso se encontrava na casa de Ângela de Mendes Almeida, também exilada no Chile. No livro “Heroínas desta história: mulheres em busca de justiça por familiares mortos pela ditadura” há um texto baseado no depoimento Ângela em que ela diz que os militares teriam levado Nelson três dias após o golpe militar e não no mesmo dia – como deixa a entender Sandra em conversa com Flavia no documentário. Ângela também conta que estava cozinhando pilhas de documentos para jogá-los na privada e fugir sem deixar pistas quando foi avisada da prisão do amigo por Sandra, que passou em sua casa a caminho da Embaixada da Argentina, onde se abrigou

¹² Mais sobre a história de Nelson Kohl ver capítulo 2.

com as crianças. “Celso e Ângela tiveram que fazer um trajeto mais comprido: depois de um tiro de fuzil disparado por um carabineiro assustado com a multidão passar raspando por eles, tiveram que ir para a Embaixada do Panamá (AMARAL, 2019, p. 185-186)”.

Essas pequenas divergências de memória que são possíveis de serem notadas, acabam demonstrando que também as lembranças deste passado podem alterar-se segundo o ato de recordar de cada um. Elizabeth Jelín (2002) incrementa a noção de marco ou quadro social, fundamental no pensamento de Halbwachs, uma vez que reflete sobre o fato de que as memórias individuais estão sempre enquadradas socialmente. Esses marcos seriam, então, portadores da representação geral da sociedade, de suas necessidades e valores. Só podemos recordar quando é possível resgatar a posição dos acontecimentos passados nos marcos da memória coletiva, o que implica a presença do social mesmo em momentos mais particulares.

Ainda sobre a construção dessa memória particular em relação ao dia do golpe militar no Chile, a realizadora Flavia Castro também destaca a violência direta vivida por ela quando criança:

“Acho que o golpe do Chile foi o momento de violência que eu tive mais consciência, porque antes no Brasil, eu não vivi diretamente. Eu sabia, meu pai foi preso, eu vi arma, mas eu não vi nada. Mas no Chile eu vi, o cara que morava com a gente, o Nelson, foi levado e nunca mais voltou, eu vi ele deitado no chão e a metralhadora nele. Eu vi um homem ameaçando de levar a minha mãe, foi muito concreta a violência, acho que foi a primeira experiência real disso”

Além do documentário *Diário de uma busca*, Flavia Castro realizou posteriormente o filme ficcional *Deslembro*. Nele, a perspectiva da filha adolescente conta a história – baseada na própria história pessoal da diretora – de uma família que volta do exílio após ser decretada a Anistia de 1979. De acordo com Flavia, o filme teria nascido de questões surgidas durante o processo de construção de *Diário de uma busca* como, por exemplo, quando através das entrevistas ela passa a notar algumas diferenças na memória de sua mãe e na sua em relação ao período em que viveram no exílio e como cada uma encarou a volta ao país depois da Anistia. Uma dessas divergências aparece com relação aos acontecimentos que se seguiram imediatamente após o golpe no Chile, em que a realizadora conta:

“É um momento que a gente está no carro, e estamos indo para a casa de um companheiro chileno, e eu ouço meus pais dizendo que vão nos deixar nessa casa, com essa senhora, e aquilo me deixa obviamente super preocupada. Quando

chegamos na casa dessa senhora, ela está fora de si, louca, surtada, não sabe onde está o filho, e eu me lembro de um momento de pânico. “Vão nos deixar aqui com essa louca, eu e o Joca, e vão embora”. E eu me dando conta do que estava acontecendo nas ruas, porque a gente via, eu sabia o que “ir embora” queria dizer, talvez, que eles não conseguissem voltar, e eles mesmos se dão conta, nessa casa, que não podem nos deixar, e a gente vai embora junto. Isso me marcou muito, essa história, tanto que eu a escrevi. E na época da montagem do diário, eu achei um texto do meu pai, de uma forma um pouco diferente, mas que coincide com a minha. E minha mãe, por sua vez, conta que de jeito nenhum, que eles nunca pensaram em nos deixar lá”¹³.

1.4. Protagonismo feminino nos documentários e na história política do Cone Sul

Os estudos envolvendo questões de gênero nas ditaduras militares têm avançado nos últimos anos, com trabalhos que não apenas denunciam as violações de direitos humanos contra as mulheres e a violência perpetrada exclusivamente nos corpos femininos – como o caso do estupro e do aborto forçado nos porões da repressão – mas que também examinam as relações de gênero que se estabeleceram dentro da própria militância de esquerda. Foram muitas as mulheres que participaram da resistência às ditaduras na América do Sul, algumas pegando em armas com fins revolucionários, outras denunciando as atrocidades do regime, unindo-se em associações, clubes de mães, comunidades eclesiais de base, sindicatos e etc. Historicamente relegadas ao espaço privado, as mulheres ousaram adentrar o espaço público, político e masculino, por excelência, engajando-se nas diversas organizações (clandestinas ou não) existentes nos países do Cone Sul. Dessa maneira, poderíamos nos perguntar: Como se comportavam em um ambiente de luta e organização política em que predominavam os padrões masculinos e patriarcais? Quais eram seus anseios, angústias, suas ideias sobre o exílio, a clandestinidade e as relações entre militância e maternidade?

De acordo com a historiadora Ana Maria Colling, a história do regime militar brasileiro, como ocorre em todos os projetos políticos autoritários, é caracterizada pela construção de sujeitos de forma unitária e não diversificada. Dessa maneira, a sociedade é dividida em dois blocos antagônicos: situação e oposição, igualando-se os sujeitos. Segundo a autora, a esquerda tradicional

¹³ Entrevista concedida ao Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC-FGV, em 2019, através do projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro.

do período teria de certa maneira repetido a mesma fórmula: ou se é sujeito burguês ou proletário. Neste sentido, as diversidades seriam entendidas como divisionistas da luta principal. Tanto um discurso como outro, portanto, acabam por anular as diferenças e construir sujeitos políticos únicos, desconsiderando a presença feminina e enquadrando-a em categorias que a desqualificam. Nesta medida, institui-se a invisibilidade da mulher como sujeito político.

Os documentários objetos desta pesquisa, por sua vez, resgatam ao mesmo tempo as dimensões pessoais e políticas de mulheres que lutaram contra as ditaduras do Brasil, Chile e Argentina, assim como buscam evidenciar como a repressão política afetou a vida das próprias realizadas, na condição de filhas. À medida que as cineastas se colocam e se inscrevem na frente da câmera e tornam-se os sujeitos do discurso e da enunciação feita em primeira pessoa, também se transformam em protagonistas do relato. Contudo, não apenas as histórias das próprias realizadoras são colocadas no centro da elaboração sobre o passado, como também, durante o processo do filme, fazem emergir a história das outras mulheres da família. Diante disso, nos propusemos utilizar esses documentários como disparadores que trazem à tona a história de mulheres politicamente atuantes – não apenas durante as ditaduras militares, como posteriormente na luta pela memória e por justiça. Neste sentido, pretendemos ir além do que os filmes mostram, dialogando inclusive com outros filmes e outras fontes que informam a respeito de história política dessas personagens, no intuito de resgatar a dimensão dessas mulheres enquanto protagonistas e não vítimas da história.

Hortensia Bussi (La Tencha)

Hortensia Bussi (ou Tencha), personagem do filme *Allende, meu avô Allende*, conheceu Salvador Allende em 1939, no dia do terremoto de Chillán, que matou mais de 30 mil pessoas. Os dois se envolveram na campanha para ajudar os atingidos e se casaram um ano depois, em 1940. Como já mencionado, Tencha torna-se uma personagem de destaque do documentário realizado por sua neta, não só por acrescentar novas camadas à memória de Salvador Allende, como também pelo destaque que o filme dá à sua perspectiva dos acontecimentos históricos e a sua própria trajetória de vida. Tencha acompanhou o marido em suas quatro campanhas políticas, que possuíam um alto custo e os obrigavam a hipotecar a casa e a abrir mão da estabilidade material para financiá-

las. Em conversa com a neta para a realização do documentário, ela diz que achava difícil participar das campanhas pelo território chileno, onde também levava as filhas, pois tinha muita dificuldade em discursar em público e o marido praticamente a obrigava. “Acho que ele nunca me elogiou, ‘você fala muito bem!’ Ele tinha poucas palavras”. Apesar de expor essa dificuldade nos anos de campanha e, posteriormente, enquanto primeira-dama do Chile, após o golpe militar Tencha se tornaria uma das principais porta-vozes contra a violação de direitos humanos no país. Em uma de suas primeiras viagens, ela foi a Cuba, onde discursou em um palco montado numa praça pública de Havana na presença de milhares de pessoas e de Fidel e Raúl Castro, além de sua filha Beatriz Allende, que havia escolhido exilar-se na ilha. Tencha então viajaria o mundo denunciando a ditadura do general Augusto Pinochet.



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*.

Ao longo do filme *Allende, meu avô Allende*, uma das sequências de Tencha que mais se destaca é a da gravação de uma reunião na casa da família, no período em que Salvador Allende era presidente. Nela, ele e Tencha saem de dentro da casa para o quintal e caminham juntos abraçados. Conforme vão se aproximando em direção à câmera, Allende vai ficando cada vez mais em evidência, no centro da imagem, enquanto Tencha vai se afastando até desaparecer de vez do quadro. Um depoimento não identificado e narrado em *off* então comenta que “a personalidade pública e política de Tencha se manifesta depois de 1973, pois antes ela era ofuscada pela

personalidade do marido”. E em seguida afirma: “Essas eram as regras do jogo e ela respeitava”, reforçando o segundo plano ao qual estavam direcionadas as mulheres na política.



Já no documentário *Tencha*, produzido por Marcia Tambutti, esta personalidade pública e política de Hortensia Bussi que se manifesta após o golpe militar do Chile é explorada com mais afinco. Em uma das entrevistas, Moy de Tohá, amiga da família que perdeu o marido morto pelos militares, expressa acreditar “que a raiva infinita que ela deve ter sentido foi o que lhe deu energia e força para chegar ao México, fazer as malas e partir em turnê”. Também de acordo com uma matéria realizada pelo jornal *The Guardian*¹⁴, após a sua morte em 2009, *Tencha* tornou-se um símbolo que ajudou a dar unidade aos chilenos exilados após golpe e que haviam se espalhado em diversas partes do mundo. Ela viajou por toda a Europa, incluindo o leste europeu, onde estabeleceu redes de solidariedade pela situação do Chile; também rodou a União Soviética, a China e países da América Latina à medida que foram se libertando das ditaduras militares. As imagens presentes no documentário *Tencha* mostram-na discursando diante de centenas de pessoas no Congresso Mundial da Paz, realizado em Moscou, em 1973, e que debateu o Estado de terror que estava sendo implementado pela ditadura chilena.

¹⁴ <https://www.theguardian.com/world/2009/jun/25/obituary-hortensia-bussi-de-allende>.



Hortensia Bussi discursando no Congresso Mundial da Paz / Fotograma extraído de *Tencha*

No final de seu discurso, ela pronunciaria as seguintes palavras, tendo sido aplaudida de pé pelos presentes:

“Quero agradecer o muito que fizeram todos os povos do mundo por Chile. Isso é uma contribuição enorme e indispensável; um alento necessário para o nosso povo. Neruda uma vez disse: ‘A pátria está ferida, mas não vencida’. E o nosso povo é valente e viril, combate com seus meios precários contra a opressão de seus carrascos”.

Tencha também foi responsável por empreendimentos de memória, como erguer monumentos e nomes de rua em homenagem a Salvador Allende. Nas palavras de José Miguel Isulza, ex-secretário-geral da Organização dos Estados Americanos, entrevistado no documentário: “A sua imagem vai estar sempre associada a todos esses anos de luta, de resistência e de rebelião contra a ditadura”. Apesar de o filme *Allende, meu Avô Allende* trazer à tona a perspectiva de Tencha, muitas vezes essa estratégia acaba servindo para acrescentar novas camadas à figura de Allende, do que revelar a trajetória política de Hortensia Bussi, ao mesmo tempo em que privilegia a sua história íntima à sua história pública. O filme de Marcia Tambutti, portanto, pincela a interferência dos acontecimentos históricos na vida de Tencha e busca revelar as lembranças dolorosas que a avó resiste em recordar – associadas não apenas à ausência do marido no presente, mas ao sofrimento que também era ser sua companheira de vida.

No entanto, há duas sequências no filme em que é possível identificar mais diretamente esse gesto da cineasta em enfatizar o aspecto político da trajetória de Tencha e inscrevê-la na história do Chile. A primeira delas, é a sequência da reconstrução do dia do golpe militar através da perspectiva de Tencha, que sofreu um atentado contra a sua vida naquele e logrou sobreviver – já mencionada neste capítulo. A segunda, é quando Tencha volta do exílio, em 1989, momento em que a população chilena havia acabado de rejeitar a continuidade do governo de Augusto Pinochet através de um plebiscito. Assim que pisou em território chileno, ela fez um discurso público diante de milhares de pessoas:

“Penso com emoção naqueles que sofreram as consequências deste período que está chegando ao fim. Duas pessoas muito queridas a mim simbolizam esse sofrimento: minha filha Beatriz que, como tantos outros chilenos que amavam a nossa pátria, não pôde voltar a vê-la. E Salvador Allende, cujas últimas palavras foram uma mensagem de unidade”.

Este talvez seja também o único momento do filme em que há uma alusão mais direta entre as tragédias vividas pela família Allende e o sofrimento que a ditadura militar causou na vida de tantos outros chilenos, questão que aprofundaremos no capítulo seguinte. Um cartaz de “Bem-vinda primeira-dama” é erguido para recepcionar Tencha em seu retorno e acaba por reforçar seu papel no passado como companheira de Allende em sobreposição à trajetória futura de militância a favor da democracia – e cuja atuação foi fundamental na denúncia das atrocidades cometidas pelo regime militar de Pinochet.

Beatriz Allende (La Tati)

Nascida em 1943, Beatriz Allende – também chamada de Tati – foi uma militante ativa em um período turbulento na América Latina. Para a historiadora britânica Tanya Harmer (2020), que recentemente lançou uma biografia¹⁵ sobre ela:

“her life offers new insights into the decade leading up to Allende’s presidency and his years in government. It also sheds a light on a generation of young activists in Chile who witnessed the rise and fall of left-wing revolutionary struggles across the continent.

¹⁵ *Beatriz Allende: a revolutionary life by Cold War Latin América*, lançado internacionalmente em 2020.

A autora contextualiza os anos 1960 como um período em que os partidos políticos tinham como prioridade a mobilização da juventude, sendo essa uma das razões para que jovens como Beatriz se vissem como protagonistas centrais para a transformação social de seus países. Entre os operários, camponeses e a juventude estudantil, havia grupos que defendiam mais enfaticamente a luta armada como estratégia revolucionária – e talvez o principal fator de divisão das organizações de esquerda da época. A defesa da luta armada como meio de se alcançar a revolução era influenciada pela insurgência guerrilheira em outros países, como a Revolução Cubana e o movimento de Che Guevara na Bolívia – ainda que este terminara derrotado com sua morte, em 1967.

A postura ideológica e estratégica de Beatriz – considerada “a filha revolucionária de Allende” – ocasionalmente gerava tensões com o pai, que defendia uma posição mais moderada, acreditando na tradição democrática no Chile e na via institucional para a implementação do socialismo no país. Contudo, apesar dessas divergências, ela se tornou uma das maiores parceiras de Allende na política, inclusive como conselheira em assuntos de segurança estratégica. De acordo com Harmer (2020), Beatriz foi fundamental para manter a esquerda radical ao lado de Allende – como os grupos de fora da coalizão da Unidade Popular, entre eles, o M.I.R. – que se tornou o responsável pelo aparato de segurança do presidente.

O documentário *Allende, meu avô Allende* menciona essa proximidade e a parceria desenvolvida entre eles ao incluir as imagens de Tati e Chicho em Cañaveral, residência de sua amante Paya. Enquanto isso, a narração em *off* da realizadora enuncia que ela também foi secretária de Allende durante a presidência e “era tão fiel a ele, que não se incomodava em trabalhar e ser amiga das amantes do meu avô”.



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*.

Admiradora da Revolução Cubana e defensora da via armada, foi no ano de 1967 que Beatriz realizaria sua primeira viagem à Cuba, país que desde então se tornaria seu segundo lar. Durante a viagem, ela conheceu o cubano Luis Fernández Oña¹⁶, com quem se casaria e teria dois filhos, Maya e Alejandro. Posteriormente, Fernández se tornaria conselheiro político da embaixada cubana em Santiago. Era perfeitamente coerente, portanto, que – diferentemente da maior parte de sua família – Beatriz escolhesse Cuba como seu país de exílio após o golpe de 1973.

No dia 28 de setembro de 1973 – apenas dezessete dias após o golpe – o governo cubano organizou um grande ato em homenagem a Salvador Allende e em solidariedade ao Chile. Uma multidão se reuniu na praça principal de Havana para escutar não apenas o comandante Fidel Castro, mas também Beatriz Allende que falou em público com o objetivo de contar como havia sido a resistência dentro de *La Moneda* no dia 11 de setembro. Segundo suas próprias palavras:

“Não venho pronunciar um discurso, venho a dizer a esse povo solidário e fraterno, com sinceridade, como foram as horas que vivemos no *Palacio La Moneda* na manhã de 11 de setembro. Venho dizer a vocês qual foi a atitude, qual foi a ação e qual foi o pensamento do companheiro presidente Salvador Allende diante do ataque dos militares traidores e fascistas (...) Venho ratificar que o presidente do Chile combateu com a arma na mão até o final. Que defendeu até o último segundo o mandato que seu povo o havia entregado, que era o motivo da revolução chilena, a causa do socialismo. O presidente Salvador Allende caiu diante das balas inimigas como um soldado da revolução, sem claudicações de nenhum tipo, com a absoluta confiança, com o otimismo de quem sabe que o povo

¹⁶ Ao que parece, este era o seu nome clandestino, inspirado em um revolucionário venezuelano. Seu nome verdadeiro seria Rodolfo Gallard Grau, segundo Eduardo Labarca (*La Tercera*, 23/12/16).

do Chile superaria qualquer contratempo e que lutaria sem trégua até conquistar a vitória definitiva”¹⁷.

Quando ocorreu o ataque dos militares na sede do governo, Beatriz estava grávida de oito meses de seu segundo filho, Alejandro. Conseguiu testemunhar de perto o que ocorreu naquele episódio e conversar uma última vez com seu pai, que então a mandou ir embora dali justo antes do início do bombardeio – com a justificativa de que não queria nenhum sacrifício em vão e de que a ação dela seria fundamental para reorganizar a resistência. Interessante notar que, em sua fala, Beatriz faz questão de apontar a presença de mulheres naquele dia, ressaltando que muitas deixaram o palácio apenas no último momento por exigência expressa do presidente.

“Dentro do edifício o clima era de atividade combativa, apoiavam o presidente um grupo maior do que o habitual de companheiros de sua segurança pessoal, os quais tinham ocupados seus postos de combate. Havia sido distribuído o escasso armamento pesado. Além disso, se juntou um grupo do Serviço de Investigações que sempre trabalhou coordenado com os companheiros da segurança pessoal. Também se encontrava um grupo de ministros, sub-secretários, ex-ministros, técnicos, funcionários da imprensa e da rádio. Estavam presentes médicos, enfermeiros, o pessoal da planta administrativa do La Moneda, que não quiseram abandonar seus postos, decidindo combater junto com Allende. De todos estes, onze eram mulheres”¹⁸.

A imagem de arquivo em movimento deste discurso de Beatriz em Cuba aparece durante uma sequência do documentário *Allende, meu avô Allende*. No entanto, apesar de ser visível na imagem sua presença atrás dos microfones, a realizadora Marcia Tambutti opta por inserir apenas o final do discurso que evidencia mais o abatimento em seu rosto e o vazio no seu olhar do que o conteúdo discursado. A escolha do filme então se dá em suprimir o aspecto político de sua fala da gravação original para então escutarmos a voz em *off* de Marcia que narra em meio aos aplausos da multidão: “Foi curioso pois Maya me mostrou uma foto de mim com Tati. Eu nunca tinha visto uma foto minha com Tati”. A mãe de Marcia e irmão de Tati então complementa: “Ela tinha uma expressão doce que eu nunca tinha visto nela. A imagem dela mais fechada é só uma parte. Uma

¹⁷ Traduzido livremente. Discurso original completo acessado em:
http://www.archivochile.com/Experiencias/test_relato/EXPtestrelato0005.pdf

¹⁸ Idem.

pequena parte dela, eu diria. Ela podia até ser valente, atrevida, alda, decidida... Mas Tati era muito sensível”.



Fotogramas extraídos de *Allende, meu avô Allende*

Apesar de o documentário buscar enfatizar o aspecto trágico de Tati e como ela havia se tornado uma pessoa mais dura e fechada no exílio, é possível notar no segundo fotograma um sorriso escapando de sua expressão mais melancólica, o que pode demonstrar que também havia certa satisfação em desempenhar este papel político após o golpe. Segundo afirma Harmer (2020), dar continuidade aos projetos políticos forjados desde a adolescência foi a única forma significativa que ela encontrou para reagir ao trauma da derrota.

Já nesta segunda sequência de imagens, retirada da gravação original disponível no youtube, o plano mais aberto deixa visível em quadro a presença de Raul Castro mais à esquerda; ao lado dele, Tencha; seguida por Fidel Castro, cujo olhar está fixo em Beatriz. Seu rosto aparece então praticamente escondido atrás do palanque e dos microfones. Ao olharmos a gravação mais completa aparecem recorrentemente as imagens da multidão que ocupava a praça naquele momento, composta por milhares (talvez milhões) de pessoas que agitavam bandeiras e cartazes. O documentário de Marcia Tambutti, no entanto, opta por não enfatizar essas imagens de conteúdo mais político no filme, focando a atenção no que Tati poderia estar sentindo naquele momento. Sendo assim, apesar do filme trazer à tona sua figura e a parceria que se estabelece politicamente entre ela e Allende, privilegia narrar a sua vida familiar, sua personalidade e o impacto que sua morte precoce deixou nos membros da família, sem promover muito destaque aos feitos de Beatriz enquanto militante revolucionária, mas enfatizando construção de uma memória afetiva para sua figura.



Fotogramas extraídos do *youtube*

Em outra passagem do documentário, a realizadora projeta para toda a família vídeos de atos públicos de Allende, em que Tati aparece em diversos deles, sorrindo, com aspecto alegre. Surge então na família um debate acerca de sua personalidade e como ela foi ficando mais fechada e séria nos últimos anos de sua vida. “Gosto de quando a Tati ri, pois depois ela ficava sempre séria”, comenta a filha Maya. “Tati era muito alegre, principalmente depois da vitória da Unidade Popular. No início ela estava sempre contente, otimista, cheia de energia”, ressalta o sobrinho dela, Gonzalo. “Sim, estou falando dos últimos anos da vida dela, quando era mais dura”, responde Maya. A conversa entre eles então vai construindo o argumento de que Tati teria ficado cada vez mais abatida depois do fim abrupto do governo da Unidade Popular.

Beatriz Allende cometeu suicídio em Cuba no ano de 1977, apenas quatro anos após o golpe militar no Chile. Apesar desta passagem citada do documentário conter uma discussão sobre essa mudança no comportamento de Tati associada a uma mudança radical na conjuntura política, o discurso final do filme parece se basear do chamado “efeito werther”, sugerindo que o suicídio de Tati teria se dado por um gesto de imitação ao do pai pouco tempo antes. Harmer (2020) chama atenção, contudo, para a necessidade de não considerar Beatriz apenas como uma vítima do fascismo. Apesar de ter ficado profundamente abalada com a morte do pai e o terrorismo de Estado perpetrado pela ditadura militar em seguida, que atingiu inúmeros amigos e companheiros seus, é preciso destacar que ela permaneceu como uma militante ativa e não apenas em uma condição de passividade, como deixa a entender sua caracterização enquanto vítima. Também ressalta que existe historicamente uma narrativa construída a partir de uma discriminação de gênero, em que homens são geralmente considerados protagonistas destes movimentos, enquanto as mulheres são vistas como vítimas. “For as much as she suffered the dictatorship’s effects, she was central to

resisting the dictatorship (...) To regard only as a victim of fascism therefore misses her significance as a historical actor and protagonist of the past”, destaca a historiadora.

Durante seu tempo de exílio em Cuba, Beatriz formou o Comité de Solidaridad con la Resistencia Antifascista – que uniu partidos da esquerda chilena na coordenação de campanhas de denúncia da ditadura, além lutar pela imposição de sanções internacionais contra o governo militar chileno. Neste período, ela viajou ostensivamente pelas Américas, Europa, África, buscando acender o alerta em relação ao Chile e levantar fundos em uma campanha de solidariedade global, cuja arrecadação era distribuída por ela aos partidos de esquerda chilenos (HARMER, 2020). Ainda assim, de acordo com fontes que foram consultadas pela pesquisadora para escrever a biografia sobre Beatriz, ela sofria com as pressões de ser uma figura pública em Cuba ao mesmo tempo em que tinha que exercer seu papel de mãe e esposa.

She also did so while juggling family life, and facing resistance from her father and husband, who at certain points in her life believed she should prioritize her roles as a daughter, mother, and wife over politics. That she did not, and could not, reconcile herself to doing so was a constant source of tension for her personally, adding to the difficulties she faced, particularly as an exile in Cuba (HARMER, 2020).

Beatriz possuía o desejo de seguir os passos de Che Guevara, participando de uma guerrilha armada para combater a ditadura de Pinochet. No entanto, os cubanos não permitiram que ela treinasse no movimento armado insurgente em Cuba, colocando-a – como a maioria das mulheres – na função de inteligência ou no trabalho em meios de comunicação revolucionários. Estas atividades não eram menos importantes, mas certamente não possuíam a visibilidade das ações diretas. Ainda segundo Harmer (2020), quando Beatriz pediu autorização para voltar ao Chile clandestinamente depois de 1973 para lutar na resistência armada à ditadura de Pinochet, uma vez mais os Cubanos negaram seu pedido.

Antes de cometer suicídio, Beatriz escreveu uma carta endereçada ao líder cubano, Fidel Castro. Durante a pesquisa para o desenvolvimento da biografia sobre ela, Harmer tentou ter acesso ao documento atualmente em posse do governo cubano, mas não conseguiu. No entanto, a pesquisadora entrevistou pessoas que leram a carta, o que possibilitou que tecesse algumas hipóteses sobre esse fato em especial, ainda que seja impossível afirmar com precisão quais foram as causas que a levaram a tirar sua própria vida.

Laura Allende Gossens

Beatriz Allende não foi a única da família a cometer suicídio após o golpe militar de 1973. Em determinado momento do filme *Allende, meu avô Allende* surge, pela primeira vez, a fotografia de Laura Allende Gossens, a irmã mais nova e mais próxima de Salvador Allende. Laura começou a militar na universidade, quando ingressou na Juventude do Partido Socialista. Foi então deputada pelo Partido Socialista do Chile por três períodos consecutivos, entre os anos de 1965 e 1973. Laura teve quatro filhos, sendo um deles Andrés Pascal Allende, co-fundador e secretário geral do M.I.R.¹⁹.

O golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, contudo, antecipou o término de seu mandato como deputada, uma vez que o Decreto-Lei de 27 de 21 de setembro deste mesmo ano dissolveu o Congresso Nacional e declarou encerradas as funções parlamentares a partir desta data. Em 1974, Laura foi presa junto com sua filha Marianne e ambas foram levadas ao campo de prisioneiros “Cuatro Álamos”, onde foram torturadas. Posteriormente, Laura foi expulsa do país e exilou-se no México até 1976 quando também decidiu partir para Cuba. A fotografia de Laura aparece ao lado da de Tati, sorrindo, compondo este álbum de fotos que vai sendo reconstruído ao longo do filme.

Contudo, oito anos após o golpe, ela tira a própria vida “saltando para o vazio”, como conta a narração da realizadora Marcia Tambutti, que revela se inteirar de sua história somente durante o processo de realização do documentário. Laura tinha sido diagnosticada com um câncer terminal e queria morrer no Chile, mas os militares lhe negaram a autorização para voltar ao país. Assim, segundo Marcia, seu gesto acaba sendo também um ato de denúncia contra a ditadura.

Nos anos posteriores ao governo de Salvador Allende e sua derrubada, foram produzidos diversos escritos e trabalhos sobre o seu legado político – e também sobre sua vida. Por outro lado, ainda se sabe muito pouco a respeito das mulheres que o acompanhavam e contribuíram tanto para o projeto da via chilena ao socialismo, quanto continuaram ativas politicamente após a sua morte. Neste sentido, o documentário *Allende, meu avô Allende* cumpre um papel importante ao focar a atenção nas mulheres da família da realizadora, funcionando como um disparador para se conhecer não apenas suas histórias íntimas e o papel dentro da família do ex-presidente, como também sua atuação política ao longo da História através do cruzamento com outras fontes e documentos.

¹⁹ https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Laura_Allende_Gossens

Sandra Iglesias Macedo

Sandra Iglesias Macedo iniciou a militância muito jovem, com 14 anos de idade, em Porto Alegre. Fez parte do movimento estudantil “no período em que frequentava o curso de Ciências Sociais na UFRGS, participando primeiro do Partido Comunista, depois no Partido Comunista do Brasil, na Ala Vermelha, e por último no Partido Operário Comunista” (ROSALEN, 2016, p. 137). A entrevista de Sandra ainda no início do documentário *Diário de uma busca* corrobora com as informações contidas na pesquisa de Eloisa Rosalen, fruto de sua dissertação de mestrado: “Então mal eu tinha entrado para o Partidão, em seguida fomos para o PCdoB. E o teu pai junto. Quer dizer, seguiu mais ou menos a mesma trajetória. E foi aí que a gente começou a militar. Isso em [19]61, 62”.

Em outra passagem do documentário, pouco depois desta cena, há um depoimento de Iara Gay Castro, irmã de Celso Castro, que revela a influência que a Revolução Cubana exercia no imaginário e nas atitudes da juventude revolucionária do período. Ao mesmo tempo, também expressa certa crítica ao romantismo dessa militância vivida por eles.

“Eles [Celso e Sandra] deixavam vocês lá em casa e passavam a tarde trabalhando. E vocês sabem o que eles faziam? Vocês não vão acreditar, talvez até já saibam disso. Tinha um morro chamado Morro da Polícia, um ‘morrão’, que tem aqui em Porto Alegre, que eles iam todas as tardes para lá para escrever com pedras a palavra ‘Cuba’. Vocês acreditam que os caras passavam a tarde carregando pedra para escrever Cuba que ninguém via?”

Com o endurecimento do regime militar e o aumento da repressão aos grupos considerados subversivos, após o decreto do AI-5, Celso acabou sendo levado preso, em 1970. Sobre esse episódio, Sandra conta em entrevista concedida à Eloisa Rosalen:

“ele foi preso em 70, foi preso e... acabou sendo solto no dia seguinte, mas foi muito ameaçado, e o que na polícia disseram é que ele teria que se apresentar dois dias depois, quer dizer, no outro fim de semana, comigo para ser interrogada”.

Após a prisão de Celso e a intimação de comparecerem os dois ao DOPS, o casal decidiu fugir e ficar um tempo no Uruguai. Tempo que confirmou a perseguição em virtude de suas militâncias políticas e, por isso, partiram para o Chile permanecendo até o golpe em 1973.

Posteriormente, Flavia e o irmão, Joca, juntam-se aos pais no exílio no Chile, depois partem para Argentina – onde Celso e Sandra fizeram treinamento armado – depois Bélgica e França. Sandra, portanto, também atuava na “linha de frente” dos movimentos considerados revolucionários. Impressiona, ainda, a idade com que optou por viver sua vida em prol de um projeto político de transformação da sociedade. “Eu devia tá era dançando twist, rock, mas estava lá nas reuniões”, ela comenta anos depois durante entrevista realizada pela filha em *Diário de uma busca*.

Em uma cena do documentário gravada no Chile, Sandra conta que a militância tinha como uma de suas estratégias ir até os Cordões Industriais – organização massiva de trabalhadores chilenos que, em reação ao boicote promovido pelos sindicatos patronais para desestabilizar o governo Allende, ocuparam as fábricas para dar continuidade a produção – e propor aos operários que fizessem treinamento militar, o que significava pegar em armas como forma de ajudar o governo a resistir: “Era muito engraçado... Eu de salto alto, meu casaco de couro até aqui, indo propor treinamento militar pros operários dos cordões industriais (...) Tinha umas coisas esquisitas nessa época”. É possível notar pelo tom e a expressão de Sandra certo deboche ou constrangimento diante da opção estratégica escolhida pela militância de esquerda, geralmente formada por uma classe média escolarizada. Essas estratégias muitas vezes eram marcadas pelo descompasso entre os militantes, que tinham a intenção de conscientizar os trabalhadores das fábricas acerca da situação opressiva em que viviam e a necessidade de se organizarem enquanto classe operária, e os próprios trabalhadores.

Em entrevista concedida a essa pesquisa e parte do projeto Memória do Cinema Brasileiro do Núcleo de Audiovisual do CPDOC-FGV, em 04 de dezembro de 2019, Flavia comenta sobre o incômodo da mãe com esta cena específica e o fato de mesmo a contragosto dela, ela ter optado por inserir este trecho no filme.

“a gente realmente imagina a minha mãe linda, com aquelas botas e aqueles casacos. E a Maria do Rosário na conferência de imprensa, fala alguma coisa sobre a mulher burguesa... E a minha mãe – aquilo nunca mais saiu da cabeça – ela falava “ah se pudesse tirar” e eu deixo. Ela diz: “Isso tu não vai botar, mas...” e eu deixo as duas coisas. (...) E depois eu contei para ela que quando passou na Argentina, elas acharam um máximo aquela fala, porque realmente era assim, eram meninas, ela tinha 22 anos”.

No exílio, Sandra trabalha no jornal Rouge, da Liga Comunista Revolucionária francesa. É nesse período, ainda, que ela começa a se desvincular gradativamente de uma militância mais tradicional, das células e dos partidos políticos, e a se engajar totalmente na militância feminista. Em 1969, nos EUA, a ativista e autora feminista Carol Hanisch cunhou o *slogan* “o pessoal é político”, que se tornou sinônimo da chamada segunda onda feminista. O movimento então criou suas estratégias de luta – sua práxis política – a partir da troca de experiências e vivências de mulheres e sua reflexão e ação coletivas. Ao mesmo tempo, a década de 1960 foi também marcada pelo colapso do colonialismo europeu na África, no Caribe e em partes da América Latina e do Sudeste Asiático. Neste sentido, as mulheres das antigas colônias passaram a criticar o feminismo ocidental tradicional, por entendê-lo etnocêntrico, e propuseram feminismos pós-coloniais. A França, país onde Sandra estava exilada, foi um dos lugares onde a segunda onda foi mais expressiva sendo este o movimento ao qual ela estava ligada e possível de ser identificado na seguinte fala de Flavia:

“eu me lembro que o cartaz na porta de casa era...era um slogan feminista maravilhoso ‘une femme sans un homme est comme un poisson sans bicyclette’, e era um cartaz lindo assim ‘uma mulher sem homem é igual a um peixe sem bicicleta’. E essa fase era uma fase festiva, eram manifestações lindas, lúdicas”.²⁰

Segundo Michael Renov (2004), nas décadas de 1970-80, período em que começa a se instalar com mais força o fenômeno da subjetividade no documentário europeu e estadunidense, os coletivos políticos e sociais vivenciam um processo de perda de sua representatividade. Este fato seria derivado de um deslocamento dos sujeitos sociais em direção as políticas de identidade. Neste sentido, o documentário em primeira pessoa seria uma forma de veiculação estética dessas novas políticas de identidade impulsionadas, entre outros, pelo movimento feminista. Ainda de acordo com o autor, neste novo paradigma um leque de assuntos pessoais em relação a raça, sexualidade, identidade étnica se tornam políticos (p. 177). A influência do feminismo pode ser inclusive identificada em uma sequência do documentário onde a própria Flavia, em entrevista gravada ao jornalista Roberto D’Ávila após proclamada a Lei de Anistia no Brasil, quando tinha catorze anos, responde o que ela achava do homem brasileiro, considerando-o, em suas palavras, como muito machistas. Em seguida, ela acrescenta que este não seria um problema do homem brasileiro ou um

²⁰Entrevista concedida ao projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro / FGV-CPDOC, 2019.

caso específico, mas em verdade um aspecto de toda a sociedade, evidenciando que no início da adolescência Flavia já tomava consciência das questões de gênero que estavam sendo discutidas – provavelmente também influenciada pela militância de sua mãe. “Eu acho que isso [o machismo] vai ser o que eu mais vou ter problema para me adaptar porque eu não estou acostumada e não quero me acostumar”, é o que ela diz antes do entrevistador mudar o assunto da conversa.

Mesmo após a Anistia de 1979, Sandra continuou engajada na militância, envolvendo-se inclusive com movimentos de mães de jovens negros mortos pela violência de estado. “Ela passou a ir em todos os julgamentos, por conta própria, tenta mobilizar e fazer coisas”, conta a filha Flavia Castro em entrevista²¹. Não é de se estranhar que mulheres que militaram em oposição ao regime militar nos anos 1960 e 1970, hoje possam ter algum tipo de vínculo com os movimentos contra a violência de Estado, em sua maioria formados por mulheres e mães das periferias, como no caso dos movimentos de mães de jovens negros assassinados por agentes do Estado. Seguindo essa mesma linha, o livro “Heroínas desta história”, lançado em 2019 pelo Instituto Vladimir Herzog, busca um diálogo entre as trajetórias de mulheres marcadas pela violência de Estado, tanto durante a ditadura militar como no período democrático

Trata-se de histórias que permanecem em grande parte invisíveis. Desaparecidas, assim como as vidas das pessoas que se opuseram àquelas arbitrariedades. O mesmo se pode dizer sobre as familiares de pessoas desaparecidas na atualidade ou dos mais de 4 mil jovens mortos anualmente em decorrência de ação policial²².

Susana Erenberg Rotbard (Shula Erenberg)

Assim como Sandra Macedo e tantas outras mulheres latino-americanas que viveram os períodos das ditaduras militares em seus países, Shula Erenberg, mãe de Natalia Bruschtein realizadora do documentário *Encontrando a Víctor*, também entrou para militância armada, integrando o Partido Revolucionário de los Trabajadores (PRT), bastante jovem e ainda grávida de oito meses de sua filha. Importante ressaltar que, naquela época, havia reações negativas em relação à escolha pela maternidade por parte das organizações clandestinas, que de um modo geral não

²¹ Entrevista concedida ao projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro realizado pelo Núcleo de Audiovisual do CPDOC-FGV, em 2019.

²² Acessado em: <https://vladimirherzog.org/heroinas-desta-historia/>

adotavam nos seus planos de ação o enfrentamento dos problemas do cotidiano, considerados menores e que deveriam ser postergados para quando houvesse o triunfo da revolução (TELES, 2014, p. 17). Algumas organizações inclusive excluía as grávidas ou mães de crianças pequenas das tarefas políticas e/ou militares, no sentido de impedir que acontecesse o pior. Ao ser questionada pela filha realizadora se participava das ações armadas grávidas, Shula responde que naquele momento o partido tinha recém começado a luta armada e que enquanto esteve grávida não participou das ações, mas o pai sim foi imediatamente integrado ao “exército”.

Em 22 de Agosto de 1976 – apenas cinco meses após o golpe militar na Argentina – ela foi para o exílio no México, junto com a filha de 1 ano de idade, a sogra, a irmã, o marido e sobrinhos. Shula conta em conversa com Natalia durante o documentário que sua vida era um vazio no México, mas que – diferentemente da organização dos Motoneros, que em 1978 decidiu que era o momento de a militância exilada voltar à Argentina para combater a ditadura – o PRT não apoiava a volta dos militantes ao país.

Contudo, durante sua vida no México, Shula Erenberg se especializou em comunicação e artes visuais e foi se tornando uma documentarista com uma obra relevante no país. Também ajudou a fundar a Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) San Antón de los Baños, em Cuba. Além disso, foi membro de diversos organismos de direitos humanos, Genocidio Nunca Más, formada por expatriados argentinos no México, e a Coalición Mexicana de la Corte Penal Internacional. Com a primeira, lutou pela condenação do militar genocida Ricardo Miguel Cavallo, detido no México e procurado pela polícia espanhola por crime de lesa-humanidade. Assim como muitos outros militares que atuaram na ditadura, Cavallo foi disfarçado para o México onde enriqueceu tornando-se empresário, mas acabou sendo identificado pelos sobreviventes que estavam exilados. Em 2003, Cavallo foi extraditado do México para a Espanha e Shula esteve presente junto à organização para celebrar o ato como uma conquista.

"Tivemos momentos de muita angústia, em que sabíamos que talvez tudo pudesse fracassar. Mas finalmente chegamos a um final feliz e sentimos que desta maneira está se abrindo uma porta, um novo passo para um processo judicial totalmente distinto"²³.

²³ https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2003/06/030629_cavalloamt

Este seria de fato o início de um julgamento significativo para a condenação do terrorismo de Estado praticado por membros do exército durante a ditadura argentina. Em 2011, Miguel Cavallo seria condenado à prisão perpétua junto a outros dez militares por crime de lesa-humanidade. Deste processo, também foi feito o documentário *Cavallo entre rejas*, dirigido por Shula Erenberg, Laugra Imperiale e Maria Inés Roque em 2006, em que elas denunciam a impunidade que até aquele momento se vivenciava na Argentina – devido a promulgação das leis de Obediência Devida e Ponto Final. Além deste documentário, Shula Erenberg também realizou outras produções com enfoque na luta pelos direitos humanos, como o documentário *Rosário e Bajo el mismo sol* – que examinaremos mais à frente neste capítulo.

Laura Bonaparte

Avó da realizadora Natalia Bruschtein e mãe de três desaparecidos políticos durante a ditadura militar Argentina – Aída, Irenita e Víctor – Laura Bonaparte foi uma das fundadoras das Madres de Plaza de Mayo. Era filha de um juiz socialista, que talvez tenha sido um dos responsáveis por abrir a porta da primeira militância, quando ainda adolescente ela frequentava a prisão do Paraná, na província de Entre Ríos, para ensinar aos detidos a ler e a escrever. Mãe de cinco filhos – um deles morto pouco tempo depois de nascer – divorciou-se do marido Santiago em um período que era considerado um escândalo mulheres desquitadas. Pai de seus filhos, ele também foi sequestrado e desaparecido pela ditadura.

Se no documentário *Encontrando a Víctor* já nos deparamos com a forte presença e testemunho de Laura Bonaparte, entrevistada por sua neta realizadora, no filme posterior de Natalia Bruschtein, *Tiempo suspendido*, a história dela ganha outra dimensão, trazida à tona em suas múltiplas camadas, íntima, familiar, e, sobretudo, pública e política. “Durante dez anos ela foi uma dona de casa, dedicada a seus filhos, e então ela começou a estudar psicologia (...). Era uma época de muita efervescência na faculdade de psicologia”, relata seu único filho sobrevivente, Luís. Ainda nos anos 1970 – e antes do golpe militar – Laura formou parte de uma experiência pioneira na atenção e no fortalecimento da saúde mental das mulheres de classe baixa que eram atendidas no Hospital Evita.

Quando sua filha Aída – chamada de Noni – foi morta em uma ação da organização da qual fazia parte, na cidade de La Plata, Laura passou a viajar todos os dias de Buenos Aires até lá em busca de informações sobre o que havia realmente ocorrido. “Chego à 8ª delegacia de La Plata e querem me entregar a mão cortada de minha filha em um frasco. Eu me nego a recebê-la e exijo que me entreguem seu corpo”, relata um depoimento gravado de Laura presente em *Tiempo suspendido*. A partir do momento em que ela começa a exigir documentos oficiais que dissessem a verdade sobre o que havia acontecido com sua filha, além de lutar pelo julgamento do militar responsável por sua morte, passa então a ser visada pela repressão. Ela se muda para Mendoza com o novo companheiro e eles têm a casa invadida e revirada pelos militares. Por conta disso, decide exilar-se no México junto a uma parte da família.



O documentário *Tiempo suspendido* acaba então narrando a transformação de Laura de uma dona de casa e mãe, à uma figura pública, símbolo de luta pelos direitos humanos e que havia perdido três filhos. “Continua-se mãe após a perda de um filho?”²⁴, ela mesma questiona. Na primeira imagem a cima, Laura dá o seu depoimento detalhado desde o México acerca do que havia

²⁴MARY, Claude. *Laura Bonaparte: una Madre de Plaza de Mayo contra el olvido*. Marea Editora, 2010.

acontecido com sua filha Aída. Já a segunda imagem retrata um episódio durante o exílio, quando junto à outra membra das Madres de Plaza de Mayo, elas invadem o consulado argentino na capital federal mexicana e se acorrentam em uma de suas colunas, como forma de protesto e denúncia contra a ditadura. Como não podia usar a força e a violência contra duas senhoras acorrentadas, o cônsul decide então evacuar o prédio e apagar as luzes, mas Laura e sua companheira permanecem lá dentro. Dessa maneira, pode-se dizer que essas mulheres aproveitam a maternidade como um papel social legitimamente reconhecido (DAONA, 2013), utilizando-o como estratégia para suas reivindicações. Do lado de fora, manifestantes que as apoiavam colocaram escadas para poder fornecer-lhes alimentos pela janela num ato que durou cerca de três dias. A última imagem, a fotografia de Laura em uma marcha na Argentina junto a Adolfo Pérez Esquivel – ativista pelos direitos humanos e Prêmio Nobel da Paz em 1980 – e o ex-presidente boliviano Evo Morales, evidencia mais diretamente sua dimensão pública. No pescoço de Laura, as fotos de seus filhos desaparecidos que saem de um espaço privado para tornarem-se imagens políticas de denúncia contra a violação de direitos humanos.

Laura Bonaparte foi também a reivindicar o prédio da Escuela de Mecanica Armada (ESMA), símbolo do terrorismo de Estado na Argentina, para o povo – quando o governo de Carlos Menem tentou privatizá-la. Junto com Gabriela Lois, membro de Familiares de Detenidos-desaparecidos por Razones Politicas, aplicou um recurso que impediu a manobra do então presidente e atualmente o edifício funciona como um importante espaço de memória, abrigando diversos organismos de Direitos Humanos. Além disso, como demonstra Claude Mary (2010) no livro “Laura Bonaparte: una Madre de Plaza de Mayo contra el olvido”, ela se tornou uma militante pelos direitos humanos na América Latina, trabalhando em diversas frentes e como observadora da Anistia Internacional em campos de refugiados em El Salvador e na fronteira com a Guatemala, durante a guerra na América Central. Também viajou ao Líbano para protestar contra as violações de direitos humanos perpetradas pela invasão do exército israelense e à Bósnia para se solidarizar com as mulheres muçulmanas cujas famílias haviam sido vítimas da política de extermínio étnico dos sérvios e croatas.

Nesta parte do capítulo, portanto, os filmes funcionaram como disparadores para investigarmos mais a fundo o papel dessas mulheres retratadas ao longo dos documentários em primeira pessoa, e que lutaram na oposição aos regimes repressivos de seus países – sendo que em

alguns casos suas atuações vão muito além deste período. Para isso, buscamos um diálogo com outros filmes realizados pelas próprias cineastas dos documentários objetos dessa pesquisa, que investigam mais a fundo a história das personagens de suas famílias – além de realizar o cruzamento com outras fontes, tais como: biografias, notícias de jornais e gravações da época. Dessa maneira, o intuito foi o de complementar um processo iniciado pelas realizadoras: o de inscrever essas personagens na história recente de seus países. Neste sentido, ao se assumir o protagonismo feminino, também se reconhece que o tempo histórico pulsa e esgarça as presenças ocultas que os documentários em primeira pessoa buscaram trazer à tona. Durante este processo, nos deparamos com outros filmes que dialogam entre si – alguns deles já mencionados –, no que se optou por considerar como sendo a formação de uma rede de realizadoras, cujos filmes têm em comum o fato de se debruçarem sobre a atuação de mulheres que lutaram contra a violação de direitos humanos e o terrorismo de Estado. Em muitos deles, destaca-se não apenas a atuação delas na busca por verdade, memória e justiça das ditaduras, mas também durante o período democrático.

Retomando o filme de Marilú Mallet *Diário inacabado*, realizado em 1982 pela cineasta chilena durante o exílio político no Canadá – em que ela aborda a transformação e o isolamento em sua vida diante de uma distância cada vez maior com a realidade política de seu país natal – ela filma o reencontro com Maria Isabel Allende, onde as duas rememoram as relações que havia entre as suas famílias num Chile do passado que já não existe mais. Anos depois, Mallet volta a Santiago para encontrar cinco mulheres chilenas de três gerações diferentes que sofreram com ditadura militar e emergiram como “heroínas” na democracia, sendo elas: a própria Maria Isabel Allende, Monique Hermosilla, Estela Ortiz, Carolina Toha e Moyenei Valdes. O resultado desse encontro foi o documentário *La Cueca Sola* (2003), cujo título remete a uma dança típica do Chile realizada em pares, e que durante a ditadura tornou-se um símbolo de protesto, uma vez que as mulheres que haviam perdido algum parente passaram a fazer performances dançando *La Cueca* sozinhas. Entrevistas íntimas então revelam as experiências trágicas dessas mulheres sob a ditadura, enquanto imagens de seus trabalhos no presente destacam suas atuações na reconstrução de suas vidas e da democracia no país.

Já Marcia Tambutti Allende, filha de Maria Isabel Allende, além de ter realizado o documentário *Allende, meu avô Allende*, também produziu o documentário *Tencha*, dirigido por Carmen Luz Parot, que apesar de trazer elementos que dizem respeito ao universo íntimo e familiar

de Hortensia Bussi, é focado na atuação política da avó. Natalia Bruschtein, por sua vez, depois ter realizado o documentário média-metragem *Encontrando a Víctor*, focado na ausência de seu pai desaparecido político da ditadura, posteriormente dirige o filme *Tiempo suspendido*, uma aproximação íntima da história de vida e da atuação pública de sua avó, Laura Bonaparte, em que a protagonista – já com 86 anos de idade – se vê diante de um paradoxo, pois depois de lutar durante toda uma vida contra o esquecimento dos crimes cometidos pelo regime militar, vai percebendo sua memória deteriorar-se, em que ela já não consegue mais lembrar com clareza os elementos do passado que lhe eram tão nítidos.

Além da avó, outro personagem que surge no primeiro documentário de Natália é a sua mãe, Shula Erenberg, que tornou-se cineasta no México. O primeiro filme realizado por Shula foi o documentário *Cavallo entre rejas*, que narra a história de um torturador e cúmplice da ditadura argentina detido no México e extraditado para a Espanha para ser julgado por crime de lesa-humanidade. Além disso, o filme também pretendia ser um retrato sobre a resistência social diante da impunidade dos crimes cometidos pelos militares. O documentário foi realizado em parceria com María Inés Roque, que depois iria dirigir um filme sobre o seu pai, Julio Roque – militante dirigente dos Motoneros, morto pelos militares –, chamado *Papa Iván* (2004).

Shula Erenberg realiza, ainda, o documentário *Rosário*, uma aproximação íntima de Rosário Ibarra Piedra, que retrata a transformação uma dona de casa mexicana em uma lutadora social incansável, que chegou a ser candidata à presidência do país. “Fui una niña feliz, una joven feliz, casada feliz, hasta que me llegó el zarpazo de la represión cuando me quitaron un hijo y empecé a ser la madre de un desaparecido”, ela relata em entrevista²⁵. A realizadora conta que, quando começou a filmar Rosário – naquele momento já uma pessoa pública – ela iniciou com o seu discurso muito bem estruturado, fruto de trinta e cinco anos e militância. Shula então desligou a câmera e começou tudo de novo: “A mi no me importa tu discurso, no soy un juez ni nada, lo que quiero es que hablemos de qué te pasa a tí”²⁶. Durante o processo do filme, Shula descobriu que havia um material de arquivo familiar que fazia trinta e cinco anos que não era visto e revisitado pela família – assim como Marcia Tambutti foi descobrindo em *Allende, meu avô Allende*. Neste sentido, o filme ao mesmo tem em que se constrói a partir de um retrato íntimo de Rosário, também

²⁵ [Entrevista Rosario Piedra Ibarra - Titular CNDH / Enlace con Juan Guiliani El Salvador - RV Informa - Bing video](#)

²⁶ Idem.

é um relato coletivo à medida em que dialoga com o tema da violência de Estado e do desaparecimento tão presentes na sociedade mexicana sob a democracia²⁷.

O ato de romper com o espaço privado – que foi usualmente condicionado às mulheres ao longo da história – e trazer a dimensão pessoal para uma esfera pública, vinculada a uma demanda política relacionada as ditaduras militares e, de maneira mais ampla, a violência de Estado, exige uma posição feminista. A participação das mulheres nos movimentos de oposição à ditadura abriu caminhos para o protagonismo das mulheres na luta pela memória destes regimes autoritários, em que tanto no Brasil, na Argentina e no Chile os organismos de direitos humanos que reivindicam “memória, verdade e justiça” das ditaduras militares são liderados ou formados majoritariamente por mulheres. O grupo “Tortura Nunca Mais”, fundado em 1985, tornou-se uma referência na luta por Direitos Humanos, tanto nacional quanto internacionalmente. O movimento foi formado por iniciativa de ex-presos políticos torturados durante o regime militar e por familiares de mortos e desaparecidos políticos, sendo um de seus principais nomes o de Cecília Coimbra, que atuou como presidente e vice-presidente do grupo. Atualmente, o grupo funciona de maneira horizontalizada, com uma diretoria colegiada, formada por 12 membros, em que apenas 4 são homens e os demais composto de 8 mulheres.

Já na Argentina, o movimento mais emblemático de Direitos Humanos que surgiu durante a ditadura militar no país e até hoje possui uma forte atuação é o das Madres de Plaza de Mayo, formado por mães cujos filhos e filhas foram assassinados ou ainda permanecem desaparecidos. A pesquisadora argentina, Victoria Daona (2013), retoma em seu artigo “Mujeres, escritura y terrorismo de Estado en Argentina”, a ideia de Joan Franco sobre as “Madres”, em que ela considera que essas mulheres conseguiram transcender as fronteiras da esfera privada e familiar – mesmo durante a ditadura militar – para ocupar o espaço público e tornar visíveis suas reivindicações por justiça, aproveitando a maternidade como um papel social legitimamente reconhecido. Sobre essa questão, Nora Cortiñas, uma das fundadoras da organização, em entrevista publicada²⁸ falou sobre os distintos papéis dos pais e das mães dos desaparecidos políticos. Um dos aspectos que ela chama a atenção é o fato de que, se de acordo com a religião judaico-cristã os

²⁷ Um documentário recente que também dialoga com essa rede é o *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin, que reconstrói a trajetória de Iramaya Benjamin, que rompe com a redoma familiar para se transformar em uma militante pela libertação do filho Cesar Benjamin e na luta pela Anistia.

²⁸ De lo privado a lo público. 30 años de la lucha ciudadana de las mujeres en América Latina. (Coordinado por Natalie Lebon y Elizabeth Maier. Editado por UNIFEM, LASA y Siglo XXI)

homens não deveriam chorar, pois a eles foi incumbido o papel de serem os chefes e a força da casa, no caso delas não foi exatamente assim que aconteceu, pois os pais dos desaparecidos, seus companheiros ou ex-companheiros, não tiveram uma atuação corajosa, ao contrário, acabaram por demonstrar certa fraqueza. Daona, no entanto, questiona a concepção de uma certa “feminilização da resistência”, que de acordo com Franco seria proposta pelo movimento das “Madres”, afirmando que “para Franco, la transgresión de las Madres tiene que ver con su irrupción en la esfera pública como madres que buscan a sus hijos/as; pero no hay en esa lucha otros elementos de la feminidad que le parezcan apropiados destacar”, (1992, p. 109) – no caso, a própria ação militante que já se configurava como uma reação à não submissão das mulheres, em que elas recusavam-se a produzir o papel social de dependência dos homens. A crítica de Daona, portanto, está no fato desse tipo de análise terminar por circunscrever o feminino aos seus papéis tradicionais.

Com relação ao Chile, a Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos (AFEP), criada ainda durante a ditadura de Pinochet, em 1976, permanece hoje como um dos principais organismos de DDHH do país, sendo dirigida desde muitos anos por Alicia Lira Matu. Militante comunista nos anos da ditadura, Alicia formou parte da luta contra o regime militar e, após a prisão de seu irmão Diego e do assassinato de seu companheiro Felipe Rivera, se incorporou a organização de familiares de prisioneiros e executados políticos. Em realidade, é possível notar que toda a agrupação é formada por mães, filhas, irmãs e companheiras de desaparecidos e assassinados pela ditadura. Além disso, cinco dos outros seis principais cargos da organização são ocupados por mulheres militantes²⁹. Uma das explicações para isso poderia ser simplesmente o fato de que a maioria das vítimas foram de fato homens, mas isso por si só não é suficiente para justificar a predominância ou a presença completa de mulheres nesses organismos, uma vez que as vítimas também possuíam pais, irmãos e filhos.

Como já mencionado anteriormente, recentemente no Brasil foi publicado o livro “Heroínas desta História: Mulheres em busca de justiça por familiares mortos pela ditadura”, organizado por Carla Borges e Tatiana Merlino. A ideia do livro teria nascido de uma conversa entre Marcelo Rubens Paiva e Ivo Herzog, filhos de Rubens Paiva e Vladimir Herzog, respectivamente, assassinados pela ditadura militar brasileira, em que eles afirmam que “muito se fala sobre os

²⁹ Acessado no site oficial da AFEP

http://www.afepchile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=420&Itemid=79

nossos pais e quase nada sobre as nossas mães. Mas, se não fosse por elas, pouco saberíamos do que se passou. Elas são as verdadeiras heroínas desta história” (2019, p. 15). Construído em parceria com o próprio Instituto Vladimir Herzog, o livro busca lançar uma luz sobre as lutas, não somente das mulheres que lutaram e resistiram à ditadura militar, mas principalmente às mães, esposas, filhas, irmãs e amigas daqueles e daquelas que morreram pelo terrorismo de Estado e que até os dias de hoje não tiveram uma resposta ou reparação à altura do ocorrido. O livro, portanto, tem a intenção de retratar as trajetórias de mulheres marcadas pela violência de Estado, tanto durante a ditadura como no período pós-redemocratização. São mulheres que “moveram ações que criaram jurisprudências, inspiraram músicas, criaram grupos de familiares que são atuantes até hoje, levaram os casos a cortes internacionais” (BORGES & MELINO, 2019, p. 16).

De acordo com a socióloga argentina Elizabeth Jelín (2002), no Cone Sul os principais “empreendedores de memória” – noção que faz referência às pessoas que se envolvem pessoalmente em um projeto e conseguem comprometer a outros/as, gerando uma participação coletiva – foram os organismos de Direitos Humanos que, como vimos, são amplamente compostos e protagonizados por mulheres, entre elas, vítimas do terrorismo de Estado ou familiares de desaparecidos e assassinados pelas ditaduras militares. Os documentários em primeira pessoa, que elaboram sobre os passados das ditaduras militares através da experiência íntima de seus/suas realizadores/as, trazem a perspectiva da geração de descendentes de militantes e tem o propósito de tornaram-se uma memória compartilhada com um público mais amplo. Esses filmes, em sua maioria, também são protagonizados por mulheres – sejam as próprias realizadoras que inscrevem suas subjetividades na experiência histórica, ou as personagens trazidas pelos documentários em suas dimensões pessoais e políticas. Neste sentido, essas realizadoras também poderiam ser consideradas como empreendedoras da memória, no sentido atribuído por Jelín, uma vez que utilizam a câmera como uma ferramenta de embate, que busca construir uma memória histórica particular deste período em que – se a aproximação com o passado não alcança respostas definitivas – tem como motivação principal ao menos contestar certas versões desta história e acrescentar novas camadas de sentido a mesma.

Em *Allende, meu avô Allende* o 11 de setembro chileno é reconstruído através das perspectivas das mulheres da família da realizadora que foram diretamente impactadas pelo golpe. Além disso, a memória da vida familiar de Salvador Allende também funciona para

trazer à tona a trajetória política e a luta por direitos humanos encampadas por elas. Já em *Diário de uma busca*, Flavia Castro tem como motivação principal do filme contestar a versão oficial acerca da morte de seu pai Celso e termina por reconstruir a experiência do exílio e da clandestinidade através de sua própria perspectiva auxiliada – e tensionada – pela memória de sua mãe, cuja trajetória se destaca ao longo do filme. Em *Encontrando a Víctor*, a diretora Natalia Bruschtein busca negociar a compreensão de um passado pessoal e histórico com sua mãe e promove um difícil diálogo com a avó que perdeu três filhos pelo terrorismo de Estado e posteriormente seria a protagonista de seu próximo filme.

CAPÍTULO 2:

USOS PÚBLICOS DAS IMAGENS DOMÉSTICAS E A REIVINDICAÇÃO DE UMA HISTÓRIA ÍNTIMA PELAS CINEASTAS HERDEIRAS DO EXÍLIO

O trânsito de imagens familiares para o espaço visual público tornou-se uma estratégia plasmada no trabalho de memória de cada geração de afetados pelo regime militar e a repressão política das ditaduras militares na América do Sul. Essas memórias invadiram o mundo das artes no intuito de expressar a sua dor e/ou a necessidade de reparação. Em muitos destes casos, portanto, o pessoal torna-se político e a fratura na redoma familiar é inevitável (MAUAD, 2017, p. 407). O presente capítulo, contudo, visa não apenas examinar os usos públicos das fotografias de família nos documentários em primeira pessoa atravessados pelas ditaduras da América do Sul, mas também a reivindicação de uma história íntima dos/as realizadores/as, relacionada aos acontecimentos políticos e afetada por eles.

Esses documentários, portanto, se caracterizam por combinar interrogações sobre o público e o privado. Sendo assim, a construção de sentido destas obras se realiza a partir de reflexões e questionamentos em primeira pessoa de indivíduos cuja experiência e percepção resultam comovidas pela existência de pessoas ou eventos que forma parte de um território público. “A câmera em geral ingressa em espaços que lhes pertencem e que, de alguma maneira, definem suas identidades. A utilização do material de arquivo se alterna entre o doméstico e o social” (PIEDRAS, 2014, p. 96). Além disso, à medida que os arquivos privados são transpostos para a tela grande passam a fazer parte de uma esfera pública cujo destino é ser compartilhado, ao mesmo tempo em que as imagens domésticas em movimento evocam um contexto cotidiano do passado. Diante disso, o uso da foto de família torna-se uma disputa pelo sentido atribuído ao personagem ausente, seja um morto ou desaparecido político. Esses filmes, então, buscariam reforçar o fato de que não eram apenas militantes ou pessoas civis existentes perante o Estado, mas indivíduos que pertenciam a uma rede de relações afetivas (HAUWERE, 2012, p. 13).

Na visão de Pablo Piedras (2014), a abordagem dos documentários em primeira pessoa evidencia que a emergência do “eu” está muitas vezes relacionada a uma necessidade de examinar aspectos referentes à história pessoal quando os autores se encontram em uma situação de estrangeiridade nacional, cultural e política. Neste sentido, interessa-nos, sobretudo, examinar o uso

dessas imagens enquanto reconstrução da experiência de exílio das cineastas. Vale ressaltar que, para essa geração, a realidade do exílio aconteceu em decorrência das opções políticas de seus pais e não de suas próprias escolhas. Há uma determinante diferença nesses dois exemplos percebida no caráter ativo de um e no aspecto passivo do outro. E é a partir dessa perspectiva que podemos pensar na ideia de herança e reconhecer essas crianças – hoje adultas – enquanto herdeiros e herdeiras do exílio (PAIVA, 2009, p. 136). Dessa maneira pode-se dizer que é a partir de uma fratura familiar que emerge uma visão política. A história familiar relaciona-se com uma reflexão social mais ampla, e o exílio (resultante da militância de esquerda dos pais) é ponto de partida para pensarmos como a situação da região durante os governos ditatoriais rompeu infâncias devido à perseguição política promovida.

A interação entre o individual e o coletivo é reforçada então quando o documentário recorre a acervos públicos (sejam gravações sonoras, ou imagens fotográficas e cinematográficas) e a filmagens e fotografias familiares para articular seu duplo discurso sobre a história pessoal e a história pública (PIEDRAS, Ano, p. 179). No caso dos documentários feitos por cineastas herdeiras do exílio, é possível notar estratégias que buscam mostrar essa invasão do regime militar no âmbito privado, ligando as infâncias no exílio à trajetória política dos pais e trazendo à tona essa experiência segundo uma perspectiva específica de quem não intervia ativamente na história, pois estava na condição de filho/a e/ou neto/a, mas ainda assim possui um legado difícil de administrar exatamente porque independeu de suas próprias escolhas.

Nas páginas seguintes deste capítulo focaremos a análise nas imagens de arquivo públicas e familiares, como fotografias e filmes caseiros, e a maneira como os documentários *Allende, meu avô Allende*, *Encontrando a Victor* e *Diário de uma busca* utilizam-nas em sua narrativa fílmica e na construção e uma memória ao mesmo tempo pessoal e política sobre as ditaduras militares. Para isso, é essencial compreender que uma imagem fotográfica ou em movimento reutilizada em um filme adquire uma nova dimensão, que é também imposta pela montagem, que a combina com outras imagens e arranjos sonoros e, dessa maneira, é capaz de adquirir novos sentidos.

2.1. Documentários em primeira pessoa e a construção de uma experiência heterogênea do exílio

O exílio provocado com a intensificação da repressão após os golpes militares nos países do Cone Sul tinha como objetivo desarraigar grupos de pessoas comprometidas com um projeto de mudança social, separando-os de sua base política, cultural e familiar, dificultando assim sua ação e sua concertação ao dispersá-los pelo mundo. A ditadura, em plena posse de todos os elementos do poder, buscou internalizar no opositor um sentimento de derrota estratégica, de isolamento, de desesperança (LUNA, 2012, p. 5). Para o pesquisador que aborda o exílio político durante as ditaduras do Cone Sul, existe uma dificuldade em quantificar precisamente os exilados de países como Argentina, Brasil e Chile durante as ditaduras militares, tanto pelo tipo de fontes disponíveis quanto pelas dificuldades que estas apresentam para distinguir os diferentes motivos de emigração dentro de um universo de possibilidades mais amplo do que a perseguição política e o terrorismo de Estado. Diante disso, a própria natureza do exílio também provoca dificuldades para a sua quantificação.

No Brasil, as fontes existentes, tais como as fichas do DOPS e os levantamentos feitos pelos próprios exilados, revelam um número significativo de exilados, mas também inexatos. No caso do exílio na França, por exemplo, essas fontes apresentam números que variam entre 1.000 e 10.000 exilados brasileiros (MARQUES, 2011). É importante identificar, contudo, os dois momentos de grande levadas de pessoas saindo do Brasil em decorrência da perseguição política perpetrada pela ditadura militar: a primeira, em 1964, e a segunda, a partir do final de 1968. Em abril de 1964, pouco mais de 1.000 brasileiros seguiram o presidente deposto João Goulart e se refugiaram no Uruguai. Segundo Cristina Pinheiro Machado, autora do livro “Os exilados – 5 mil brasileiros à espera de anistia”, o primeiro grupo de exilados brasileiros era formado pelos “expurgados de 1964”, ou seja, aliados do governo deposto, que passaram a ser perseguidos pelo regime militar. Já a segunda geração de exilados, havia participado ou dado seu apoio à luta armada tendo sido perseguidos pelo regime de terror instaurado após a promulgação da nova Lei de Segurança Nacional, em 1967, e do Ato Institucional 5, em 1968 – como foi o caso de Celso Gay de Castro e Sandra Macedo, militantes do POC e pais da realizadora Flavia Castro. A partir do AI-5, portanto, pessoas investigadas por subversão foram muitas vezes obrigadas a abandonar seu emprego e sua família e partir para a clandestinidade.

Se as consideradas “capitais do exílio brasileiro” foram Santiago – em um primeiro momento – e Paris – principalmente após o golpe militar no Chile – um dos principais destinos

para os exilados argentinos foi o México, uma vez que grande parte dos países vizinhos à Argentina já se encontravam sob regimes ditatoriais. Além disso, diante do contexto da Guerra Fria, que reforçava a perseguição e a ameaça comunista, somente países não-alinhados, como Argélia, México e França se dispunham a receber refugiados dos países latino-americanos. Em termos estatísticos, no entanto, é impossível conhecer toda a magnitude e o sentido dos fluxos migratórios no período em que a repressão no país alcançou seus níveis mais elevados, pois apesar de existirem alguns levantamentos sobre isso, foi justo entre os anos de 19770-1981 que a Dirección Nacional de Migraciones não publicou essas informações (JENSEN & Yankelevich, 2007).

Já de acordo com a pesquisadora Candelaria del Carmen Pinto Luna (2012), embora o exílio político seja conhecido no Chile desde as lutas independentistas do século XIX, ele adquire conotações particulares a partir do advento da Doutrina de Segurança Social (imposta no momento do golpe de 1973), constituindo um fenômeno inédito na história do país. As estatísticas, por sua vez, são até hoje incertas e podem variar de 260 mil a um milhão de exilados (BARRENHA, 2013), o que poderia configurar-se como uma diáspora; assim como a composição social dos exilados é diversa e também os lugares de destino. O objetivo desta pesquisa, contudo, não é fazer uma análise quantitativa do exílio, mas privilegiar uma abordagem qualitativa acerca da experiência de exílio das realizadoras e de suas perspectivas enquanto herdeiras desta experiência.

Depois de viver dezessete anos no exílio no México, Marcia Tambutti Allende, neta do ex-presidente chileno, Salvador Allende, retorna ao Chile, tendo como uma de suas motivações principais construir para si uma imagem de seu avô, que ela diz conhecer apenas através dos cartazes políticos que via pregados nas casas de exilados chilenos no México. “Para mim, ele era uma imagem fixa. Nunca ouvia ninguém criticá-lo. Eu não podia nem imaginá-lo de corpo inteiro”, ela expressa através de uma narração em *off*. Ao utilizarmos aqui a referência de Mitchell (2015), em seu ensaio “O Que as Imagens Realmente Querem?”, cujo sentido da pergunta está relacionado ao que lhes falta e não a mensagem que elas comunicam, poderíamos concluir que o que falta na imagem de Allende é esse “corpo”, que sua neta inclusive afirma desconhecer. Neste sentido, seria possível considerar que a motivação inicial de Márcia ao realizar o documentário *Allende, meu avô Allende* é a busca simbólica por esse corpo, ausente dessas imagens dos cartazes, imagens essas essencialmente políticas. Para isso, a realizadora buscará tirar das caixas e envelopes domésticos, as fotografias pessoais guardadas por sua família e nunca antes revistadas por seus membros.

Assim, a realizadora vai pouco a pouco abrindo caminho para que seus familiares – principalmente mãe, prima, tia e avó – se confrontem com essas imagens, que transitam do político para o familiar e possuem, em si mesmas, um forte sentido histórico difícil de ser dissociado pela própria realizadora.



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*.

Em outra passagem do documentário *Allende Meu Avô Allende*, Tencia (esposa de Salvador Allende) segura durante o exílio a última foto tirada do ex-presidente no *Palacio La Moneda*, no dia do golpe militar, com um capacete e uma arma na mão, que tornou-se uma imagem emblemática do martírio do ex-presidente chileno. A foto aparece ampliada e combinada a um áudio de um discurso de Allende na época. Uma sequência, portanto, parte de um imaginário público. Em seguida, entra a voz de Tencia através de uma gravação, em que ela diz que recordar aquele 11 de setembro de 1973 era um pesadelo para ela, pois “até aquele dia, eu tinha marido, três filhas... Depois desse dia, perdi meu marido e uma filha, meus netos estão dispersos em diferentes partes do mundo”, evidenciando assim o impacto que o golpe militar gerou em sua estrutura familiar e, dessa maneira, trazendo para a esfera privada o trauma de um acontecimento histórico.

Segundo a historiadora Denise Rollemberg (2007), o exílio também pode ser considerado uma experiência heterogênea explicada, muitas vezes, pelas circunstâncias históricas, mas que vão muito além destas, pois também dizem respeito a um mundo subjetivo que só a História, como

campo do conhecimento, não é suficiente para dar conta. Na perspectiva de uma criança, por exemplo, esse aspecto heterogêneo da experiência fica ainda mais em evidência, o que será possível identificar em diversas cenas dos documentários objetos dessa pesquisa. Em uma sequência *Allende, meu avô Allende*, por exemplo, o primo da realizadora Gonzalo Meza Allende descreve o dia do golpe militar da seguinte maneira:

Sáímos no dia 15, em meio a militares que estavam postados dos dois lados do caminho até o avião. Foi horrível, mas, como eu era criança, eu não sabia bem o que estava havendo, e o meu estado emocional mudava muito rápido. Da mesma forma que aquilo foi horrível, foi maravilhoso andar de avião.

A narração da realizadora Marcia Tambutti conta que os mais curiosos de sua família acerca do passado histórico do golpe militar e seus desdobramentos em suas relações familiares, eram ela e o primo Alejandro Fernández, que viveram fora do Chile durante mais de dez anos. A abordagem dos documentários em primeira pessoa evidencia que a emergência do “eu” está muitas vezes relacionada a uma necessidade de examinar aspectos referentes à história pessoal quando os autores se encontram em uma situação de estrangeiria nacional, cultural e política. Diante disso, “el desarraigo y la crisis identitaria provocados por vivir fuera del país son los que movilizan en ellos la manifestación expresa de la subjetividad autoral” (PIEDRAS, 2014, p. 46).

Em uma das sequências do documentário, Marcia Tambutti retrata a primeira vez que ela pisou novamente no Chile depois de ter saído do país para viver no exílio no México. A primeira imagem que surge ocupando a tela inteira é a de uma fotografia em plano aberto do *Palacio La Moneda* reconstruído, sem que seja possível notar as marcas de destruição causadas pelo bombardeio perpetrado durante o golpe militar. Na imagem também está Marcia Tambutti criança, com nove anos de idade, no centro da entrada do palácio. Devido à distância em que a foto foi tirada não é possível notar sua presença em um primeiro momento. Talvez por isso o filme opte em se reter por alguns instantes na foto, em silêncio, até que seja possível ao espectador notar sua pequena figura, rodeada por quatro guardas oficiais. Entra então a narração em *off* da realizadora no presente, que revela que esta imagem é um registro da primeira vez que voltou ao Chile após ter saído para o exílio. “Fui la única que vino. El resto de la familia tenía prohibido ingresar al país”. A sequência então segue com fotos dela na casa de praia da família; depois na principal residência deles, onde Marcia Tambutti aparece sentada na poltrona em que seu avô Salvador

Allende costumava sentar-se no passado. Ao final, novamente a foto dela criança em *La Moneda*, mas dessa vez com o plano aproximado, sendo possível reconhecê-la nitidamente com o olhar voltado para a câmera.



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*.



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*.

Esta sequência de imagens possui um peso significativo na medida em que retrata a primeira vez que foi permitido a uma criança exilada voltar ao seu país de origem, momento este que a realizadora faz questão de colocar-se presente no maior símbolo político do Chile, que é também o palco da maior tragédia vivenciada por sua família. O palácio presidencial, um edifício público de conhecimento de toda a sociedade chilena, adquire então uma dimensão privada na medida em que a realizadora busca destacá-lo enquanto um local parte da construção de sua própria identidade e como símbolo de um acontecimento que é ao mesmo tempo histórico e familiar. Piedras (2014) também ressalta que não é a distância o que incita esta geração a rememorar, mas sim o contato com um território cultural e afetivo que em algum momento lhes pertenceu e, diante da ausência, se tornou estranho ao mesmo tempo em que não deixou de resultar familiar (p. 59).

O México também foi o país escolhido para ser o exílio de Natalia Bruschtein, realizadora argentina do documentário *Encontrando a Victor*. Natalia teve que sair da Argentina, seu país de origem, para o exílio no México quando tinha apenas 1 ano de idade. Junto com ela, também foram sua mãe, sua tia com o marido e os dois filhos, e sua avó. Victor – pai de Natalia –, no entanto, decidiu ficar no país tornando-se um desaparecido político da ditadura no ano de 1977.

Em uma conversa com a filha durante o processo do documentário a mãe expressa a ausência de sentido que sentia no exílio e como foi tomada por “um enorme vazio”, em que vivia uma espécie de lacuna em sua vida. Também critica a falta de apoio da militância para que ela voltasse à Argentina. No entanto, após o fim da ditadura todos os familiares de Natalia retornam à

Argentina, com a exceção justamente de sua mãe, com quem ela permanece vivendo fora do país. O momento de abertura democrática, portanto, afeta novamente os laços familiares que acabam por sofrer um novo baque de distanciamento. Em uma entrevista que não está presente no documentário, Natalia discorre de maneira afetiva sobre o núcleo familiar que se estabelece durante o exílio no México, acrescentando uma outra camada à memória dessa experiência.

Yo crecí con mi tío, su esposa, sus hijos y el hijo de mi tía Noni, que también vino exiliado acá [México], la abuela Laura [Bonaparte]. Entonces... yo seguía manteniendo una parte de la familia biológica, que tenemos una relación muy, muy cercana; tengo una relación como mucho más próxima que con la familia que se quedó en Argentina. Mis primos somos como hermanos... y además tuve la suerte de tener un núcleo familiar, ¿no? -de tener papá [Nerio, esposo de su mamá], de tener hermanos... esta familia como creada- tíos maravillosos que conocí, que son mis tíos del alma, que no son de sangre pero que son mis tíos, son del alma.³⁰

Para a realização do documentário *Encontrando a Victor*, a cineasta então decide se deslocar até o seu país de origem. Ela tinha a mesma idade de seu pai quando desapareceu na ditadura. “A mis 25 años fui a Argentina buscando a mi papá... Más que buscarlo, quería saber por qué mi papá no salió de Argentina”. No início do filme, a câmera passa pelo Club Atlético de San Telmo, que funcionou como centro de detenção entre 1977-78. A imagem então se detém em uma coluna debaixo de um viaduto e aparece o título do documentário. Para a pesquisadora Katrien de Hauwere (2012) esta cena evoca, ao mesmo tempo, “lo público y lo privado: de un lado, el Siluetazo y los treinta mil de desaparecidos en Argentina, y de otro lado, la búsqueda personal de Natalia para saber ¿quién era su padre?, y sobre todo ¿por qué se quedó en Argentina?” (p. 10).

A câmera filma pessoas nas ruas no presente, transeuntes, que vão de um lado ao outro, e seguem seus passos, com aparente normalidade em meio aos pixes de “ni olvido, ni perdón” e placas de memória de desaparecidos, que evidenciam que passado e presente convivem às vezes com certa indiferença. Essas imagens do presente são intercaladas por fotografias do passado (imagens de arquivo pessoais) em preto e branco dos familiares de Natalia que morreram na ditadura. Entre elas, a imagem de Natalia bebê nos braços de seu pai, cujo entorno preto dá a impressão de uma foto emoldurada em um porta-retrato. A fotografia é projetada na tela inteira e

³⁰ BIELOUS, Silvia Elena. La marca del exilio y la represión en la “segunda generación”. *Historia y grafía*, 205-241, 2013.

o plano então se detém por alguns segundos na imagem, em uma duração que obriga o espectador a deter o olhar sobre ela, em um processo ao mesmo tempo contemplativo e reflexivo. Para Katrien De Hauwere (2012), a inserção da fotografia nestes filmes não teria um objetivo meramente ilustrativo, mas funcionariam como uma estratégia para restituir ou rememorar o ausente (2012, p. 1).



Na mesma linha, a pesquisadora argentina Cora Gamarnick também afirma que a fotografia foi se constituindo como uma das principais formas de representação do desaparecimento.

La fotografía tornaba visible la desaparición y permitía reconstruir la identidad de la persona desaparecida, darle un rostro, recuperarlo en su densidad personal, familiar e histórica [...] La fotografía de los desaparecidos desde entonces, en sus múltiples usos y soportes, se constituyó en una de las principales formas de representación de la desaparición. (GAMARNICK, 2014, p. 6 apud MAUAD, 2017, p. 408).

Em um dos letreiros que aparecem como *inserts* no documentário, o enunciado informa que a estimativa seria de que mais de 2 milhões de argentinos tiveram que exilar-se durante a ditadura. Dessa maneira, há uma alusão com um grupo social mais amplo de exilados, que compõem um número significativo de milhões de cidadão argentinos³¹, entre os quais, Natalia e a

³¹ Essa cifra em realidade diz respeito a uma estimativa que calculou o número de 2 milhões de argentinos emigrados entre 1950-1983. Este número, difundido amplamente pela imprensa argentina no início dos anos 1980, foi fruto do trabalho do Comité de Estímulo a los Universitarios Argentinos en el Exterior (CEUAE), realizada com base a uma pesquisa com os principais referentes sociais, culturais e políticos da emigração argentina acerca de sua percepção sobre o tamanho dos respectivos coletivos argentinos em distintos países do mundo. A chamada Encuesta Argentina confirmou a ideia de que o país estava sofrendo uma “sangría poblacional”, mas que entre esses os exilados políticos

sua família. Apesar do exílio da família ser uma questão presente ao longo do documentário – inclusive como motivação principal de Natalia, no intuito de compreender por que o pai tomou a decisão de não ir para fora do país – a realizadora opta por não utilizar imagens referentes a este período ao longo do filme.

Diferentemente de *Encontrando a Victor* e de *Allende meu avô Allende*, que focam no retorno dos cineastas aos seus países de origem, em *Diário de um Busca* a realizadora Flavia Castro busca reconstruir os momentos de sua infância no exílio no Chile, na Argentina e na França, através não só de fotografias pessoais, mas de imagens filmadas no presente combinadas à narração de um diário íntimo de infância. Em 1971, Flávia, com seis anos de idade, e o irmão, com pouco mais de dois anos, vão encontrá-los no Chile, onde passam a viver até o golpe de Estado que derrubaria o presidente eleito Salvador Allende – e que forçaria novamente a família a deixar o país em que viviam.

A partir de setembro de 1970, com a vitória da Unidade Popular no Chile, o fluxo de brasileiros e latino-americanos de outros lugares cresceu enormemente no país. Como afirma a historiadora Denise Rollemberg (1998), a capital Santiago se tornou um referencial para os exilados brasileiros, “fascinando quem estava sendo diretamente perseguido e uma esquerda ansiosa por conhecer a tão falada experiência chilena” (p. 109). Dessa maneira, a militância política para muitos dos exilados continuava ativa.

A enorme disponibilidade para a militância deu o tom da 1ª fase [do exílio], exigindo uma dedicação intensa e até integral. O trabalho e as atividades políticas se aproximavam, se confundiam, não raro aquele era exercido em função destas (ROLLEMBERG, 2004, p. 287)

Durante o exílio, os filhos dos militantes exilados viviam então sob uma realidade dúbia, uma vez que a uma infância aparentemente normal, misturavam-se experiências relacionadas a uma realidade de clandestinidade, que afetavam constantemente este cotidiano familiar. Logo após

eram uma minoria. Para os autores da Encuesta, a repressão política não fez mais do que aprofundar o movimiento emigratório argentino. Por outro lado, é preciso ressaltar que o uso da cifra de 2 milhões de exiliados teve um sentido marcadamente político, que confundiu a condição de exilado com a de residir no estrangeiro, o que resultou em uma forma de ação eficaz para chamar a atenção e denunciar a brutalidade represiva da ditadura militar. Disponível em: [Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña \(1974-1983\) | Jensen | Estudios Demográficos y Urbanos \(colmex.mx\)](#).

uma cena em que Flavia reconstrói sua lembrança de uma reunião política na casa da família, em que ela recorda um lençol branco dividindo a conversa entre os militantes para que não se identificassem, entra a trilha sonora animada de uma música latina, de Ruben Mattos – cantor argentino de música popular que fez sucesso nos anos 1970 – combinada a uma sequência de fotografias de Flavia e do irmão Joca, que expressam a alegria e inocência da infância, com fotos com caretas para a câmera; fotografia da turma da escola; outra foto dos dois irmãos brincando. Entra então a narração de Flavia que comenta sobre a passagem de Fidel Castro por Santiago e o filme traz a imagem de um cartaz político comemorativo que mostra duas crianças segurando, cada uma, a bandeira de Cuba e a do Chile. Em seguida, a realizadora opta por uma imagem de arquivo pública de televisão do líder cubano no Chile. Na imagem em movimento, no entanto, Fidel fala em público sobre amenidades, como o clima quente do Chile. A opção da realizadora, portanto, é a de uma imagem não icônica e de um discurso que não enfatiza o político, algo que para uma criança era mais fácil de assimilar. Na cena seguinte, a narração de Flavia na infância se volta para o contexto escolar em que, por conta do mesmo sobrenome Castro, a chamam de “a sobrinha de Fidel”, fato que a deixa orgulhosa. Em seguida ela conta: “Na escola me perguntam qual a profissão dos meus pais. Respondo que faziam reuniões. Não achando a resposta a seu gosto Celso [pai] me pede para falar que era bombeiro”, é o que a narração evoca na forma de um diário de íntimo de infância, realizada no presente do indicativo, como analisamos no capítulo anterior.

Este depoimento de Flávia de certa maneira entra em contradição – ou pelo menos acrescenta uma camada de complexidade – com o fato de que, no Chile, “a política não era feita na clandestinidade, em voz baixa, em aparelhos, por vanguardas”, como afirma Rollemberg (1998, p. 110). Apesar de haver um clima favorável no país, promovido pela sensação de otimismo devido ao governo da Unidade Popular, onde diversos segmentos da sociedade ocupavam as ruas em movimentos de massas de apoio ao presidente, ainda assim era preciso criar estratégias de discrição e cautela. Ao mesmo tempo, o fato é que a experiência chilena, nesse primeiro momento, produziu, para a maior parte, um impacto extremamente favorável e positivo (ROLLEMBERG, 1998, p. 110).

Em 1972, a família se desloca para Buenos Aires onde Celso e Sandra vão fazer treinamento para a luta armada. Lá, as atividades de militância são intensas e quase não sobra tempo para uma vida familiar mais cotidiana. Morando em uma casa onde os cômodos são separados por um grande armário repleto de armas, a rotina das crianças é tomada pelas reuniões do partido e suas

brincadeiras transformam-se em imitar aquilo que os pais faziam. Em uma reconstrução de um momento da infância, bonecos de soldados atirando um no outro são colocados no parapeito de uma janela cuja vista dá para um muro, em um quarto escuro. Surgem vozes de crianças brincando ao fundo, enquanto Flavia narra que ela e o irmão brincavam de reuniões e não iam à escola. “Em Buenos Aires, as regras de militância eram rígidas. Documentos falsos, pseudônimos, com sete anos de idade eu sei tudo isso de cor”, é o que conta a narração subjetiva de Flavia. A reconstrução deste período também é marcada pela ausência de fotografias de família, que ajudam a reforçar a ideia de que o ritmo das atividades políticas era intenso e o aspecto primordial na vida dos pais. Um depoimento da mãe explica, ainda, que ela e o pai não faziam nenhuma ação juntos, pois caso acontecesse alguma coisa com um, sobrava o outro. Mas no caso de ambos serem mortos, o combinado era de que os filhos ficassem com os companheiros. Isso é também o que revela Shula Erenberg, mãe de Natalia Bruschtein, em *Encontrando a Victor*, quando em uma entrevista à filha ela tenta explicá-la que a relação entre os companheiros de militância era tão forte que, se por um acaso algo acontecesse com ela e o pai de Natalia, eles ficavam tranquilos, pois sabiam que os companheiros assumiriam a responsabilidade com os filhos.

A militância clandestina precisava de esconderijos para se encontrar e planejar atividades cotidianas e essas casas e residências eram conhecidas como “aparelhos”. Para manter uma fachada legal era conveniente destacar um casal de militantes jovens para cuidar do aparelho, pois desse modo as suspeitas junto à vizinhança eram bem menores (TELES, 2014, p. 1). Em *Diário de uma busca* são constantes as sequências no exílio – principalmente no Chile e na Argentina – que enfatizam a invasão do regime militar no âmbito privado. Sobre essa questão da interferência dos acontecimentos políticos na vida familiar, inclusive, a realizadora Flavia Castro expressa durante uma entrevista:

Não tinha separação, a gente morava onde tinham as reuniões. Como tinha crianças, o comitê central, como eles chamavam, o espaço que eles se reuniam, umas doze pessoas, era sempre a nossa casa. Não tinha separação, e agora eu estou pensando que talvez seja por isso que os meus filmes não têm separação com a minha vida, talvez venha daí. Não tinha separação, eu brincava de revolução. Meus objetivos crianças, eram os mesmos deles, eu queria fazer a revolução³².

³² Concedida ao projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro do Núcleo Audiovisual do CPDOC/FGV, em 2019:

Assim como nos dois outros documentários analisados anteriormente, há uma preferência das realizadoras pelo uso das fotos de família sobre as fotos de acervos públicos, arquivos policiais ou documentos oficiais³³. Como já mencionado, estes retratos dos ausentes e desaparecidos políticos em companhia de familiares, na tela grande e, conseqüentemente, na esfera pública, pode ser entendida como estratégia para evidenciar a interferência do político e da repressão no âmbito pessoal e familiar. As fotografias enquanto imagens estáticas também adquirem movimento através do uso da montagem e do arranjo da trilha sonora e acabam por evocar o contexto cotidiano do passado. Também a vida dos personagens retratados por esses filmes e os rumos tomados por eles se entrelaçam com a memória do mundo (BLANK & LINS, 2012). Há uma sequência em *Diário de uma busca* em que fotografias de Flavia e Joca brincando na janela da casa deles em Santiago são projetadas uma a uma em tela grande. Ao fundo, a trilha coloca em evidência a gravação sonora de uma manifestação do período, que evoca o contraste entre a brincadeira infantil, no âmbito doméstico, e o contexto político conturbado no qual seus pais estavam diretamente envolvidos, representado pela gravação de um arquivo público do período.



Fotogramas extraídos de *Diário de uma busca*.

³³ Em *Allende, meu avô Allende* a cineasta faz mais usos de acervos públicos do que nos outros filmes, até pelo fato de seu avô ser ele mesmo um figura pública e sua imagem pública se confundir com a pessoal. Ainda assim, há um gesto evidente da cineasta por recuperar essas imagens familiares e torna-las visíveis.

A historiadora Ana Maria Mauad (2017), ao analisar fotos de família da classe média durante o regime militar, enfatiza o estranhamento dessas imagens uma vez que mostram crianças brincando, fazendo caretas, descontraídas no seu cotidiano, onde estão confinadas e protegidas do perigo político. No entanto, devido à maneira como essas imagens são utilizadas no documentário de Flavia Castro, acabam adquirindo outro sentido, que interrompe o fluxo de uma infância cotidiana e “protegida” e busca trazer a conjuntura política para dentro dessas imagens domésticas.

Uma foto excluída dessa sequência pela montagem do filme, mas que irá aparecer posteriormente no documentário, e que forma parte deste momento cotidiano da infância retratado, é a de Joca e Flavia na janela junto com Nelson Kohl. No exílio, Flavia não vivia apenas com seu núcleo familiar mais próximo, mas também moravam na casa os militantes Nelson Kohl e Elaine. O fato de viver em uma casa com outros membros fora do núcleo familiar era uma realidade para diversas famílias de militantes políticos no exílio. Ñasaindy Barrett de Araújo, filha biológica de Soledad Barrett Viedma e José Maria Ferreira de Araújo, conta em depoimento no livro “Infâncias Roubadas” que após um ano de seu nascimento em Cuba, a família de Damaris Oliveira Lucena chegava ao exílio e era colocada para a convivência em conjunto, morando junto com eles na mesma casa. Poucos meses depois, o pai sai de Cuba para dar prosseguimento à luta armada no Brasil e, quatro meses depois, a mãe faz o mesmo. Já a filha, permanece em Cuba, em companhia de Damaris e dos seus filhos, “já bem integrada, porque já morávamos juntos há alguns meses” (2014, p. 101). Apesar de dizer não se lembrar exatamente dos fatos, “eu sabia que tinha alguma coisa de diferente na minha própria condição de criança em Cuba com os outros exilados”. Então relata o momento em que fica realmente visível para ela que seus pais “verdadeiros” estavam ausentes, mortos durante a ditadura: “Eu tinha 10 anos quando alguém fez um quadro com fotos dos meus familiares. Acho que foi ali que eu tomei consciência da perda dos meus pais. E a partir daí comecei a sofrer com mais força”.

Em *Diário de uma busca*, ao reconstruir o dia do golpe militar do Chile junto com sua mãe, as duas no presente em frente à casa onde moraram em Santiago, o filme revela que os militares armados invadiram o local, onde se encontrava Sandra, Flavia, Joca e Nelson. A sequência então se inicia com a gravação sonora de um anúncio do general Augusto Pinochet, no dia do golpe, em que ele afirma que haviam extirpado a ameaça marxista do Chile. Acompanhando a gravação, as

imagens de um jardim vazio, com frutas caídas no chão e barulhos de helicóptero. Uma fotografia de Joca sentado em um quintal ao lado de uma árvore surge na tela e, em meio à montagem do filme, adquire um sentido que não é meramente cotidiano, mas que introduz o tom da cena seguinte em que a mãe narra a invasão dos “milicos” na casa onde viviam e o fato de neste mesmo dia eles terem levado Nelson, que nunca mais foi encontrado. Entra então a narração subjetiva de Flavia, que evoca a sua memória de criança diante do ocorrido, sobrepondo-se a memória de sua mãe.

“Nelson está deitado no chão em frente à casa, as mãos sob a cabeça, uma metralhadora encostada em sua nuca. Atrás dele na calçada vejo vizinhos tentando ler avidamente os documentos e os livros que os militares acharam e jogaram numa fogueira. Depois de um silêncio que me parece infinito vejo Nelson dentro do ônibus militar, o rosto encostado na janela, e seu último olhar antes de desaparecer”.

Esse fato, portanto, desencadearia outro acontecimento na vida da família, encarado como um “exílio dentro do exílio” (ROLLEMBERG, 1999), em que Flavia, o irmão e a mãe vão refugiar-se na embaixada da Argentina em Santiago. Vale dizer que em 1973 a Argentina saía de um período de sucessivos governos militares, instituídos após o golpe militar de 1966, e viva o retorno do peronismo, com a volta de Juan Domingo Perón do exílio e sua eleição à presidência naquele mesmo ano. Após três anos de turbulência política, no entanto, os militares voltariam novamente ao poder através de uma ditadura que se estenderia até o ano de 1983.

Enquanto isso, Celso e outro grupo de militantes conseguiram refúgio na embaixada do Panamá em Santiago. O golpe no Chile, portanto, afetaria a vida de diversas famílias de exilados que haviam optado pela vida no país, justamente por se tratar de um governo socialista. Em “Infâncias Roubadas” Carlos Ibrahim, filho de militantes políticos, também relata a sua trajetória de recém-nascido em meio ao golpe militar contra Allende:

“Eu nasci no Panamá. Era para eu ser chileno, porque fui concebido no Chile, mas como houve aquela fatalidade do golpe contra [Salvador] Allende, meus pais tiveram que invadir a Embaixada do Panamá. E então eu nasci no Panamá. Quando eu tinha quarenta dias de vida, fomos expulsos do Panamá e deportados para a Bélgica, que foi o país que aceitou asilo político do meu pai, da minha mãe e o meu. Vivemos ali por cinco anos, até a anistia” (2014, p. 51).

Esse fato de conseguirem refúgio na embaixada do Panamá e depois um visto para a Bélgica, também é abordado em *Diário de uma busca*, uma vez que fez parte da trajetória da família

da realizadora. Em uma entrevista no filme, o historiador Daniel Araão Reis – membro do MR-8, organização da luta armada contra a ditadura militar, e que também estava exilado no Chile e se refugiou na embaixada no Panamá – relata que havia um cônsul honorário da Bélgica em Santiago e ele era um senhor de bastante idade, que devia estar senil, e por isso começou a autorizar vários brasileiros a irem para o país. “O velhinho estava encantado com aquela quantidade de gente que de repente tinha resolvido visitar a Bélgica”, relata o ex-militante. Quando as autoridades belgas se deram conta do que estava ocorrendo, imediatamente interromperam o processo, mas muitos dos exilados, inclusive Celso e o próprio Araão, já haviam conseguido o visto. Esse provavelmente foi também o caso do qual relata Carlos Ibrahim, que era ainda um bebê nessa época e certamente não possui a lembrança do ocorrido, mas do que lhe foi contado e revelado posteriormente.

Nesse momento do filme surge pela primeira vez uma foto da família com Jean-Marc, novo companheiro de Sandra, e que torna-se padrasto de Flavia e Joca após a separação com Celso e em meio a situação de perseguição política no exílio. Rollemberg (2007) afirma que “a desestruturação emocional do exílio é apontada como responsável pelo fim de muitos casamentos. Com a perda de referências e as dificuldades do período de reconstrução, o desgaste é inevitável” (p. 8). Enquanto Celso se refugia na embaixada do Panamá, Jean-Marc fica com Sandra e as crianças na embaixada da Argentina e, posteriormente, em um nosocômio na cidade – que também torna-se um abrigo para refugiados políticos no país. Sobre esse período, a narração de Flavia em primeira pessoa expressa em tom de diário:

A embaixada da Argentina em Santiago e depois o Nosocômio, lugares de descobertas e alegrias. Um monte de crianças que, assim como eu, crescem no exílio. Nas reuniões entre ações. Juntos, formamos um partido, o C.A.E. (Comitê Anti-Equatoriano), nada mais justo já que a imensa família daquele pequeno país não respeitava as filas na hora do almoço. (...) Soltos, sem escola, profundamente unidos e livres entre os muros que nos rodeavam.

Ao mencionar esse “monte de crianças” que, assim como ela, viviam no exílio Flavia salta da esfera pessoal e faz referência a uma realidade e grupo social mais amplo, em que se identificam uma série de famílias – inclusive não brasileiras – que também passavam pelo processo da experiência de exílio e do refúgio político. A questão da experiência dúbia do exílio, nem sempre encarada como um trauma ou um período caracterizado apenas por dificuldades, também aparecem

no relato e são corroborados pela imagem visível na tela, onde um grupo de crianças de diferentes idades aparece junto, sorrindo, brincando, em aparente alegria.



Fotograma extraído de *Diário de uma busca*.

“A 1ª fase [do exílio] iniciou-se em 1964, com o golpe, estendeu-se até a deposição de Salvador Allende, em 1973” (ROLLEMBERG, 2004, p. 286). Como muitos outros brasileiros exilados, a família de Flávia foi forçada a deixar o Chile, passando a viver em Paris até a promulgação da Lei de Anistia. No documentário, o início desta passagem é retratado com fotos de família que remetem aquelas dos turistas que conhecem Paris pela primeira vez, como expressa a fotografia colorida de Flavia em frente à Torre Eiffel. A trilha sonora, no entanto, evoca a atmosfera política ao combinar a essas fotos o hino da internacional socialista cantado em francês, indicando que o trabalho de militância política dos pais ainda permanecia. A sequência de fotos então termina com a imagem de Celso abrindo uma garrafa de vinho em estilo celebrativo.

Na França, Celso e Sandra passaram a fazer parte da Liga Comunista Revolucionária francesa e a trabalhar no jornal da organização, o Rouge. “Acho esse trabalho bem mais legal e mais concreto que os blablablas das reuniões”, é que a narração em primeira pessoa de Flavia expressa. Em entrevista, a realizadora também afirma que, na França, foi quando o exílio tornou-se estável.

quando chegamos na França ainda se mora com outros...mas depois acaba, vira família, mora minha mãe, o Jean marido dela, o Joca e eu. Sempre gente passando pela casa, claro, não era a família que a Maria sonhava, com cachorro na

porta...mas uma estrutura assim. Acho que o exílio, a partir dos 8 anos se torna estável, quando a gente se instala na França³⁴.

É importante ressaltar, contudo, que apesar dessa sensação que Flavia expressa em seu depoimento, em que sentia o exílio na França quase como uma vida normal, estudos recentes apontam que a liberdade dos exilados brasileiros no exterior era algo relativo, uma vez que muitos vivam sob uma vigilância constante do governo francês. O livro “Liberdade vigiada: as relações entre a ditadura militar brasileira e o governo francês do golpe a anistia”, do historiador Paulo Cesar Gomes, por exemplo, revela através de um trabalho extenso de pesquisa, a relação do Itamaraty, no Brasil, com o Ministério de Relações Exteriores francês, no período da ditadura militar. Apesar de a França ter construído uma imagem externa de um destino tradicional de asilo, em que estima-se que o país pode ter chegado a receber em torno de 10 mil exilados brasileiros³⁵, que se concentraram em maior número a partir de 1973, através da Lei de Acesso à Informação de 2011 foi possível saber que o governo francês procurou manter sob constante vigilância os brasileiros que se encontravam em seu território, sobretudo aqueles que tinham participado de ações de grupos armados de esquerda. Este fato não nega a sensação de Flavia de viver uma vida normal, com maior estabilidade na França, apenas acrescenta uma camada que possibilita compreender de forma mais ampla esta condição dos brasileiros no exílio.

A existência de um “gueto” também tornou-se um caminho importante para a reorganização das pessoas e a reformulação dos projetos políticos que haviam sido derrotados. “Desta vivência, nasceram comitês de denúncia da ditadura e pela anistia, publicações, manifestações, atividades e grupos políticos e culturais” (ROLLEMBERG, 2007, p. 12). O depoimento de Daniel Bensaid, membro da Liga Comunista Revolucionária, e com quem Celso e Sandra se relacionavam, corrobora com essa afirmativa onde ele conta:

O exílio não devia ser muito divertido e o Celso não tinha uma vocação particular para consertar máquinas, mas era o trabalho possível. O dia inteiro trabalhando, de macacão...Mas tinha um lado simpático, era uma pequena comunidade, com várias nacionalidades formando uma “microinternacional”.

³⁴ Concedida ao projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro do Núcleo Audiovisual do CPDOC/FGV, em 2019:

³⁵ No livro “O exílio brasileiro na França” a historiadora francesa Maud Chirio estima em 10 mil o número de brasileiros exilados no país durante a ditadura militar brasileira.

Com a Lei da Anistia em 1979 muitos exilados iniciam o retorno ao Brasil. Na mesma corrente, Celso e Sandra decidem voltar ao país, mesmo a contragosto de Flavia que expressa em *voice-over* o que havia escrito em seu diário da época, em que ela diz, em tom de revolta, não ver sentido na volta ao Brasil se os pais nem sequer haviam feito a revolução. Em uma entrevista gravada para a televisão, e que forma parte do documentário, Flavia com catorze anos expressa sua insegurança em voltar ao país, uma vez que não havia nada garantido de que no Brasil a vida deles iria ser melhor. Ao ser perguntada pelo repórter Roberto Ávila o que ela achava da experiência no exílio, ela responde que ao mesmo tempo em que havia sido difícil ter que trocar de país todo o tempo e se readaptar em cada situação, também foi bom por ela ter amadurecido e aprendido muitas coisas. E então acrescenta: “O Brasil, para mim, eu não conheço”. Na verdade, ela naquele momento sentia como se a volta ao Brasil fosse, em realidade, um novo exílio. Esse sentimento se expressa mais enfaticamente no filme *Deslembro*, longa-metragem de ficção com elementos autobiográficos da realizadora, feito em 2018. O filme começa em Paris, onde vive Joana, filha de dois exilados políticos. Após ter crescido na Europa, ela não aceita a possibilidade de voltar ao Brasil junto com a mãe e o padrasto, a ponto de rasgar o próprio passaporte para atrasar a viagem. No filme, a França é retratada com cores alegres e vivas enquanto o Rio de Janeiro a fotografia se constrói com cores propositalmente mais frias e tristes, simbolizando o sentimento deste novo exílio no próprio país de origem. Em entrevista, Flavia chega a destacar: “eu acho que a volta para mim, eu sempre falava disso, que meu exílio tinha sido a volta para o Brasil, porque de fato foi horrível, foi muito ruim, foi muito brusco, foi muito pouco trabalhado pela minha mãe”³⁶.

Também Nasaindy Barrett de Araújo relata sua dificuldade de adaptação na volta ao Brasil, afirmando que foi um choque para quem viveu em Cuba e conhecia a dignidade martiniana e a ética do respeito ao ser humano. “Para quem compreendia alguns valores da vida, da igualdade, da solidariedade” (2014, p. 101), ressalta. Já Marta Nehring, que assim como Flavia viveu a experiência do exílio no Chile e na França, volta ao Brasil ainda em plena ditadura, no ano de 1975.

“Para minha enorme decepção, foi quando a coisa realmente ficou horrível. A começar, não podia dizer quem eu era. Tinha que mentir que meu pai havia morrido num acidente de automóvel e que éramos uma família de diplomatas, daí

³⁶Concedida ao projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro do Núcleo Audiovisual do CPDOC/FGV, em 2019:

morarmos no exterior. Se alguém perguntasse mais alguma coisa, mudava de assunto” (p. 44).

Essa dificuldade, contudo, não é relatada apenas durante o período anterior à Lei da Anistia. Carlos Ibrahim conta que a após a Lei, ele teve que deixar a Bélgica com os pais para voltar ao Brasil. Contudo, ele expressa que não queria retornar ao país naquele momento: “Minha mãe trabalhava no Mercado Comum Europeu, meu pai estava presidindo a Casa Latino Americana pela ONU, enfim, ganhando bem, com uma estrutura”. Em seguida, acrescenta que, mesmo após voltarem ao Brasil e com a anistia em vigor, os filhos de exilados sofriam muito, pois tinham inclusive os telefones grampeados pelo SNI. “Até o governo Collor, a vida do meu pai e da minha mãe e a minha eram controladas. Só depois do governo Collor que isso parou. Então, toda essa conjuntura teve um impacto muito forte nos filhos dos exilados” (2014, p. 52).

Enquanto para os pais, militantes políticos de organizações armadas perseguidas pelo governo militar, a volta do exílio assumia um sentido de expectativa – ao menos em um primeiro momento – para os filhos esse retorno tinha um sentido distinto, encarado como um novo processo de ruptura e readaptação e marcado por inúmeras incertezas. Sendo assim, a memória deste processo para essa geração possui outras camadas importantes de serem trazidas à tona.



Fotogramas extraídos de *Diário de uma busca*.

As imagens que reconstroem a sequência do retorno no documentário são talvez as últimas fotos da família tiradas juntos no exílio, quando Celso sai da Venezuela (onde vivia naquele tempo) para encontrá-los na França e depois voltarem para o Brasil. Ele chega com uma câmera de presente, que é utilizada para retratar os momentos cotidianos desse reencontro pouco tempo antes de deixarem o exílio. Essas fotografias, no entanto, não poderiam ser encaixadas nas fotografias clássicas de família, onde se posa para a câmera, sorri ou mesmo se exhibe diante dela. Nem mesmo

possui o mesmo tom da sequência de fotos de quando chegam à Paris, que ao mesmo tempo em que expressam o início de um novo exílio também exibem um fascínio com o que a nova cidade tem a oferecer. Sandra e Celso estão despojados, sentados em um banco do parque, cada um com cigarro a ponto de ser aceso na boca. Essa imagem compõe a cena que Flavia elegeu para retratar o momento em que os pais tomam a decisão de que rumo seguir com a anistia declarada, em que cada um resolve ir para uma cidade diferente. Na segunda foto, Sandra, Celso e Flavia olham cada um para um lugar diferente e apenas ela encara a câmera, com certo desconforto. Na última foto, a expressão de Joca contrasta com o ar preocupado de Celso. A narração de Flavia no documentário então acrescenta que “a falta de nitidez das fotos parece fazer sentido”.

Assim como em muitos documentários em primeira pessoa realizados pela segunda geração, *Diário de uma busca* também privilegia o uso de fotografias familiares e de imagens pessoais ao arquivo público e imagens icônicas. Há, contudo, algumas cenas em que são inseridas as gravações de manifestações políticas no Chile e que são originárias do documentário político *A Batalha do Chile* de Patricio Guzmán e outra imagem – talvez a única de fato icônica no filme – de Lula em seu papel de líder sindical discursando para os trabalhadores metalúrgicos durante a greve – originária do filme ABC da greve, de Leon Hirszman. A imagem é inserida após a sequência de retorno dos exilados, que entrelaça a volta da família com a volta de outros militantes de esquerda e de figuras mais notórias da época. Nela, o áudio da multidão ovacionando Lula se sobressai logo de início e então entra a sua fala de atuação de líder sindical. É o único momento em que a classe trabalhadora – da qual a militância se referia e pela qual se esforçava em seu projeto de transformação radical – aparece de fato em uma imagem do filme, ainda em que segundo plano, como se invadissem o discurso para chamar a atenção de que também fizeram parte desta história.

A cena, no entanto, serve para reconstruir o envolvimento de Celso com um novo projeto político no país, que era a crença na construção de um partido de massas, que de fato representasse os interesses do povo, sendo este o Partido dos Trabalhadores que naquele momento pós-anistia estava em seu processo de formação. Em uma gravação de áudio enviada para a ex-mulher, Ana, uma professora venezuelana com quem teve uma filha, a voz de Celso aparece pela primeira vez no filme e expressa a seguinte questão:

“La única razón que yo tengo para quedarme en Brasil – per realmente la única – es el hecho de que ahora yo creo que hay una posibilidad muy concreta de construcción de un partido de masas y que este partido es el PT. El PT se construye básicamente a partir de São Paulo. Yo te diría que o construimos el PT en São Paulo o no lo construimos en ninguna parte”.

Como veremos adiante no terceiro capítulo, o otimismo e a expectativa de Celso não durariam muito tempo. Assim, pouco a pouco a perspectiva de derrota e de fracasso iriam se sobressair à possibilidade da crença em uma transformação social concreta.

2.2. O álbum de família como imagens testemunhos da história das ditaduras militares

O documentarista chileno Patricio Guzmán (2012) afirma que “um país sem documentário é como um álbum de família sem fotos”, em alusão a importância de se construir uma memória histórica para a sociedade. Para ele, em realidade, o próprio documentário – considerado um direito do cidadão – seria o álbum de fotos de um país. Já para a historiadora Ana Maria Mauad (2017), é preciso reconhecer a existência de dois movimentos importantes. De um lado, as imagens de família que migram do álbum familiar para o cartaz de protesto, para a instalação artística ou ainda para a história pública, e revelam-se como reserva de esperança pelo reconhecimento de pertencimento ao grupo social de origem, potencializando a imaginação civil. De outro, quando tomadas como problema historiográfico, calibram a relação entre memória e história abrindo espaço para a reflexão crítica (MAUAD, 2017, p. 412).

Voltando ao livro “Infâncias roubadas: crianças afetadas pela ditadura militar”, produzido pela Comissão da Verdade de São Paulo em 2014, são reunidos diversos depoimentos de pessoas atingidas pela repressão do regime militar brasileiro por conta de seus laços familiares e não de sua atuação política – uma vez que eram descendentes de militantes e opositores da ditadura e não os agentes ativos dos acontecimentos históricos. No livro, cada depoimento escrito – que revelam as histórias, os traumas, as dores, os anseios e as experiências das crianças atingidas pelo autoritarismo (e hoje adultas) – é introduzido por uma fotografia de família da infância, evidenciando que as relações familiares tiveram papel fundamental no envolvimento delas com o processo das ditaduras militares. Ao serem transpostas para o livro, cujo intuito é ser compartilhado

com um universo amplo de pessoas, adquirindo uma dimensão pública, essas imagens “deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhos da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos” (BLANK & LINS, 2012, p. 56).



37



38



39

Também nos documentários latino-americanos atravessados pelo tema das ditaduras militares, e que combinam a história pessoal dos/as próprios/as realizadores/as com a história política de seus países, ocorre a migração de imagens domésticas para o espaço público do mundo das artes. As obras aqui analisadas libertam as imagens do universo doméstico e fazem com que elas se integrem ao mundo, adquirindo em muitos casos uma dimensão política (BLANK & LINS, 2012, p. 55-56). O caso específico dos/as cineastas filhos/as de opositores perseguidos pelas ditaduras militares nos faz pensar que o uso dos planos com fotografias estáticas representa um momento de reflexão do passado e, muitas vezes, de luto. Pela própria natureza da fotografia é possível captar um momento único para sempre congelado no tempo. A utilização de um plano estático e silencioso de uma foto cria um momento de contemplação e faz referência à morte ou à ausência (HAUWERE, 2012, p. 4-5). Nos mundos da arte, portanto, potencializa-se a fratura no encapsulamento das lembranças promovido pelo modo doméstico de comunicação pictórica. E é nas fendas provocadas pela dor e pela perda que escorrem fotografias que faltaram ao álbum de

³⁷ Chegada da família de Carlos Ibrahim, nascido no exílio, ao Brasil, depois da Anistia de 1979.

³⁸ Marta e sua mãe, Maria Lygia durante o exílio em Cuba (1970).

³⁹ Nasaindy Barret de Araújo, com 6 anos, no período em que viveu no exílio em Cuba.

família ou estavam ausentes das biografias e foram se tornando a base de sustentação dos trabalhos de memória promovidos pela prática artística (MAUAD, 2017, p. 409).

Segundo Mauad e Ramos (2017):

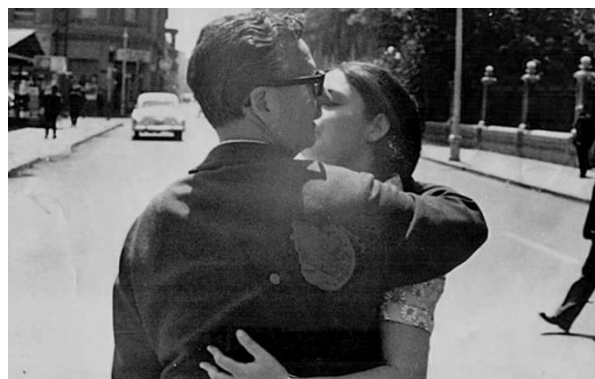
as fotografias são fontes inestimáveis para o estudo da história das famílias, por revelarem, a cada tempo de forma diferente, como elas construíram a sua autoimagem, elegeram emblemas de identidade e desenharam os contornos da noção de intimidade, ao mesmo tempo em que evidenciaram, nesse processo, as estratégias de seus trabalhos de memória (MAUAD & RAMOS, 2017, p. 156).

Para Georges Didi-Huberman (2015), estar diante de uma imagem leva o indivíduo a uma confrontação anacrônica com o passado, uma vez que passado e presente coexistem e constantemente se reconfiguram toda vez que olhamos a imagem. Esse processo de rememoração, por meio da relação dialógica entre imagens e lembranças, também funciona como uma estratégia eficiente para a reconstrução desse arquivo familiar ao mesmo tempo em que dialoga com processos históricos mais amplos, em uma constante sobreposição da história familiar em meio à história política. O uso dessas imagens pelo documentário, quando acompanhado de entrevistas, busca agregar valor histórico aos retratos e fotografias, “não somente pela identificação de lugares, vivências e processos, mas por alçar a prática fotográfica familiar a uma potente forma narrativa, por meio da qual as histórias dos grupos e comunidades garantem sua permanência no futuro” (MAUAD & RAMOS, 2017, p. 176). É preciso ressaltar, contudo, que há momentos em que esse processo se frustra – como no filme *Allende meu avô Allende* – pelo fato da rememoração se ater apenas aos aspectos já visíveis na imagem, reforçando um uso meramente ilustrativo das mesmas. No entanto, por possuírem um olhar de fora – mesmo quando falam de dentro como no caso dos documentários em primeira pessoa que se debruçam sobre a própria história familiar – os/as cineastas “são capazes de descobrir novos sentidos nas imagens, que não eram previstos quando essas imagens eram destinadas apenas ao âmbito doméstico” (BLANK & LINS, 2012, p. 64).

Não é por acaso que o procedimento que marca os filmes de arquivo que utilizam imagens amadoras da intimidade é a montagem. Interditada na esfera familiar, ela se torna essencial para fazer que as imagens ganhem o mundo e estabeleçam com o espectador relações mais amplas e complexas do que o prazer voyeurístico de assistir à intimidade alheia” (BLANK & LINS, 2012, p. 64).

No documentário *Allende, meu avô Allende* a procura da Marcia por fotografias perdidas – ou mesmo a vontade em tornar visíveis imagens guardadas por sua prima Maya, que os membros da família resistem em revisitar – emerge como um dos motores principais do filme, no que se optou aqui por considerar como um forte desejo em reconstruir o álbum da família, parte dele confiscado por militares logo depois do golpe, e outra parte esquecida dentro de envelopes fechados. Assim, a realizadora vai pouco a pouco abrindo caminho para que seus familiares – principalmente mãe, prima, tia e avó – se confrontem com essas imagens, que transitam do familiar para o político e possuem, em si mesmas, um forte sentido histórico difícil de ser dissociado por ela própria. Ao interrogar as testemunhas familiares, o documentário vai provocando tensões entre – mais do que o falar e o não falar – entre o querer ver e o resistir à imagem.

Um exemplo é quando Marcia aconselha a prima Maya a apresentar a avó com duas fotografias que formam a sequência de um abraço que Allende dá na filha, Beatriz (ou Tati), que morreu em 1977, quatro anos após o golpe. São imagens que estavam guardadas fora do alcance dos familiares e que ela julga como positivo o fato de trazê-las à tona, tornando-as visíveis. Quando Maya entrega as duas fotografias emolduradas a avó, Tencia em um primeiro momento pergunta onde havia sido tirada, para logo depois dizer que não consegue enxergar a imagem. Marcia entra em quadro e insiste para que a avó reconheça a foto, mas a avó diz não conseguir, alegando problemas de visão, e pede para fazer uma pausa na filmagem. Maya então se vira para Marcia e diz: “Talvez ela não queira ver o que você está mostrando”. E então acrescenta: “É um tema que ela sempre quis evitar”.



Fotogramas extraídos de *Allende, meu avô Allende*.

Como examinado no capítulo anterior, a relação de Tati com Allende ia muito além da esfera familiar, sendo ela uma das parceiras mais próximas do pai na política – apesar de sua postura mais à esquerda, sendo considerada a filha revolucionária do presidente. Era ela, contudo, que fazia a aproximação entre o governo e setores mais radicais, como o Movimiento de Izquierda Revolucionária (MIR) (HARMER, 2020). Foi durante muito tempo uma das secretárias de campanha do pai e era a única da família que frequentava a casa dos “amores paralelos” de Allende, evidenciando que seu compromisso político era maior do que a importância atribuída às tensões pessoais e familiares. Ao revisitar fotografias da infância, Maya nota que muitas das que tinha com seu avô, e que ela nunca havia sequer visto, eram na casa de Paya, amante dele e sua secretária durante a presidência. Além dela, sua mãe Tati é a única que aparece nessas imagens, despertando sentimentos conflitantes em Maya, onde ela expressa para a prima cineasta: “As fotos mostram um Chicho relaxado e feliz, mas em Cañaveral. É como a vida cotidiana, mas em Cañaveral. Também é uma vida em família, de certa forma (...). Por isso digo que é uma reação contraditória”. Essa sequência também traz o que poderíamos considerar como uma dimensão sensível da figura de Allende, no sentido que também é abordado pelo historiador Carlos Fico (2012) ao ressaltar o fato de que os documentos encontrados nos arquivos repressivos da ditadura militar muitas vezes revelariam situações e informações delicadas, que justamente dizem respeito a dimensões sensíveis dos envolvidos. Sendo assim, são qualificados de “sensíveis” porque esses acontecimentos produziram pistas que podem desvelar fatos, nomes, experiências e circunstâncias comprometedoras das personalidades da vida pública e privada. (THIESEN, 2014, p. 83). Da mesma maneira, esses documentários também trazem à tona documentos (seja sob a forma de cartas, fotografias, notícias de jornais, gravações sonoras ou de imagem em movimento), que revelam informações delicadas acerca da trajetória de vida dos personagens retratados, e que em certa medida buscam construir-lhes uma nova memória e expor temas sensíveis e comprometedores sobre a vida política e privada desses indivíduos. Um exemplo, portanto, são essas sequências de imagens e testemunhos que revelam os casos extraconjugais do ex-presidente do Chile, adicionando à sua imagem de símbolo e mártir, uma camada reveladora de suas imperfeições. Por razões um tanto evidentes, não há nenhum registro de Paya nessas fotos.

Mais para o final do filme, Marcia presenteia a prima com uma moldura, sugerindo que ela encaixasse a sequência de fotos dela com o avô na infância e a pendurasse na parede, sendo

exatamente isso o que ela faz. Através das imagens, a realizadora parece querer impor um gesto de superação – ou até mesmo de perdão – à prima pelas falhas de Allende na esfera privada, sugerindo ao espectador que faça o mesmo. O resultado do processo é a exposição de fotografias inéditas dele, que ao mesmo tempo em que mostram as imagens de um cotidiano afetivo, em seu papel carinhoso de avô, também revelam um aspecto imoral de sua conduta no âmbito familiar.

Ao longo do filme, Tambutti realiza a maior parte das entrevistas com membros da própria família. Uma delas é com o irmão Gonzalo, que na época do golpe era mais velho do que ela, tinha cinco anos de idade e é o único dos netos que possuía algum tipo de memória particular sobre o avô e sobre esse momento histórico específico. Ele recorda que no dia 11 de setembro o haviam escondido numa casa afastada de Santiago, sem a companhia de ninguém da família, e que ele assistiu ao bombardeio em *La Moneda* pela televisão. “Comecei a perceber, dentro da minha cabeça de criança, que algo havia acontecido com o meu avô. Então eu tive que me segurar para não chorar, pois estava na casa de outra pessoa”. Dois dias depois, ele entraria em um carro da embaixada mexicana que o levaria junto com a família para o exílio no México. Enquanto Gonzalo rememora esse acontecimento, surgem imagens em movimento dele criança sentado em um sofá entre Allende e a avó Tencha, em um aparente momento de descontração. Allende conversa com alguém que está fora de quadro – que provavelmente não era um membro da família – enquanto do seu outro lado o cachorro da família tenta interagir com ele, chamando a sua atenção, até que em determinado momento ele faz um afago no animal. A escolha da cineasta por desacelerar o ritmo da imagem busca um efeito de prolongamento daquele momento familiar, íntimo e descontraído, ao mesmo tempo em que insere um tom de dramaticidade ao produzir o contraste entre esse momento de leveza gravado e o depoimento trágico de Gonzalo no presente.



Fotogramas extraídos de *Allende, meu avô Allende*.

Todas essas sequências do filme têm em comum o fato de que a utilização de imagens familiares é também uma forma de disputar sentido sobre quem era Salvador Allende: não apenas um ícone político, um chefe de Estado e um cidadão, mas também um indivíduo parte de uma rede de relações afetivas. As imagens também são utilizadas para evocar uma época e uma atmosfera pessoal e cotidiana. Segundo analisam Mauad e Ramos (2017), o império do retrato – a forma mais recorrente de fotografar as famílias no passado – foi substituído pelo flagrante cotidiano. Assim, o estúdio, com sua variação de *mise-en-scène* cedeu lugar aos espaços diversos, que compuseram um mosaico de vivências de classe com itinerário diversificado para a expressão da intimidade doméstica (p. 162-163). Neste sentido, “filmagens da privacidade são mais do que simples registros da trivial vida familiar. São também documentos históricos” (BLANK & LINS, 2012, p. 57). É importante ressaltar, contudo, que existe uma perspectiva de um modo doméstico de comunicação associado às camadas médias urbanas, em que fotografias e filmes domésticos atribuiriam significado às experiências pessoais do cotidiano familiar (CHALFEN, 1987). Além disso, muitas vezes é através do relato que acompanha a foto que um conjunto de informações contextuais permitem dimensionar a historicidade da experiência fotográfica.

As filmagens de arquivo da casa da família Allende – localizada em Guardia Vieja, a poucos quilômetros de Santiago – combinadas aos depoimentos em *off* de pessoas que a frequentaram, buscam enfatizar a ingerência do público no ambiente privado. Ao mesmo tempo em que mostram a casa cheia de pessoas bem-vestidas, aparentemente importantes e Salvador Allende buscando cumprimentar cada uma delas enquanto o depoimento de uma das vozes não identificadas define aquela casa como “o centro da vida política chilena em 1970”, crianças correm pela sala e evidenciam que aquele é também um ambiente familiar. “Você acabava de acordar de pijama e não sabia se ia topiar com alguém no corredor”, conta a voz em *off* de uma mulher. Em seguida, outra fala corrobora com o que foi dito anteriormente: “Privacidade só dentro do quarto e do banheiro. O resto era espaço público”.

É importante ressaltar que, diferentemente da maioria dos documentários em primeira pessoa atravessados pelas ditaduras militares, que retratam personagens anônimos ou pouco conhecidos, *Allende, meu avô Allende* aborda uma figura pública importante, o que também é possível de se identificar nas fotografias e filmes domésticos utilizados ao longo do filme, que reforçam esse aspecto de sua vida – na medida em que, por exemplo, se mostra a residência de

classe alta em Valparaíso; a casa de praia em Algarrobo; a presença de empregados nos almoços em família e até o animal doméstico como um cachorro de raça. O fato de não apenas ser uma família com certo poder aquisitivo, como também a família de um presidente da república, interfere no tipo de registro e na frequência com que se registra o cotidiano familiar. Em uma das filmagens, que mostra Allende e Tencha saindo do interior da casa em Guardia Vieja para o quintal, nota-se a presença de um fotógrafo profissional atrás deles que os segue. Um homem então corre até ele e fala algo que não é possível saber o quê e os dois caminham de volta para dentro da casa. Assim, diferentemente da maioria dos registros domésticos, muitas das fotos familiares de Marcia Tambutti, que envolvem a presença do avô, podem inclusive terem sido registradas por fotógrafos profissionais.

Durante o documentário, há um esforço deliberado da realizadora em fazer com que a família olhe as fotos e, com isso, encare as tragédias de seu passado. Contudo, existe uma dificuldade evidente em desvincular o imaginário pré-existente atribuído à imagem de Allende. Ainda que o documentário parta da motivação em se conhecer a vida íntima do ex-presidente, essas camadas particulares são constantemente “invadidas” pelas imagens e gravações políticas da época. Fotografias dos comícios – que demonstram um apoio popular evidente nos rostos dos indivíduos que compõem a multidão – não permitem desvincular a imagem do político a do familiar. Essas imagens também contribuem para reforçar a figura de Allende enquanto um líder preocupado em construir uma sociedade mais justa, ao mesmo tempo em que reforça o seu simbolismo enquanto mártir. No entanto, em nenhum momento o documentário se atenta para as pessoas que aparecem nessas fotos, nem indaga o que teria acontecido com elas e como ficaram suas vidas após o golpe militar que derrubou o governo, pois evidentemente não foi apenas a família da realizadora aquela afetada pela violência da ditadura que se sucedeu.

As fotografias que fazem parte desta sequência do filme são originárias de um acervo guardado por Carlos Puccio, filho do secretário pessoal de Allende por vinte e quatro anos, e que Marcia foi visitar justamente no intuito de descobrir imagens inéditas do avô. Em meio a um fluxo contínuo desse mar de visões algumas imagens ganham vida e se destacam. Uma delas, é a fotografia de um comício de apoio a Allende, onde no meio da massa de gente, um homem ergue um bebê, com seu olhar notadamente virado para a câmera. Tirada durante a campanha presidencial de 1970, a foto expressa uma ideia de triunfo, provavelmente associada a uma possível vitória de

Allende. Também possui um sentido de perspectiva futura, futuro esse a ser celebrado – mas que posteriormente seria interrompido abrupta e violentamente por um golpe de Estado. O filme se detém alguns instantes na foto, mas uma vez mais perde a oportunidade de produzir uma relação mais direta com o mundo histórico. O espectador mais atento, no entanto, poderia ser perguntar: qual teria sido o futuro possível para aquele bebê diante dos acontecimentos políticos que se sucederam? Onde estariam as tantas outras famílias afetadas pelo golpe?



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*

Ao final do documentário, ocorre a reconstrução concreta do álbum da família Allende, em que Marcia reúne os familiares para verem juntos as fotografias que foram selecionadas por ela e montadas em um álbum de fotos clássico, antigo, igual aos que tinha a avó antes dos militares os confiscarem (ou destruírem) – com o fundo preto e as fotos coladas e acompanhadas de legendas escritas com um lápis branco. Na primeira página, o título: “A família Allende na História nacional”.

Se levarmos em conta a afirmação de Guzmán de que uma sociedade sem documentário é como uma família sem álbum de fotos pode-se dizer então que o filme de Marcia Tambutti faz uma espécie de exercício metalinguístico ao transformar o documentário em um processo de reconstrução do seu álbum de família, marcado por lacunas, silêncios e imagens guardadas por anos em envelopes. Através de um desejo em recuperar para a avó o álbum de família perdido por conta de um acontecimento traumático – tanto para a sua família, quanto para a sociedade chilena

– ela busca transformar uma motivação afetiva de uma memória familiar em um gesto que é também político.

Com uma quantidade bem mais limitada de fotos, no documentário *Encontrando a Victor*, a realizadora Natalia Bruschtein opta por colocar seu corpo diante da câmera e sua voz interroga os entrevistados, todos eles seus familiares. Em meio às fotografias de família e entrevistas com sua mãe, tio, tia e avó, misturam-se imagens da Argentina no presente, onde as ruas estão marcadas por intervenções que denunciam os crimes da ditadura, como um piche em uma porta de ferro fechada de uma loteria com os dizeres: “A los 30 mil no los olvidamos y seguimos”.

Na primeira cena do filme o plano de uma fotografia de seu pai, Víctor, na juventude, surge na tela como se fosse um slide sendo projetado, sobreposto em um fundo preto. Nele, um letreiro em primeira pessoa onde a realizadora revela que a foto havia sido deixada a ela por seu pai, que escreveu atrás uma mensagem: “Para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo”. O plano dura o tempo suficiente para que seja possível encarar a imagem e ler a dedicatória escrita. Em seguida, outro letreiro contextualiza a ditadura argentina, que “havia provocado mais de 30 mil desaparecidos”⁴⁰, entre eles: seu pai, suas tias e os maridos, e seu avô. Dessa maneira, Natalia busca dar destaque para a sua história particular em um mar de diversas outras histórias, que juntas compõem uma parte significativa da história política recente do país.

A mesma foto no início do filme é então utilizada na última cena do documentário, projetada em tamanho real em uma parede e atravessada pela imagem de Natalia, posicionada à sua frente. Ela toca na imagem do pai, acariciando seu ombro e lhe dando uma das mãos. Depois ajeita o cabelo dele e os dois então ficam frente a frente. Natalia observa a foto projetada do pai por diferentes ângulos e termina posicionada ao seu lado. Para Katrien De Hauwere (2012), neste tipo de procedimento em filmes realizados pelos “filhos da ditadura”, existe uma intenção de se criar um momento único e impossível de união de ausência com presença, de passado com presente.

La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto (HAUWERE, 2012, p. 7).

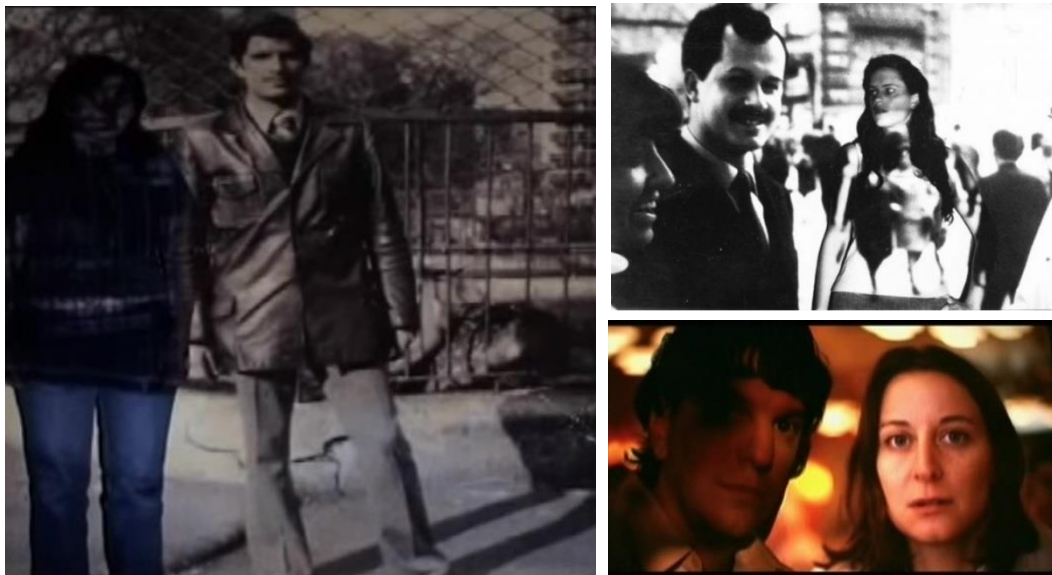
⁴⁰ 30 mil desaparecidos é o número reivindicado pelos movimentos sociais e as organizações de direitos humanos na Argentina.

No documentário *M*, realizado por Nicolás Prividera, filho de Marta Sierra, militante desaparecida durante a ditadura militar argentina, há uma cena que também remete a essa estratégia utilizada por Natalia Bruschtein na sequência final do filme. Enquanto uma companheira de trabalho de sua mãe responde a um questionamento do diretor sobre as decisões da militância no período, dizendo que “La historia cambió, no va a volver a repetir, son momentos únicos en la vida”, surge um plano estático que mostra a projeção de uma foto do rosto de Marta na parede colorida. Ao lado dela, Nicolás posiciona seu rosto, com os olhos fixos para a câmera. Ao final da cena, ele se vira e olha sua mãe nos olhos. Assim como Natalia Bruschtein, ele tinha a mesma idade da mãe quando ela desapareceu ao realizar o filme.

É interessante observar que estes dois filmes estão provavelmente influenciados pelo procedimento feito por uma artista argentina, poucos anos antes, e do qual Mauad (2017) discorre a respeito no texto “Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980”. A exposição – que também foi realizada pela filha de um desaparecido político argentino –, intitulada de “Arqueologia da Ausência”, foi produzida em 1999, por Lucilia Quieto, filha de Carlos Alberto Quieto, sequestrado em 1976, meses antes de ela nascer. A prática da artista perseguia um objetivo: completar seu álbum de fotografias com a foto de seu pai desaparecido durante a ditadura. Para isso, a estratégia adotada por Lucila Quieto reunia imagens de seu pai devidamente digitalizadas e projetadas em um fundo branco (MAUAD, 2017, p. 411). Nesta proposta, a artista se posiciona junto à projeção de uma imagem de seu pai, produzindo um novo registro fotográfico: a foto que tanto queria e lhe foi impossível de ter. A repercussão das montagens de Lucila Quieto gerou um jogo coletivo no intuito de buscar essa imagem impossível. A artista então colocou um cartaz em uma sede da agrupação argentina HIJOS, que dizia: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la perdas. Llamame”⁴¹. Entre 1999 e 2001, ela realizou um total de treze histórias de filhos e filhas de desaparecidos fotografados com seus pais e mães. O resultado foi uma imagem que é também reparadora, em que o luto vivido pela perda não nega a ausência, mas investe na criação lúdica, em que essa ausência é colocada em evidência. Para a pesquisadora argentina Natalia Fortuny (2014), o recurso à montagem revela a tensão entre o tempo histórico e o tempo da memória. Uma imagem anacrônica em que a figura do pai se reúne à sua filha, pela

⁴¹ <http://casanovaarqueologia.blogspot.com/>

primeira vez, mas sem evidenciar a passagem do tempo que organizam as diferentes gerações, reconhece a ausência como matéria significativa (MAUAD, 2017, p. 411).



Na ordem: fotograma extraído de *Encontra a Víctor*, da exposição “Arqueologia da Ausência” e de *M*.

Essas intervenções podem ser encaradas como um exercício contrafactual – reiteradamente negado pelos historiadores como uma impossibilidade histórica – mas que cobra vida no tempo anacrônico da montagem (MAUAD, 2017, p. 411). À medida que as fotos familiares são utilizadas para reconstruir a foto que falta no álbum, os/as realizadores/as tornam o eco da ausência evidente com novas imagens. Nas palavras de Fortnuty:

Aquí la imagen se vuelve reconstrucción de una foto y un pasado imposibles de rehacer (donde los padres verían crecer a sus hijos y registrarían esos momentos para el álbum). Constituido por dos tiempos imposiblemente coexistentes, el montaje ficcional y anacrónico funciona a la vez como exposición y a veces como sutura simbólica de una tremenda falta (FORTUNY, 2014, p. 101).

Além disso, essas novas imagens não seriam apenas a reconstrução de uma foto que os filhos nunca tiveram, mas de um filme caseiro de família que nunca lhe foi possível também. Em *M*, o realizador usa fragmentos de filmagens caseiras de momentos seus na infância junto com a mãe, utilizando-os não apenas para evocar uma época e um clima pessoal, mas também como forma de construir uma recordação que é também de vida – e não só de morte. Já no vídeo-arte *Em memória dos pássaros* (2001), a realizadora Gabriela Golder problematiza as imagens domésticas

de sua família ao expor o contraste entre um lado e outro da tela, onde duas realidades contraditórias convivem simultaneamente. “Como foi possível viver, amar, festejar um aniversário, sair de férias ou desfrutar o mar?”, indaga. O vídeo mostra imagens em branco e preto da repressão, coletadas em arquivos, e filmes sobre a infância da artista, em locais como a escola primária e a casa onde vivia nos anos 1970; o passeio na praia; a celebração do nascimento de um bebê; e a brincadeira de criança em um trepa-trepa. Dessa maneira, a realizadora reflete sobre a mesma questão da qual discorre Mauad ao observar as imagens de sua própria família, passeando e se divertindo no Rio de Janeiro de 1968, em pleno AI-5, e o estranhamento provocado por esse descompasso. Segundo a historiadora, essas imagens seriam produzidas por gente comum, pertencentes à burguesia carioca, sem engajamento político e aliadas a um perfil ideológico que não pactuava com a tortura, mas celebrou a ordem e assumiu o otimismo como projeto (MAUAD, 2017, p. 403).



Sequência de fotogramas extraída de *Em memória dos pássaros*

As imagens a cima fazem parte de uma sequência do vídeo de Golder. Do lado direito, ela criança segura um bebê no colo – provavelmente um irmão ou irmã – até a chegada de um homem – provavelmente seu pai – que tira o bebê do colo dela para que ele mesmo possa segurá-lo. A gravação sonora dá a entender de que se trata da comemoração de um dia dos pais, momento típico de celebração familiar. Enquanto isso, do lado esquerdo, a imagem de arquivo destaca o rosto de um militar uniformizado, em um plano mais fechado. À medida que a imagem segue seu movimento, é possível notar uma criancinha entrar em quadro, sentada no meio-fio de uma calçada, ao lado do homem fardado. Na imagem seguinte, outros militares armados ocupam as ruas, em um evidente contraste entre a suposta harmonia do universo privado e o clima de tensão do universo público, reforçado pela trilha sonora.

Em *Encontrando a Víctor*, há uma cena em que Natalia entrevista a sua avó Laura Bonaparte em que ela expressa a sua fantasia em pensar que os filhos pudessem estar vivos, principalmente os dois mais novos, que ela achava que pudessem ter sido levados pela família de algum militar que teria se compadecido. “Esa era mi fantasia... Que podría haber algún militar bueno, pero todos son genocidas”. Em seguida, ela comenta sobre o terrível que é o desaparecimento de alguém, porque apesar de as pessoas dizerem milhares de vezes que estão mortos, você não acredita. “Las personas no desaparecen como cosas. Entonces, si están muertos, es como que hay una parte de la vida de ellos, que es su propia muerte, que te falta para construir la historia.”, acrescenta. Em outro gesto de reconstrução de uma fotografia impossível, Natalia aproxima a foto ampliada dos três filhos de Laura que desapareceram e as coloca ao lado da avó. A fotografia é, na verdade, recortada de uma foto mais ampla, em que os três irmãos estão em frente a um edifício com outras dezenas de pessoas. Segundo Hauwere, “las fotos muestran a quienes fueron arrancados de sus transcurros de vida por la brusquedad de una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianeidad biográfica y descompaginaron la secuencia temporal de su viva vivida” (2012, p. 8).

Em uma cena do filme posterior de Natalia Bruschtein, *Tiempo suspendido*, ela mostra à avó algumas fotografias como forma de disparar suas lembranças, uma vez que a memória dela, já com 86 anos de idade, estava deteriorando-se cada dia mais. A realizadora então entrega a foto dos três filhos de Laura desaparecidos. A avó encara a foto e solta um longo suspiro dizendo “los cuatro, falta uno”, mas em seguida aponta para a imagem de sua filha Noni e diz ser ela mesma ali na foto.

Natalia corrige à avó, que coloca a foto de volta ao bolo de fotografias enquanto a neta lhe conta que aquela era uma fotografia que ela teve por muito tempo, porque eram os seus três filhos desaparecidos. Laura então parece ativar uma lembrança em sua mente, encara a fotografia em silêncio por alguns instantes e Natalia então completa: “Essa foto você tinha ela grande e a levava para todos os cantos”.



Fotograma extraído de *Tiempo suspendido*.



Fotograma extraído de *Encontrando a Víctor*.

A primeira imagem mostra uma foto de Laura mais jovem segurando a fotografia dos filhos enquanto posa para um fotógrafo em sua casa. Já a segunda imagem foi filmada durante a realização de *Encontrando a Víctor* e é recuperada e reutilizada pela realizadora no filme *Tiempo suspendido*. Assim, durante anos, Laura Bonaparte utilizou uma mesma foto de seus três filhos juntos para chamar a atenção acerca do desaparecimento forçado deles, uma imagem que se tornou um ícone de suas ausências.

A última entrevista que aparece no documentário é a que a realizadora faz com o tio, o único dos irmãos que sobreviveu à ditadura. Nela, ele reflete sobre o fato de considerar injusto que a memória de Víctor seja uma memória que enfatize somente a sua morte, uma vez que era uma pessoa cheia de vida. E diz que ele teria querido que a lembrança dele ajudasse Natalia a viver e a ser feliz. Os planos estáticos, em preto e branco, que são predominantes ao longo do filme, e o recorte do que se elege sobre a ausência do pai, contribuem para dar esse tom fúnebre ao documentário e pelo qual o tio expressa preocupação. Para Hauwere (2012), as imagens em movimento e em cores nos filmes feitos pelos “filhos da ditadura” evocam a vida dos personagens, enquanto as imagens estáticas e em preto e branco deixam sobressair à morte dos mesmos.

O pesquisador Roger Odin (1995) afirma que a projeção de um material familiar montado pode causar um mal-estar na família, pois, depois de editadas, as imagens passam a se desenrolar sob um único ponto de vista, o do narrador, que não corresponde necessariamente à visão que outros envolvidos tiveram do evento (BLANK & LINS, 2017, p. 63). Esse é um aspecto que está presente não somente em *Encontrando a Víctor*, como em grande parte dos documentários em primeira pessoa. Em *Diário de uma busca*, por exemplo, fica evidente ao longo do filme o embate que se estabelece entre a realizadora Flavia Castro e o irmão dela, principalmente em relação à investigação da morte do pai que se deu em circunstâncias suspeitas. Ao ser confrontada pelo irmão Flavia, no entanto, se defende dizendo que estava fazendo um filme e não uma investigação policial.

Apesar de a investigação ser um dos fios condutores do documentário, ela ocorre em paralelo com a reconstrução da história familiar de Flavia em plena ditadura militar e a experiência de exílio, temas sobre os quais essa pesquisa se debruça. A realizadora então inicia sua narrativa familiar buscando saber como se deu o interesse de Celso pela política, em uma conversa com a avó e outros membros da família. Em seguida, revela que o pai de Celso, seu avô, foi presidente da bolsa de valores e que “provocava seus companheiros de trabalho quando dizia ‘eu, que sou comunista’”. Após este breve parêntese sobre o fato de Celso ter ido trabalhar muito jovem com o pai em uma corretora do mercado financeiro, ela concentra a narrativa em sua história pessoal, como o casamento com Sandra, quando ele tinha 22 anos e ela apenas 18. “Eles se casam 1 mês depois do golpe militar. Eu nasci no ano seguinte”, é o que relata a narração subjetiva de Flavia trazendo o contexto da ditadura militar para dentro da história familiar.

O documentário então mostra imagens de um típico álbum de família de classe média, com fotos do casamento de Celso e Sandra, fotos de viagem e outras de alguns de seus primeiros momentos juntos. Ao longo do filme, vão aparecendo fotografias familiares – a maioria em preto e branco – de distintos momentos marcantes da vida de Celso, sendo por fim, imagens da volta ao Brasil. Estas fotos, combinadas com a narração das cartas de Celso feitas por Joca, não têm apenas um uso meramente ilustrativo, mas também cumprem o papel de personagem do pai e da reconstrução de uma nova memória para sua história de vida que se entrelaça com a história política do país.



Fotograma extraído de *Diário de uma busca*.

Em uma cena posterior, há um recurso recorrente em *Diário de uma busca*, que é a imagem de uma foto familiar acompanhada do áudio de uma gravação pública do período. Neste caso, a fotografia que aparece é a de um encontro de família – “uma família de sonhos, com avô, avó, quatro tios e sempre muitos amigos” –, onde todos estão em volta de uma mesa no quintal da casa. No áudio, escuta-se o decreto do AI-5, em 1968, fato que iria mudar os rumos da família uma vez endurecida a repressão. Pouco tempo depois do decreto, Celso seria preso e liberado, mas intimado a comparecer novamente ao DOPS. No dia seguinte, ele e Sandra, militantes do Partido Operário Comunista, seguem para o exílio. Acompanhando a imagem, o áudio de uma gravação do período compõe a cena: “No termo do artigo segundo em seus parágrafos, do Ato Institucional Nº5 de 13 de dezembro de 1968, fica decretado o recesso do Congresso Nacional a partir desta data”.



Fotograma extraído de *Diário de uma busca*.

É a partir deste momento no filme que então nota-se uma ausência das fotos de família até Flavia e o irmão irem encontrar os pais exilados no Chile. Com a ausência de fotografias, o documentário então reconstrói um momento marcante da infância de Flavia, quando o pai está arrumando as malas para deixar o Brasil, através da narração em *voice-over* e imagens filmadas no presente.

“Uma mala aberta sobre a cama. As mãos da minha mãe jogando roupas dentro. Meu pai indo e vindo. Faço perguntas. Mas não entendo que viajam de repente no dia do aniversário do pai. Ninguém viaja no dia do seu aniversário. O silêncio deles me irrita e revelo então a lista de presentes que ele não ganhará já que não vai estar conosco. Meu pai sorri, mas não me responde”.

A narração subjetiva de Flavia descreve a lembrança daquele dia como uma cena que está visível em sua cabeça. Contudo, a imagem que se observa na tela não é a ilustração literal do que é narrado, mas uma imagem filmada no presente de um parquinho de criança vazio, em um dia cinzento e chuvoso. Não há imagens de crianças, brincando, felizes, como aquelas que aparecem nos filmes caseiros de *Em memória dos pássaros*⁴² – que busca justamente evidenciar o contraste entre a redoma da vida familiar de parte da classe média no âmbito privado e a realidade brutal da ditadura militar no âmbito público. Diferentemente dos filmes caseiros, a imagem do parquinho vazio se detém por certo tempo e mostra um escorrega vazio, que adquire um sentido da própria ausência de possibilidade de uma infância normal naquele momento. Ao mesmo tempo, o dia nublado e chuvoso evoca uma atmosfera de tristeza e melancolia, em que nas palavras de Andrea

⁴² [En memoria de los pájaros. Video. 2000. on Vimeo](#)

França e Patricia Machado “os parques despovoados e tristes, os brinquedos congelados pelo tempo” em *Diário de uma busca*, “ganham todos uma dimensão afetiva, como se cada um fosse depositário de uma história íntima, portador de rastros de uma infância perdida” (2014, p. 145). Ainda segundo as autoras, o escorrega do parque – que usualmente representaria um espaço lúdico, lugar de imaginários, ficções e invenções de mundo” – perde este sentido na cena, arrancado bruscamente do mundo da fantasia, em um processo de esfacelamento da experiência de brincar e ser criança.

Uma das imagens mais recorrentes nos documentários em primeira pessoa realizados pela segunda geração dos atingidos pelas ditaduras militares do Cone Sul, e que também buscam reconstruir o álbum de família, é a fotografia do/a próprio/a realizador/a bebê no colo do familiar que foi morto ou desaparecido. Diferentemente da estratégia utilizada na exposição “Arqueologia da Ausência”, de Lucila Quieto – que busca reconstruir um momento impossível de união de presença com ausência – e é reproduzida em alguns dos documentários em primeira pessoa –, aqui as imagens buscam evocar um momento simbólico do passado, que carrega em si mesmo uma alta carga de dramaticidade. Dessa maneira, tornam evidentes os laços familiares e afetivos pelos quais essas crianças – hoje adultas – estavam ligadas aos indivíduos perseguidos dos golpes militares e terrorismos de Estado.

43



44

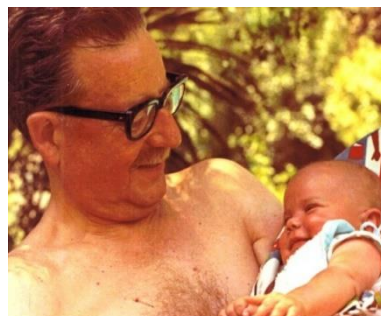


⁴³ Celso Castro segurando a filha Flavia ainda bebê.

⁴⁴ Víctor segurando a filha Natalia com pouco menos de 1 ano de idade.



45



46

Este tipo de fotografia, em que se destacam os descendentes de pessoas perseguidas pelas ditaduras nas fotos junto às mesmas, também é comum de serem encontradas nas imagens divulgadas pelo livro “Infâncias roubadas”. Mais uma vez, as fotos adquirem um sentido de afirmação deste passado marcado pela dor da perda e da ausência, reforçando a perspectiva da segunda geração de atingidos pela ditadura militar nos depoimentos coletados pelo livro. As imagens então chamam a atenção para suas vidas, marcadas por processos históricos que, no âmbito privado, desestruturaram suas relações familiares, provocaram saídas forçadas dos países onde nasceram e interromperam seu cotidiano infantil – à medida que tiveram que viver na clandestinidade e sob a ameaça constante do regime a seus familiares e a si próprio.



47



48



49

⁴⁵ Beatriz Allende segurando o filho Alejandro em Cuba.

⁴⁶ Salvador Allende segurando a neta Marcia Tambutti.

⁴⁷ Marta Nehring bebê com o pai Noberto Nehring, morto pela ditadura militar (1964).

⁴⁸ Retrato de família de Isaura Coquerio e Aderval Coqueiro, morto pela ditadura militar, com a filha bebê Suely.

⁴⁹ Vlademir com o pai Virgílio Gomes da Silva, membro da ANL e morto pela ditadura militar.

Mauad (2017) afirma que “nos mundos da arte, as imagens familiares ganham um novo estatuto, diferente daquele que assumem quando se inscrevem nas tomadas do fotojornalismo” (p. 411). Isso implicaria em uma nova vida dessas imagens resultado da sua ascensão a uma nova condição de existência. Ao longo deste capítulo, portanto, buscamos investigar essas novas condições das imagens – em especial, das fotos familiares e filmes domésticos durante os regimes autoritários da Argentina, Brasil e Chile –, examinando as marcas das ditaduras nos álbuns de família produzidos e reconstruídos pelos documentários em primeira pessoa. Indo ao encontro das palavras de Blank e Lins (2012), o objetivo desta análise foi o de encarar as imagens enquanto disparadores, que funcionam como ponto de partida, mas também de chegada para a elaboração de memórias de períodos nebulosos e da narração de histórias que carregam potência, luta e dores em seus vestígios e detalhes.

Durante este processo de análise, optamos por desenvolver uma operação metodológica de confrontação entre a construção de uma memória histórica das ditaduras militares – através dos relatos e imagens autobiográficas que os documentários trazem à tona – e outros documentos e fontes históricas, em um movimento capaz de promover uma dialética frutífera. Essa montagem realizada é justamente o que possibilita a abertura de um relato pessoal da infância para uma memória coletiva, capaz de construir uma experiência histórica particular vivida pela segunda geração de afetados pelas ditaduras militares, que se não eram protagonistas desses acontecimentos, também tiveram que enfrentar diretamente a repressão.

Nas páginas seguintes deste trabalho, daremos continuidade a análise dos documentários em primeira pessoa atravessados pelas ditaduras militares do Cone Sul, focando na maneira como essas produções interpretam as derrotas históricas dos projetos políticos de esquerda, que entre os anos de 1960 e 1970, pareciam haver se transformado em utopias realizáveis. Neste sentido, nos propomos a investigar os testemunhos e imagens presentes nos filmes produzidos pela segunda geração e como esses são influenciados por um imaginário dominado por uma crise das utopias.

CAPÍTULO 3

DA UTOPIA À MEMÓRIA:

AS DERROTAS HISTÓRICAS NOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE AS DITADURAS DO CONE SUL

O termo “Utopia” foi inventado pelo filósofo e escritor britânico Thomas Morus no século XVI e significava ao mesmo tempo “o bom lugar” e o “lugar nenhum”, uma combinação que, na época, serviu a More para camuflar seu projeto muito concreto de mudanças sociais, aplicáveis a seu próprio país. Em sua origem, portanto, era um projeto prático, mas que acabou se universalizando com o sentido de sonho impossível, de sociedade ideal cuja perfeição se torna irrealizável. Nos anos 1960, contudo, o sentido original de utopia parecia haver sido encarnado outra vez como um projeto político realizável, com o surgimento de movimentos revolucionários em diversas partes do mundo. Essa utopia revolucionária então passaria a ser entendida como uma projeção de futuro, algo que ainda não existia e que estaria aberto e livre. Como afirma o historiador italiano Enzo Traverso, parecia que “a história caminhava a passos largos para o socialismo, não para a barbárie”⁵⁰ (2012, p. 102).

Durante este período, a América Latina tornou-se uma região que geraria grandes expectativas rumo à revolução social, principalmente após o êxito da Revolução Cubana em 1959 que inspiraria, dentre outros movimentos, as guerrilhas urbanas nos países do Cone Sul. Foi neste contexto em que o historiador britânico Eric Hobsbawn – um intelectual marxista que até o fim de sua vida acreditou na construção do socialismo – demonstraria seu profundo interesse pelo continente, atraído pelo potencial da região para a revolução social. Após a primeira visita de Hobsbawn à América Latina, ele retornaria para a Europa “convencido de que, por volta da década seguinte, a região estava destinada a tornar-se a mais explosiva do mundo” (BETHELL, 2017, p. 14).

Em relação ao cinema, foi diante de uma conjuntura marcada pelas revoluções anticolonialistas na África e na Ásia, que substituíram os momentos mais sombrios da Segunda Guerra Mundial por uma onda de otimismo político, intensificada após o triunfo da Revolução

⁵⁰ A afirmação de Enzo Traverso é baseada no texto “*Socialismo ou barbárie*”, escrito por Rosa Luxemburgo, em 1915.

Cubana, que os filmes passaram a descrever movimentos de massas confiantes e a anunciar vitórias implacáveis (TRAVERSO, 2017). Na América Latina, ocorreu a emergência de um novo cinema, militante, em tom objetivo e de denúncia, cuja principal preocupação era a de refletir sobre os problemas da região. Dentre os principais representantes na realização desse tipo de cinema estavam o argentino Fernando Birri, os brasileiros Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, e os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. Suas cinematografias se preocupavam em chamar a atenção para as ideias políticas e os conflitos sociais latino-americanos, constituindo-se muitas vezes em abordagens sociológicas, que privilegiavam os personagens coletivos às histórias individuais. O movimento cinemanovista deste período, portanto, trazia a utopia de transformar a história através do cinema, influenciado por teóricos como Frantz Fanon e Bertolt Brecht. Também o cineasta francês Chris Marker, cuja obra é considerada uma das mais politicamente engajadas do período, se interessou pelos processos históricos ocorridos na América Latina, que se converteram em tema de muitos dos seus documentários. Dentre esses processos, destacam-se a Revolução Cubana e o que se convencionou chamar de “experiência chilena”, período em que o Chile esteve governado pela Unidade Popular. Percebe-se, porém, que suas produções dedicadas ao continente latino-americano tinham frequentemente como objetivo alimentar os debates da própria esquerda europeia (AGUIAR, 2013).

Os golpes militares nos países da América do Sul, contudo, mudariam a paisagem política do continente, gerando um baque nas expectativas revolucionárias, cujo imaginário de esquerda acreditava que muito em breve poderiam ser concretizadas. Em março de 1964, “toda a esperança de revolução social no Brasil seria esmagada por um golpe militar que levou à instalação de uma ditadura militar que durou 21 anos⁵¹” (BETHELL, 2017, p. 16). No Chile, o violento golpe militar de 11 de setembro de 1973 foi um baque ainda maior para aqueles que acreditavam que a vitória da experiência socialista chilena poderia influenciar os rumos políticos da região e ajudar a reverter o quadro em países onde as ditaduras já haviam se instalado. Nesta nova conjuntura, o triunfo das forças reacionárias havia se tornado uma realidade até mesmo num país que contava com uma ampla base social na luta pelo socialismo, o que levou à reflexão sobre a viabilidade ou

⁵¹ Essa pesquisa adota a perspectiva de que a ditadura militar teria terminado em 1985, com a saída dos militares do governo e a eleição - ainda que de forma indireta - de um governo civil no país.

não de uma revolução institucional (ROLLEMBERG, 2004). Em 1976, foi a vez dos militares retomarem o poder na Argentina, o que também já havia ocorrido na Bolívia, em 1971, e no Uruguai, em 1972. O cineasta Chris Marker inclusive chega a comentar que “en America Latina, la revolución fue derrotada de manera sangrienta: en Occidente, la revolución nunca tuvo lugar. Se quedó en el ensayo sin fin de una obra que nunca se estrenó” (2008, p. 32).

Esses processos, por sua vez, tiveram seus reflexos na produção cinematográfica dentro e fora da América Latina. Para o historiador Enzo Traverso (2017), o filme que marcaria esta transição entre a primeira e a segunda geração de filmes e cineastas parte de uma cultura de esquerda, seria justamente o documentário de Chris Marker *O Fundo do Ar É Vermelho*, filmado em 1977 e reconfigurado em 1993. Feito com trechos de filmagens inacabadas sobre as lutas revolucionárias daqueles anos, o documentário não é constituído de uma cronologia de combates, tendo sido realizado mais com o intuito de capturar o espírito de uma época. Em sua alentada compilação de um sem-número de imagens de acervo até então inéditas – algumas de arquivos, outras registradas por ele em andanças por vários países – *O Fundo do Ar É Vermelho* cobre um decênio decisivo, entre 1967 e 1977, no qual cabem, de um lado, as greves francesas iniciais, que culminariam no Maio de 68, e os enfrentamentos estudantis nas ruas de Paris e, de outro, a voz da oposição, embates políticos e a repressão na Bolívia, México, Chile, Uruguai e Brasil e a atuação da Unidade Popular chilena e dos Tupamaros uruguaios. Contudo, aos poucos o cinema entraria em dissonância com aquele do *front* político dos conflitos de ordem emancipatória, incorporando uma progressiva desilusão com uma era revolucionária. Anos mais tarde, Hobsbawn escreveria que “a revolução esperada, e em tantos países necessária, não aconteceu, estrangulada pelos militares nativos e pelos Estados Unidos, porém, não menos pela debilidade doméstica, divisão e incapacidade” (2017, p. 29).

Em um contexto global, a derrubada do muro de Berlim, em 1989, e a consolidação do neoliberalismo como sistema político-econômico ao longo dos anos 1990, marcariam “o fim da utopia socialista e a vitória do neoliberalismo pós-moderno e antiutópico” (NAGIB, p. 15). Neste sentido, a era chamada de “capitalismo tardio” seria também caracterizada pelo fim do gesto utópico (JAMESON apud NAGIB, 1997), onde o pensamento de esquerda, dono e porta-voz das utopias do século XX, teria perdido a capacidade de sonhar. Sendo assim, a utopia revolucionária das décadas passadas, entendida como uma projeção de futuro, algo que ainda não existia e que

estaria aberto e livre, passa então a ser substituída por um olhar de volta ao passado, representado por essa espécie de fixação pela memória – ou de “sobreabundância” da memória (JELÍN, 2002). Com o colapso das revoluções do século XX, a utopia deixa então de aparecer como um “ainda não” para ser encaixada em um lugar não existente, uma utopia destruída que torna-se objeto de uma arte da melancolia (TRAVERSO, 2016, p. 45).

Em seu texto “Imagens melancólicas. O cinema das revoluções vencidas”, Traverso busca analisar filmes que, segundo ele, delineariam um retrato do século XX “como uma era trágica de revoluções interrompidas e utopias derrotadas, lembrando aos vencidos suas batalhas perdidas” (2017, p. 248). O historiador afirma que a partir da década de 1990 filmes considerados parte do imaginário e de uma cultura de esquerda⁵², começam a elaborar sobre o passado assumindo a derrota como ponto de partida de sua análise retrospectiva. Segundo ele, se até o fim da década de 1970 os filmes descreviam movimentos de massas confiantes e anunciavam vitórias implacáveis, a partir dos anos 1990 passam a demonstrar um luto pelas derrotas, inclusive ao retratar revoluções. Para o campo da esquerda, a derrubada do muro e o fim da URSS tiveram um efeito desmoralizante que abriu espaço para uma década marcada pelo conformismo político e o descobrimento das virtudes do capitalismo.

[...] a queda do Muro de Berlim logo ganhou uma dimensão de *evento*, de virada de época que excedia suas causas, escancarando novos cenários, de súbito projetando o planeta em uma constelação imprevisível. Como todo grande evento político, alterou a percepção do passado e gerou uma nova imaginação histórica (TRAVERSO, 2012, p. 29).

Em um movimento ainda mais recente, que na América Latina transformou-se em uma tendência produtiva a partir dos anos 2000, a dimensão intensamente subjetiva veio caracterizando o presente e o cinema documental se destacando enquanto território privilegiado de experimentações e propostas originais em termos estéticos, discursivos e políticos. Diferentemente do cinema militante e engajado dos anos 1960 e 1970, para o documentário contemporâneo não basta apenas a representação do mundo histórico em tom objetivo e de denúncia, mas como esses fenômenos afetam o indivíduo. A câmera, então, deixa de ser uma arma e passa a exercer uma

⁵²“Esquerda” para o autor definida em termos ontológicos: como os movimentos que lutaram para mudar o mundo ao colocar o princípio da igualdade no centro de sua agenda. Sua cultura é heterogênea e aberta, na medida em que inclui não só diferentes correntes políticas, mas também uma pluralidade de tendências estéticas e intelectuais.

função de instrumento de restauração da memória e da história (CUEVAS, 2005). Dessa maneira, esses filmes buscariam ressignificar a leitura do passado através de uma memória que transita do individual para o coletivo, parábola inversa a dos documentários políticos de outrora, cujas imagens mostravam um mundo em que a utopia revolucionária foi levada às ruas.

Segundo Pablo Piedras (2014), é possível pensar que a reiterada utilização da primeira pessoa no documentário latino-americano das últimas décadas se apoia na impossibilidade de o documentário clássico dar conta de verdades históricas sobre os fatos traumáticos, produzidos durante as ditaduras instituídas nos países da região. Essas novas vozes raramente se validam ou encarnam um projeto político e totalizante se não que expressam a tendência de uma geração que prioriza o direito à subjetividade e ao discurso pessoal. Diante disso, esta pesquisa trabalha com a hipótese de que a irrupção da primeira pessoa no cinema documentário é uma realidade conectada a uma transformação cultural mais ampla, marcada por esses acontecimentos – que vão desde os golpes militares e os processos de transição posteriores à derrubada do muro de Berlim e o fim da URSS – e cujos impactos no imaginário de uma geração de realizadores/as latino-americanos/as que elaboram sobre o passado histórico através de suas experiências íntimas, serão analisados no presente capítulo.

Dessa maneira, nos debruçaremos sobre a perspectiva de que a recente tendência do cinema documentário sobre as ditaduras militares do Cone Sul, que colocam no centro do relato a subjetividade de seus realizadores, também pode ser encarada à luz de uma crise das utopias. Para o filósofo Remo Bodei (2001) os movimentos revolucionários e o pensamento crítico orientado à transformação social, sofrem um baque que coloca em questão um antigo padrão historiográfico no qual as utopias, em certo momento, foram transformadas em projetos realizáveis ao longo prazo. Isto afeta toda a consciência de uma época que passa a ser forjada por uma memória marcada pelos cataclismos do século. Nas palavras de Enzo Traverso, “para quem não escolheu o desencantamento resignado ou a reconciliação com a ordem dominante, o mal-estar é inevitável” (2012, p. 31). Assim, buscaremos desvendar o mal-estar gerado por esta crise – também encarado como uma “melancolia de esquerda” (TRAVERSO, 2016) – e como este se manifesta nas imagens e testemunhos dos documentários em primeira pessoa que se debruçam sobre os processos históricos das ditaduras militares da Argentina, Brasil e Chile, marcados por dores, traumas, derrotas e frustrações.

3.1. A crise das utopias no cinema latino-americano

Considerado um dos documentários políticos mais importantes da história do cinema, o filme *A Batalha do Chile* (1972, 1973, 1979), realizado pelo cineasta chileno Patricio Guzmán, foi filmado no calor dos acontecimentos de um período ao mesmo tempo turbulento e de grandes expectativas na América Latina, que foi o governo da Unidade Popular no Chile – a primeira experiência de socialismo por vias democráticas no mundo. Dividido em três partes – “A Insurreição da Burguesia (1972)”, “O Golpe de Estado (1973)” e “O Poder Popular” (1979) – o filme foi construído a partir de uma narrativa dialética, isto é, para cada ação promovida pela oposição a Allende havia uma reação de seus apoiadores e vice-versa, como explica o próprio Guzmán em entrevista a José Carlos Avellar⁵³. Os problemas abordados no filme também foram esquematicamente divididos em ideológicos, políticos e econômicos e uma das metodologias que Guzmán buscou desenvolver foi chamada de “os fatos invisíveis”, pois não se dedicava a filmar apenas os grandes acontecimentos – como as manifestações, discursos públicos e os confrontos nas ruas –, mas também os bastidores dos mesmos, como as assembleias dos trabalhadores nas fábricas e as reuniões dos empresários que promoviam o boicote ao governo. Neste sentido, o documentário não tinha a intenção de ser apenas um registro entusiasta dos fatos, mas de retratá-los com a complexidade que o momento exigia.

A sequência inicial da primeira parte da trilogia, intitulada “O Golpe de Estado”, começa com a impressionante imagem do bombardeio no *Palacio La Moneda*. Um rufado de explosões representa a demolição de um projeto de intensa militância e organização política, restando apenas suas ruínas. À medida que vemos o sonho de um socialismo democrático sendo sucumbido no *front* da História, a imagem vai ganhando o sentido de distopia, em que a escolha da montagem retrospectiva põe ante toda a trilogia a ciência do desfecho político que será relatado. Em seguida, o filme corta para uma manifestação de rua, onde a câmera na mão do cinegrafista faz a imagem trepidar, gerando no espectador a sensação de estar inserido na dinâmica das passeatas no Chile. As imagens nos mostram uma manifestação popular favorável ao governo Allende sendo filmada em seu interior, a palavra de ordem que ecoa de forma vibrante é “La izquierda! Unida! Jamás será

⁵³ Entrevista de Patricio Guzmán concedida a José Carlos Avellar, em 2005, parte dos extras do box DVD *A Batalha do Chile*, lançado pelo videofilmes em 2007.

vencida!” Dessa maneira, o próprio filme se constrói a partir de outra dialética, a da utopia e a da antiutopia.

De um modo geral, o filme propicia uma melhor compreensão de certos aspectos da história, uma vez que possui a capacidade de representar manifestações coletivas, conflitos entre indivíduos, batalhas, cenários e emoções, que encontram limites de representação na história escrita devido à própria natureza de seu suporte. A câmera, por sua vez, capta as imagens de uma maneira distinta de quem as vivências, pois “o aparelho apreende os movimentos de massa mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva de voo de pássaro” (BENJAMIN, 1996, p. 195). Assim, as imagens que se destacam ao longo de todo documentário *A Batalha do Chile* são a de um corpo coletivo; imagens de agrupamentos e de multidões.

Apesar de o filme então se aproximar da geração de cineastas militantes, em que o realizador e sua pequena equipe saíram às ruas com a câmera nas mãos para filmar, participando dos acontecimentos e destacando os movimentos de massa que tomaram as ruas da capital chilena, o documentário seria finalizado apenas em 1979 em Cuba – seis anos após o golpe e a instalação do regime militar, que mostrou toda a sua brutalidade logo em seu princípio. Por conta disso, consideramos que já estão presentes no filme os sintomas de um novo imaginário representado no cinema, influenciado pelo sentimento de melancolia que, por sua vez, é também derivado de um fracasso histórico – como foi o traumático fim do governo Allende e das esperanças de se implementar o socialismo por vias democráticas.

Na última cena do filme, que encerra a terceira parte denominada de “O Poder Popular”, Guzmán entrevista o operário de uma fábrica sobre o que ele acha que vai acontecer dali em diante, ao que ele responde: “Se o governo não se libertar de certos compromissos, vai ser liquidado”, referindo-se ao fato de Allende não ter optado por uma resistência armada ao golpe. E então acrescenta: “O que iremos perder, não vamos conseguir recuperar nunca”. Neste instante, o cenário muda do interior da fábrica, símbolo da resistência dos trabalhadores chilenos, para um deserto, em que o horizonte se torna cada vez mais distante. Surge a voz *off* de Guzmán: “Vamos caminhando, companheiro”, ao som de uma flauta andina triste que ganha cada vez mais evidência sonora no lugar do barulho das máquinas trabalhando. Até que a música e a paisagem desértica tomam conta da cena e o filme termina. O cineasta poderia ter optado em terminar seu filme com

o emblemático discurso de Allende em *La Moneda*, cujas palavras e imagem de um líder de capacete carregando uma metralhadora, o levariam a uma espécie de panteão do socialismo ao lado de Che Guevara, emprestando a seu sacrifício uma dimensão quase mística (TRAVERSO, 2018, p. 102). Em sua mensagem, Allende parecia ter certeza de que seu sacrifício não seria em vão: “Antes do que se pensa de novo se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre, para construir uma sociedade melhor”⁵⁴.

Ao elaborar sobre nossa relação com o passado e o futuro, o historiador alemão Reinhart Koselleck (2006) categoriza essas duas noções, respectivamente, como “espaço de experiência” (o conjunto de acontecimentos que foram incorporados à nossa memória coletiva e nos permite entender o presente) e “horizonte de expectativas” (os temores, esperanças, certezas e dúvidas do presente orientados ao que ainda não experimentamos). Segundo o historiador, a expansão marítima e o desenvolvimento tecnológico da modernidade abriram um novo horizonte de expectativas cada vez mais distante do espaço de experiência. Um novo tempo, acelerado, já não se repetiria e a história teria pouco a ensinar. Não por causalidade que durante o século XX os conceitos que despertaram as expectativas mais intensas foram o que menos passado continham: o socialismo e o fascismo (GALLIANO, p. 42). Ainda na visão de Koselleck, à medida que nossas expectativas se realizam ou se frustram, transformando-se assim em experiências, o passado se enche de histórias alcançadas ou fracassadas e o horizonte de expectativas se reduz novamente. Neste sentido, ocorre então uma lenta extinção do futuro.

A cena final do filme de Guzmán, portanto, poderia apontar para a seguinte reflexão: seria este o prenúncio do fim de um “horizonte de expectativas”, que orientam tanto o pensamento como a atitude, ao qual se referia Koselleck, e que daria início a uma postura resignada? Isto porque, para o historiador, à medida que foram sumindo as utopias, o presente tornou-se carregado de memórias e incapaz de se projetar no futuro, transformando o “horizonte de expectativa” em uma perspectiva invisível. Neste sentido, poderíamos pensar também sobre o início de um novo cinema, carregado de imagens que refletiriam a dificuldade em se enxergar esse horizonte, e de um discurso influenciado por uma crise das utopias do passado, que foram dando lugar a posturas resignadas e/ou melancólicas.

⁵⁴ Trecho do discurso proferido por Salvador Allende no dia 11 de setembro de 1973 e transmitido pelo rádio.



Fotograma extraído da última cena de *A Batalha do Chile*.

Como muitos chilenos após o golpe de 1973, Patricio Guzmán sai para o exílio depois de passar doze dias preso no Estádio Nacional. Após um período em Cuba, onde finaliza *A Batalha do Chile* com apoio do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfico (ICAIC) e do cineasta Chris Marker, vai viver em Paris. Apesar de sua cinematografia ser praticamente toda voltada para a realidade e a história chilena, ele nunca mais voltaria a morar em seu país de origem. Esse é o caso também da cineasta chilena Marilú Mallet, que após deixar o Chile em 1973, vai viver no Canadá, onde, além de se casar com o cineasta Michael Rubbo e ter um filho, Nicolás, ela realiza o filme *Diário Inacabado*, em 1982. Apesar de ser um híbrido entre documentário e ficção, este talvez seja o primeiro filme atravessa em que a dimensão subjetiva do/a realizador/a se expressa como linguagem e constitui sua forma dominante – ao menos entre cineastas latino-americanos.

Nele, Mallet expressa uma experiência profunda de isolamento, em um país ao qual ela sentia não pertencer completamente. As questões sobre exílio, imigração, gênero e a própria linguagem cinematográfica, vão sendo perpassadas pelo sentimento principal que emerge do filme, que é o fato de a vida privada no Canadá, no presente, cada vez mais se sobressair à vida coletiva, que ela remete ao Chile no passado. Durante uma cena ao lado do marido na cama, ela lhe confessa:

“Eu me dou conta que a cada dia me torno mais indiferente. Não sei...acho que mudei, que me tornei mais egoísta, que penso somente em mim, que me despolitizo. (...) Eu sinto que eu não participo dessa sociedade (...). Lá [no Chile] havia uma vida coletiva”.

No início do filme, fotografias de espaços externos cobertos pela neve são projetadas na tela. Uma neve que acaba por torna-se um elemento recorrente e a paisagem predominante do filme, mas não como um símbolo idílico que lhe poderia ser atribuído, e sim como a expressão mesma de uma ausência de calor – em seu sentido literal e figurado: um calor humano, possível de se sentir através da união e da coletividade. Ainda na parte inicial do filme, a narração da diretora em *voice-over* expressa que “teria gostado de um pouco de calor, do movimento, até mesmo da poeira”, enquanto a câmera passeia pelo interior de sua casa em Québec. Assim, a neve funciona como a expressão de um branco vazio, de uma melancolia que faz Mallet questionar o rumo de sua vida no exílio.



Fotograma extraído de *Diário inacabado*.

Um encontro caloroso, no entanto, aparece apenas em uma sequência do documentário, quando Mallet faz uma reunião de exilados chilenos em sua casa. Durante o encontro, eles bebem uma bebida chilena e cantam músicas típicas do país natal, mas essa aparente harmonia é interrompida pela reação de Nicolás, que não fala espanhol e, por isso, sente-se perdido no meio daquela gente, como o marido faz questão de apontá-la. Outra cena que chama a atenção no filme é o momento em que o marido começa a pregar algo que tapa as janelas, uma espécie de vedação

para impedir o frio de entrar na casa. Ela o observa enquanto questiona que, caso ele faça isso em todas as janelas, eles não conseguirão mais ver o céu e ficarão completamente enclausurados, ao que o marido responde, com um excesso de pragmatismo, que seriam “apenas por oito meses”. Assim, durante a maior parte do tempo a vida de Mallet se resumiria ao seu interior, sem que lhe fosse possível avistar o que há lá fora, para além dos limites de sua casa. Esta é uma questão que irá surgir em muitos dos documentários em primeira pessoa das décadas seguintes, acerca dos dilemas e tensões da vida privada com a luta na esfera pública. “Quando alguém não tem país, ocupa-se de sua casa”, a narração em *off* de Mallet expressa. Não ter um país aqui significa, também, não ter um propósito pelo qual lutar neste país, isto é, o país aqui como o público e coletivo e a casa como o pessoal e o privado.

Em meio à cena cotidiana do presente, em que a diretora passeia com o filho e entra em uma lanchonete, sentando-se no balcão para comer, a política invade a vida através da *voice-over* de Michael que diz que ela deveria sentir-se contente por viver no Canadá, longe de toda a situação de seu país natal. “[Aqui] Não tem todos esses problemas. Você não tem que se preocupar com gente atirando, golpe de Estado, governo caindo”. É como se, naquele momento, a voz do marido ecoasse em seu pensamento e revelasse parte de seu dilema interior. De um lado, uma vida mais tranquila, segura e materialmente estável, mas também solitária e egoísta. Do outro, um mal-estar por não apenas estar distante fisicamente da situação de seu país de origem, mas por se dar conta que aquela realidade a afeta cada vez menos. A luta que formava parte de um passado vivenciado através de uma experiência coletiva torna-se memória e é substituída por uma vida familiar de imigrantes no exílio em um país do primeiro mundo. Em outro momento do filme, enquanto Mallet tira a maquiagem na frente do espelho, essa voz do marido surge e a questiona sobre quem ela havia se transformado: “Você não é tão exótica quanto você era. (...) Você sabe, quando eu te conheci, você era uma exilada chilena, na embaixada canadense... E havia gente atirando em você, e agora você é apenas uma dona de casa com um filho”.

O filme então termina novamente com a paisagem da neve, onde Mallet, Michael e Nicolás caminham distantes dos olhos da câmera. Mas esse já não aparenta ser mais o retrato de uma paisagem melancólica, como ocorre ao longo de todo o filme, e sim a representação de uma realidade conformada. Na cena anterior, Michael de frente para a câmera, anuncia que eles provavelmente iriam se divorciar. Em seguida, enquanto os três caminham em meio à neve sob um

sol e um céu azul atípicos, a voz de Mallet reflete: “Mas como vamos compartilhar [a vida] se temos ideias tão diferentes? Valores tão diferentes?” ao que a de Michael responde que “A vida está cheia de pessoas que se casam pelos motivos errados. E elas criam filhos”. Ao final, não fica explicitado qual o rumo que a família irá tomar dali em diante, se o da continuidade de uma união ou o de uma desintegração.

Nestes dois filmes chilenos aqui analisados – apesar de produzidos em contextos distintos e com estilos totalmente diferentes um do outro – a paisagem funciona como a expressão de uma melancolia, derivada do fracasso de uma experiência política que ficou no passado e não mais será. No primeiro, o deserto e seu horizonte cada vez mais distante ganham um sentido de “ausência de expectativas no futuro”. No segundo, a neve é o principal símbolo de um exílio marcado pela ausência pelo que lutar, onde o pessoal, o íntimo e o privado se sobrepõem ao político, ao coletivo e ao público. No final do filme de Mallet, o tom que prevalece poderia ser resumido em algo como “a vida é assim mesmo”, exprimindo um sentimento de conformismo e um sentido de resignação.

Já no cinema brasileiro, é possível observar uma matriz dialética de utopia e antiutopia na obra do cineasta Glauber Rocha, entre os períodos anterior e posterior ao golpe militar. O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, rodado em 1963, se inseria em um momento de grandes esperanças políticas no Brasil, com o impulso que os movimentos populares haviam tido na década anterior, como as Ligas Camponesas que desde 1955 intensificavam sua demanda pela realização da reforma agrária – uma pauta que ganharia o respaldo do governo progressista de João Goulart. No filme, portanto, um herói progressista ao final se liberta das influências retrógradas do país, quando aparentemente se cumpre a profecia utópica: a célebre imagem do mar que substitui a do sertão. Já em *Terra em Transe*, realizado em 1967, três anos após o golpe militar, as imagens marítimas do filme mostrariam uma inversão antiutópica, uma vez que anunciariam o fracasso de Eldorado encontrado no Novo Mundo, remetendo a uma derrocada da esperança revolucionária no presente (NAGIB, 2005, p. 17-18). O filme então especula sobre os erros que levaram ao fracasso do projeto revolucionário e, neste sentido, poderia ser caracterizado como um filme pós-utópico. “Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme apresenta, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa” (NAGIB, 2006, p. 42). Ainda nas palavras da pesquisadora Lucia Nagib sobre o filme *Terra em Transe*, no livro “A utopia do cinema brasileiro”:

Porfírio Diaz, nome do famoso ditador mexicano transposto pela semelhança histórica ao presente do Eldorado brasileiro, desembarca na praia, como se fosse o primeiro europeu, e preside uma missa inaugural com outros três personagens, representantes do clero, dos índios e do reino, os dois últimos em trajes carnavalescos. O semblante inexpressivo dos presentes, a enorme bandeira negra fincada na areia por Diaz e a praia deserta onde se reúnem apenas os representantes da cúpula compõem uma atmosfera fúnebre. O mar utópico, ligado à gênese do Brasil e das Américas, se revela então como a própria origem do autoritarismo e da luta de classes. (NAGIB, 2006, p. 43).

No livro, Nagib busca delinear curvas de ascensão e de queda da utopia, que refletiriam as oscilações do cenário político brasileiro. Ela analisa comparativamente os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) como um “percurso de ascensão e queda da utopia marítima, entre o período revolucionário dos anos 60 e o refluxo após o golpe de 1964” (p. 27). Esse movimento se espelharia em outro, mais recente, referente à utopia neoliberal globalizada do período do cinema brasileiro a partir de meados dos anos 1990 e movido por uma euforia passageira, que refletia o retorno da crença no Brasil como um país viável. Foi neste breve período que o gesto utópico, perdido no passado do cinema novo, retornou com um novo ímpeto, particularmente notável nos primeiros anos da reforma neoliberal do governo Fernando Henrique Cardoso. No entanto, como afirma Nagib, “essa nova utopia jamais encontrou expressão plena” (2006, p. 17).

Se no momento histórico dos anos 1960 os projetos políticos e revolucionários ocupavam o centro do debate e eram os temas principais da cinematografia do período, os anos 1970 e 1980 se caracterizariam pelo progressivo desaparecimento dos temas políticos no cinema brasileiro. Em 1990, ocorreu a decadência da Embrafilme em um processo que culminaria com seu fechamento pelo governo Collor. Para Nagib, “talvez nunca como nesse momento o mito da terra prometida tenha estado tão distante do imaginário brasileiro” (2006, p. 44). Um dos filmes mais emblemáticos em retratar este contexto como o fim da utopia, em que a transição democrática parecia haver fracassado, foi *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), cujo desejo de emigração do Brasil conduz à derrota e a morte no lugar do esperado paraíso.



Fotograma extraído de *Terra estrangeira*.

Aqui, o mar antiutópico é também o desgarramento, a perda de identidade e uma ausência de rumo, “a imagem de um mar tornado incapaz de conduzir o navio a seu destino torna-se, de fato, central enquanto metáfora de perda da identidade” (NAGIB, 2006, p. 45). Combinado à imagem, a fala da personagem interpretada pela atriz Fernanda Torres ajuda a reforçar um imaginário ausente de utopia: “Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui é... É o fim! Que coragem cruzar esse mar há 500 anos atrás! É que eles achavam que o paraíso estava ali. Coitados dos portugueses... Acabaram descobrindo o Brasil”.

Porém, ainda que não retomasse o mesmo fôlego das décadas passadas, o cinema brasileiro voltaria a vivenciar uma curva utópica ascendente em filmes como *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997) e *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997), “obras que retornam ao Nordeste seco do cinema novo, lançando sobre ele um olhar ao mesmo tempo nostálgico e atualizador” (NAGIB, 2006, p. 18). E é também no período a partir de fins dos anos 1980 que a produção de filmes sobre a ditadura militar brasileira se intensifica. Em um primeiro momento, grande parte dos filmes transmite uma tentativa de monumentalização das lutas deste passado, principalmente segundo as perspectivas dos militantes que atuaram em oposição ao regime militar. Ainda assim, surgem filmes sobre a ditadura que fogem um pouco deste espectro, como é o caso de *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles, 1984). Nele, a perspectiva adotada é a do filho de um militante da luta armada, Gabriel, que tem que lidar

com a ausência constante do pai em sua vida, colocando já em evidência a questão de como essa geração também seria afetada pelo regime militar e a repressão.

Na Argentina dos anos 1990, por sua parte, surge o chamado *Nuevo Cine*, que se destaca pelas inovações estéticas de um cinema original e inventivo, cuja realização é caracterizada por pequenas equipes e o baixo orçamento. Os temas políticos do cinema clássico argentino de décadas anteriores também vão se diluindo, dando lugar para uma geografia íntima dos sujeitos impactados pela crise nacional. De acordo com a pesquisadora Andrea Molfetta (2018), a geração do novo cinema argentino filma “a apatia e a perplexidade em que ficou imersa a população. Os filmes são expressão de um questionamento existencial diante da perda, diante da desagregação social” (p. 11). Sendo assim, o Novo Cinema Argentino teria nascido dentre as fendas criadas ao longo de um ciclo econômico neoliberal selvagem no país.

Ainda segundo Molfetta (2018), o Novo Cinema Argentino desenvolveu, como poucos, o poder do cinema para realizar um diagnóstico social. De maneira geral, o conjunto das obras é anti-idealista. Como questiona a pesquisadora: “depois de tudo, como continuar sendo humano num mundo animalizado, onde você assiste desfazerem-se as redes de solidariedade e reduzir-se drasticamente as suas chances individuais de sobrevivência?” (MOLFETTA, 2018, p. 13-14).

Em síntese, frustrava-se a experiência democrática, e a sociedade argentina – tradicionalmente acostumada a levantar suas insatisfações em manifestações públicas –, literalmente esvaziou tanto as praças quanto as instituições. O clima geral era de apatia, depressão e decadência, do âmbito pessoal ao nacional (MOLFETTA, 2018, p. 13).

Um dos principais protagonistas desse novo cinema é a juventude e, segundo os pesquisadores argentinos Sebastián Meschengieser e Federico Lisica (2004), a representação dos jovens no cinema argentino desta época refletiria justamente as transformações aplicadas no país durante a década de hegemonia neoliberal. Dessa maneira, o jovem como portador de utopias para a transformação social das décadas passadas passa a ser retratado ora como delinquente ou marginal, ora como apático ou como indolente. Diante desta hipótese os pesquisadores afirmam:

aquel joven “tradicional” que amalgamaba las expectativas colectivas de y para la juventud -sea rebelde, soñador, cuestionador- tiende a desaparecer de las pantallas. Y es reemplazado, NCA mediante, por el joven indolente de clase media

(corriente slacker) o el marginado sin retorno, de clase baja (corriente del realismo social) (MESCHENGIESER & LISICA, 2004, p. 1).

Este tipo de representação se verifica em filmes de ficção como *Silvia Prieto* (Martin Rejtman, 1999) e *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1998), onde a apatia endêmica e a marginalidade são paisagens onipresentes na vida dos jovens. Este último propõe, a partir do cruzamento de uma perspectiva espacial e outra social, uma abordagem de vários eixos temáticos que, por sua vez, se relacionam entre si: a marginalidade, a exclusão e a juventude. Não é por acaso que o filme começa com uma voz em *off* que anuncia as taxas de desemprego e subemprego na Argentina. Neste sentido, o relato fílmico vai dando conta da impossibilidade de inserção de seus protagonistas na sociedade, sobretudo na dificuldade que eles têm de ingressar no mercado de trabalho.

A narrativa fílmica de *Pizza, birra y faso* apresenta a cidade de Buenos Aires como um elemento central, marcado por fronteiras que separam as zonas de possível acesso e ação para os jovens protagonistas do filme, daquele cujo acesso não lhes é permitido. E embora eles circulem de certa maneira livremente pelas ruas da cidade, cada vez que penetram uma “zona proibida” a imagem se encarrega de mostrar certo incômodo, certa defasagem, evidenciando o não pertencimentos desses jovens. Uma das personagens do filme, Sandra, a única mulher e a namorada de um dos protagonistas, o Cordobês, se distancia do resto do grupo, não apenas por ser contra a conduta dos rapazes, mas por possuir uma outra situação social, uma vez que sua família possui uma casa própria. Sandra, no entanto, quer se afastar de sua vida e do pai violento e exige do namorado que ele deixe de roubar e consiga um trabalho. A intenção dele é que o grande assalto final que o grupo planeja seja um episódio único para que então possa ter a nova vida que desejam – e que afinal não acontecerá. Na última cena do filme, em uma longa tomada em câmera alta do barco que parte rumo ao Uruguai, é possível observar Buenos Aires se afastando lentamente. Sandra é então a única que consegue subir a bordo e escapar do labirinto mortal no qual se transforma Buenos Aires, com a promessa de futuro e de vida que conota o bebê por nascer.

A juventude é também o personagem principal da trilogia de Raul Perrone – *Labios de Churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) e *Cinco Pau Peso* (1998) –, um dos autores mais destacados do *nuevo cine* argentino. Ambientados no subúrbio de Ituzaingó, no *conurbano* bonaerense, onde nasceu e ainda vive o próprio realizador, os filmes abordam a marginalização, as crises (econômica, laboral, de valores e de identidade), a falta de perspectivas, sendo considerado um filme do tipo

slacker, que essencialmente dizia respeito aqueles cujos jovens se negavam a trabalhar. Em todos estes filmes, portanto, é possível perceber que os jovens que vão gradativamente desaparecendo das representações fílmicas de finais dos anos 1990 e início dos anos 2000, são os rebeldes, portadores de utopia e de transformação social e constituídos como sujeitos politizados, como uma promessa de futuro, de amor, poesia e questionamentos radicais (MESCHENGIESER & LISICA, 2004, p. 2-3). Em princípio dos anos 1990, este tipo de representação da juventude ainda seria possível de ver em filmes como *El Viaje* (Fernando Solanas, 1992), cujos jovens personagens sonhavam em mudar o mundo. Mas não é causalidade que o filme tenha sido realizado por Fernando Solanas, cineasta argentino parte da geração dos anos 1960, período em que realizou o reconhecido documentário *La Hora de los Hornos* (1968), um extenso ensaio sobre a história da Argentina e um verdadeiro manifesto do cinema militante da época.

É interessante observar, ainda, que em grande parte das obras do *Nuevo Cine*, na Argentina, já existia a colocação de personagens que são *alter ego* do autor, no registro de pequenas histórias de origem autobiográfica.

El NCA construye una identidad pese a la diversidad que contiene: no a historias repetidas, no a la técnica irresponsable o negligente, no a discursos altisonantes. Películas en primera persona, actores no profesionales; el intento por recuperar el habla de la calle y los tiempos muertos de la vida real, la reivindicación de la ciudad como protagonista y de la verosimilitud de los relatos. (MESCHENGIESER & LISICA, 2004, p. 2-3).

Mas foi nos anos que se seguiram a essa produção que ocorreu o surgimento de um cinema documentário marcado essencialmente pelas narrativas em primeira pessoa, tendo como seus precursores o cineasta Andrés Di Tella, em filmes como *La Televisión y Yo* (2002), e Albertina Carri, filha de desaparecidos políticos da ditadura militar, cujo primeiro longa-metragem foi o documentário *Los Rubios* (2003). Embora remeta irremediavelmente a uma cena traumática do passado, o filme de Carri não constitui uma tentativa de estabelecer uma cronologia dos fatos que levaram ao desaparecimento de seus pais, mas um percurso por diversos estados da memória a partir desta ausência, expressa através de fragmentos, fantasias, de uma atriz no papel da própria diretora e alguns relatos do presente. Assim, o filme constrói um universo fraturado no qual a protagonista descobre, uma e outra vez, o impossível da memória.

Ao analisar o cinema que considera parte de um espectro de esquerda em filmes a partir dos anos 1990, Traverso (2016) destaca o peso que as imagens melancólicas possuem nessas obras. Dentre os filmes que ele analisa está o documentário chileno *Calle Santa Fé* (2007), dirigido por Carmen Castillo, e realizado através da linguagem em primeira pessoa. Carmen foi companheira de Miguel Enriquez, membro do MIR assassinado pela ditadura de Pinochet. Os “miristas”, como se autointitulavam, eram os militantes do Movimiento de Izquierda Revolucionária que, apesar de não fazerem parte oficialmente da Unidade Popular, apoiaram o governo de Salvador Allende em seu projeto de socialismo democrático. Fundada em 1965, a organização era formada por estudantes, anarquistas, cristãos, trotskistas, sindicalistas. Eram guevaristas e repudiavam o modelo stalinista. A narração de Carmen então expressa uma utopia perdida, acompanhada por imagens de uma manifestação nas ruas: “Cómo tantos otros jóvenes en el mundo, inventávamos los caminos de la revolución”. Em seguida, o discurso de Miguel Enriquez, seu companheiro e dirigente do MIR, afirma que “el amanecer de la revolución obrera y campesina recién empieza”.

No entanto, depois de anos no exílio, ela volta ao seu país de origem e retrata sua estranheza, tomada inicialmente por um sentimento de decepção ao que ela descreve inicialmente não suportar “a arrogância dos vencedores e a tristeza dos vencidos”. O filme, então, mais do que explorar a trajetória de Miguel e o exílio da realizadora, trata das emoções que as lutas fracassadas suscitaram. Neste sentido, o próprio objeto do documentário seria, na verdade, uma derrota histórica (TRAVERSO, 2016). Através de um processo de autorreflexão crítico *Calle Santa Fé* também coloca em questão uma tendência dominante que consiste em transformar os lugares de memória em objetos neutros e assépticos, pertencentes a um patrimônio de arquivo. Assim, no lugar de ocultar as tensões entre a memória subjetiva e a coletiva, entre a experiência vivida de indivíduos e a recordação coletiva do passado, pode-se dizer que o filme busca transformá-la em uma dialética frutífera.

O documentário argentino *El tiempo y la sangre* (2004), foi dirigido por Alejandra Almirón a pedido Sonia Severini, uma ex-militante dos Motoneros, que é quem narra o documentário de maneira subjetiva. Elas partem em uma viagem para o Oeste argentino, longe dos grandes centros urbanos, mais especificamente a Morón, uma província operária onde Sonia militou nos anos 1970. Sonia então se pergunta o que teria restado daquela prática revolucionária

no presente, no próprio território onde se ensaiou e fracassou. Mas sua intenção inicial fracassa e elas acabam por encontrar outra coisa: um balanço e uma contestação inesperada dos filhos de uma geração que se considerava imbatível. “Nossos filhos dizem que teriam gostado de ter vivido naquela época. A gente sente um orgulho que às vezes para eles parece arrogância. Sentimos melancolia e sentimos dor”, a narração de Sonia enuncia. E em outro momento do filme ela expressa: “Éramos felizes. Sentíamos que protagonizávamos a história. A violência não era questionada. Que ingênuos! Que atrevidos!”. Aqui, a nostalgia pode ser atribuída não apenas a um passado de luta, onde os indivíduos sentiam-se como protagonistas da história, mas também se confunde com aquela de um futuro que poderia ter sido e nunca foi, e que é ressignificado através de um sentimento do presente, misturando as temporalidades. Nas palavras da pesquisadora Katharina Niemeyer:

Nostalgia can also refer to a desire for a return to a past time that has never been experienced by the yearning person or the missing regret for a past that never was, but that could have been, or for a future that never will be. Thus the nostalgia feeling is not merely geared to a return to past place or time, but also encompasses other temporalities such as the present and the future and it is often related to social, or political utopian imaginations (NIEMEYER, Ano, p. 13).

Apesar da heterogeneidade das linguagens e procedimentos estéticos dos filmes examinados até o momento neste capítulo – e que produziu uma análise combinada entre filmes de ficção e documentários do Chile, Brasil e Argentina, a partir da cinematografia de meados anos de 1960, quando se iniciou esse movimento de utopia e antiutopia no cinema latino-americano – considera-se que estas produções formam parte de um território antiutópico, que foi sendo construído a partir de derrotas históricas produzidas pelos golpes militares na região, e que atingiram diretamente os grupos empenhados em uma transformação radical da sociedade. As páginas seguintes deste capítulo, no entanto, irão se debruçar sobre os documentários latino-americanos em primeira pessoa, realizados por filhos/as, neto/as e sobrinhos/as de militantes políticos que se opuseram as ditaduras militares nestes países. Dessa maneira, não pretendemos fazer um levantamento completo de todos os filmes que foram produzidos sobre as ditaduras militares e sim incorporar aqueles que manifestam as principais questões abordadas por este trabalho.

Apesar de voltarmos a examinar os três filmes que formam parte do *corpus* principal desta pesquisa – *Allende, meu avô Allende* (Marcia Tambutti, 2015, Chile), *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010, Brasil) e *Encontrando a Victor* (Natalia Bruschtein, 2005, Argentina) – a presente análise busca convocar outros filmes que dialogam e provocam tensões com esses documentários objetos principais da pesquisa – todos eles realizados por cineastas parte da segunda geração de afetados pelo regime militar e o terrorismo de Estado. Esta geração, formada por indivíduos em sua maioria nascidos nos anos 1960 e 1970, possui uma memória distinta da de seus pais e, portanto, uma perspectiva particular acerca deste período marcado pelas ditaduras militares, violência de Estado e intensa militância política na qual seus familiares estavam envolvidos. Para Pablo Piedras (2014), os documentários em primeira pessoa realizados por essa nova geração, expõem de maneira recorrente um enfrentamento e reparações de ordem geracional. Neste sentido, além de se converterem em ferramentas para que os autores processem questões referentes à sua história familiar, sentimental e política, também marcam uma posição desde o presente sobre os conflitos, traumas e experiências do passado.

A hipótese desta pesquisa é a de que esses documentários refletem um imaginário marcado por uma crise das utopias, proveniente das derrotas históricas sofridas por esses grupos de militantes revolucionários (no contexto latino-americano) e pela própria derrota do socialismo, com a derrubada do muro de Berlim e o fim da URSS (no contexto global), que abriram caminho para décadas de fortalecimento do neoliberalismo e de posturas que refletem um mal-estar, por um lado, e uma atitude de resignação, por outro. Segundo o historiador argentino Alejandro Galliano (2020) o pensamento de esquerda, dono e porta-voz das utopias do século XX, parece haver perdido a capacidade de sonhar, e por isso se encontraria preso em posições defensivas e nostálgicas. Ainda segundo Galliano, a crise do pensamento utópico seria, em realidade, a manifestação de um problema maior: a ausência de ideias ou, ao menos, de imagens de futuros alternativos.

Diante disso, buscaremos analisar a elaboração de um passado marcado por uma intensa luta política no Cone Sul – que foi interrompida pela repressão violenta dos regimes militares que se instalaram nesses países – através de documentários realizados nos anos 2000 pela segunda geração de afetados pela repressão dessas ditaduras, que representam o trauma dos filhos de militantes, como ‘personagens secundários’ na vida dos pais diante das grandes utopias políticas e cresceram

marcados pela ausência e pelo exílio (FELDMAN, 2017, p. 215). Para isso, pretende-se analisar os testemunhos de militantes de esquerda e de seus familiares, presentes nesses documentários, em diálogo com as vozes dos/as realizadores/as, que muitas das vezes expressam tensões e contestam as versões da militância do período, provocando uma espécie de embate geracional. Além disso, também iremos investigar as imagens reveladas por esses documentários, no intuito de examinar um imaginário melancólico marcado por essa crise das utopias.

3.2. Embate geracional e melancolia na revisão crítica do passado sobre as ditaduras

“num mundo globalizado, pós-utópico e desprovido de propostas políticas, em que projetos nacionais há muito deram lugar a estética e relações transnacionais, a nova utopia necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas” (NAGIB, 2006, p. 26)

Se já em 1967, na Bolívia, o movimento de guerrilha liderado por Che Guevara fracassara, sua morte acabaria por transformá-lo em mártir, e seu sacrifício não se daria em um mundo silencioso e indiferente. No entanto, o ciclo de derrotas “gloriosas” – celebradas como momentos trágicos, porém históricos, que, em vez de colocar em xeque a crença no socialismo, a reforçavam – chega ao seu fim. Foi a partir das vésperas dos anos 2000, portanto, que a extinção do futuro passou a ser um sentimento compartilhado mais intensamente, uma vez que “os grandes projetos que ordenaram as expectativas do século XX haviam se esgotado, desde as vanguardas estéticas até o próprio pensamento moderno, passando pelo comunismo” (GALLIANO, p. 43). A queda do comunismo foi então o golpe final do pensamento utópico, em que o futuro parecia haver chegado ao seu fim. A irrupção do neoliberalismo, por sua vez, não poderia ser explicada sem a derrota do socialismo real, que implicou no desaparecimento de uma alternativa sistêmica ao capitalismo e a destruição das formas de resistência, de organização e de ação coletiva que foram sendo construídas ao longo do século passado. Para Traverso (2020), o esgotamento de todo um ciclo histórico de luta de classes do século XX fez com que a esquerda perdesse inclusive parte de sua identidade.

Também foi neste contexto que a dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) emergiu num novo

mundo contemporâneo, trazendo consigo novas dinâmicas de produção de subjetividade. Como destaca a filósofa argentina Beatriz Sarlo (2007), a dimensão subjetiva:

passou a dominar tanto o discurso cinematográfico e plástico, como no literário e o midiático. Todos os gêneros testemunhais pareciam capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal (SARLO, 2007, p. 38-39).

A primeira pessoa como ponto de vista e a reivindicação de uma dimensão subjetiva estariam, ainda, profundamente ligadas ao valor que passa a ser dado ao testemunho e às testemunhas como fonte histórica. Apesar de Sarlo reconhecer que o renascimento de uma história-relato tem importância significativa para o tema das ditaduras militares na América do Sul, pois foi em grande parte o testemunho que possibilitou a condenação do terrorismo de Estado, sendo para isso fundamental a confiança depositada jurídica e socialmente nessas lembranças, ela chama a atenção para a problemática de uma suposta sacralização desses testemunhos. Neste sentido, ainda que seja legitimamente moral o desejo de recuperar o que foi perdido pela violência do poder, este fato não seria suficiente para fundamentar uma legitimidade intelectual igualmente indiscutível desses testemunhos. Além disso, Sarlo critica essa predominância de um discurso subjetivo, pois este seria também responsável por gerar uma despolitização dos relatos.

A intenção deste capítulo, contudo, não é reconstruir os fatos históricos através do que nos revelariam os testemunhos presentes nestes documentários. Como afirma Elizabeth Jelín (2002), o fazer dos/das historiadores/as é mais complexo do que apenas reconstruir os fatos como “realmente ocorreram”. Esta complexidade, por sua vez, está ligada ao reconhecimento de que se debruçar sobre o que “realmente ocorreu” também inclui levar em consideração os aspectos subjetivos dos agentes sociais. Neste sentido, os filmes que elaboram sobre o passado histórico podem ser um experimento sobre o pensamento coletivo acerca deste passado e, sem então pretender descrever os acontecimentos como de fato ocorreram, nos entregam uma de suas verdades (DAVIS apud TRAVERSO, 2016, p. 16). Traverso (2016) também chama a atenção para o fato de que “La escritura de la historia es un ejercicio ‘frio’, racional y crítico, mientras que la memoria captura el sentido del pasado en tanto experiencia vivida” (p. 26).

Na contramão desta visão crítica de Sarlo acerca de uma *guinada subjetiva*, a pesquisadora Natalia Barrenha (2013) busca pensar a potência do cotidiano e do pessoal presentes nos documentários latino-americanos contemporâneos através dos aspectos estéticos e políticos suscitados pela memória afetiva. Para ela, os/as cineastas propõem contar suas versões da história (e como esta os afetou pessoalmente), ressignificando a leitura do passado através da própria subjetividade e encontrando tentativas de verdades, parciais e provisórias, mas profundamente encarnadas e operativas 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. 201). Sendo assim, o político nesses documentários relaciona-se com uma atitude de presença de individualidades em reflexão. Neste sentido, os filmes reconsideram o passado a partir da experiência subjetiva de uma visão política que nasce a partir de uma fratura familiar e o que pareceria ser o documento de uma problemática doméstica se transforma no registro de uma memória cujo destino é ser compartilhada.

Ao mesmo tempo, existe uma tensão mais ou menos explícita, fruto de um embate presente em grande parte desses documentários, que deixa subentendida uma crítica à militância política do passado, das quais os pais, tios e avós dos/as realizadores/as faziam parte. Dessa maneira, através “da montagem das entrevistas, desenvolve-se uma espécie de diálogo (e, por vezes, de não-diálogo) entre filhos e pais, que negociam a compreensão e incompreensão de uns e outros” (RUFINELLI, 2007, p. 214). Diante disso, buscaremos examinar as experiências traumáticas e as tensões presentes nas narrativas fílmicas desses documentários através da perspectiva desta segunda geração.

Neste sentido, é importante ressaltar que, além dos militantes ativos opositores do regime militar, muitas crianças também sofreram com a violência política ocorrida durante este período histórico e não tiveram suas histórias inscritas ou reconhecidas na história política de seus países. Para a historiadora uruguaia Silvia Dutrenit Bieloust (2013), seria insuficiente se referir a esses filhos e filhas como parte de uma segunda geração, pois em realidade eles também experimentaram e vivenciaram de maneira direta a prisão de seus pais, o exílio, a perda precoce e muitas vezes definitiva e uma ameaça direta sobre si mesmos. Ainda assim, as vítimas diretas em termos oficiais foram seus pais.

Segundo informa a Comissão Retting (1991) e a Corporação Nacional de Reparação e Reconciliação (1992) do Chile, foram 33 crianças mortas por militares na ditadura e uma que foi sequestrada e entregue a pais argentinos vinculados ao presidente General Videla. O livro “Niños”, escrito por Maria José Ferrada, indica um movimento em direção a recuperar e tornar visíveis as histórias dessas crianças. Como a própria autora relata: “No hay un parque donde recordarlos, ni un memorial, nada (...) Creo que ese olvido sigue existiendo”⁵⁵. Mais do que retratar a violência ocorrida contra essas crianças, o livro busca construir-lhes uma outra memória, diferente daquelas encontradas nos informes que friamente registravam a condição, o local e a data em que haviam sido encontrados os corpos.

Na Argentina, estima-se que em torno de 400 crianças “tenham sido desaparecidas” pelas forças militares, o que levou a criação ainda no período ditatorial, do movimento *Abuelas de Plaza de Mayo*, dedicado a recuperar as identidades dos filhos e netos sequestrados durante o terrorismo de Estado. Mais recentemente, em 1995, foi fundada a agrupação *HIJOS*, integrada por filhos de desaparecidos, exilados, presos políticos e assassinados pela ditadura militar, cujo trabalho é defender os direitos humanos e manter viva a memória dos crimes contra a humanidade cometidos na Argentina entre 1976 e 1983.

No Brasil, em 2019, foi publicado um livro-reportagem, do jornalista Eduardo Reina, “Cativeiro sem fim: As histórias dos bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil”, baseado em uma extensa investigação onde foram descobertos 19 casos de sequestro de filhos de militantes de esquerda ou de pessoas contrárias ao regime ditatorial – 11 ligados diretamente à Guerrilha do Araguaia e outros oito no Rio de Janeiro, em Pernambuco, no Paraná e no Mato Grosso. Também o livro digital “Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil”, publicado em 2014, e já mencionado nesse trabalho, traz à tona a perspectiva histórica de crianças que cresceram à sombra do medo, angustiadas pela incerteza e expectativa de reaparecimento do pai ou da mãe ou de ambos. “Muitos tiveram a vida consumida por esta dúvida, sem que afinal tivessem direito sequer a um esclarecimento oficial sobre o destino de seus pais, um processo que deixaria marcas indeléveis” (MOREIRA, 2014, p. 9).

⁵⁵ Acessado em: [Chile: los niños bajo Pinochet – Association où sont-ils ? France – Asociación ¿Dónde Están? – Francia \(donde-estan.com\)](http://Chile: los niños bajo Pinochet – Association où sont-ils ? France – Asociación ¿Dónde Están? – Francia (donde-estan.com))

O filme argentino *A História Oficial* (1985), realizado somente dois anos após o fim da ditadura, tornou-se um dos mais emblemáticos sobre o tema de crianças sequestradas pelo regime militar. Nele, é narrado a história fictícia da esposa de um empresário ligado à ditadura militar argentina, que passa a desconfiar que a sua filha adotiva seja na verdade uma criança sequestrada pelos militares e então começa a investigar o caso por conta própria mesmo a contragosto do marido. Já a partir dos anos 2000, surge uma série de filmes de ficção que destacam uma perspectiva infantil sobre os temas das ditaduras militares, como *Kamchatka* (Marcelo Piñero, Argentina, 2002), *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2004) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, Brasil, 2006). Neles, o olhar infantil enreda a narrativa em uma aura de inocência perdida e de fim de ilusões infantis por meio de uma experiência traumática.

Um episódio relatado no documentário *Diário de uma busca*, deixa evidente o impacto que a repressão e vida clandestina geraram na realizadora quando criança. Durante uma das de militantes em sua casa – usada como aparelho pela aparente fachada que um casal com filhos propiciava –, Flavia sem querer chama o pai por seu nome verdadeiro e é duramente repreendida por um de seus companheiros de militância. Este fato a teria deixado tão envergonhada que ela acabou trancando-se no banheiro. Em seu filme de ficção *Deslembro*, realizado posteriormente, em 2018, esta mesma cena se repete, dessa vez com a protagonista Joana, cujo pai – diferentemente de Celso – realmente desaparece durante a ditadura. Sobre esse fato, Flavia comenta em entrevista concedida ao projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro⁵⁶:

abriu um enorme “se” na minha vida, essa situação lá atrás. Claro, no meu caso Flavia, meu pai não foi preso porque eu disse o nome dele verdadeiro em uma reunião, mas e se ele tivesse sido? Então eu passei muito tempo criança, imaginando esse “se”. Se ele tivesse sido preso, se ele tivesse sido morto, se ele tivesse sido torturado, que eram coisas que eu via vários outros amigos tinham sido, pessoas que eu conhecia de perto tinham sido torturadas, pessoas que eu conhecia tinham sido mortas, então isso era muito presente na minha vida e na minha infância.

No filme *Marighella* (2012), dirigido por Isa Grispum, sobrinha do guerrilheiro, a narração subjetiva da cineasta evoca a sensação de medo que sentia na infância, revelando que mesmo as crianças sentiam o risco da repressão estava presente em suas vidas. No filme, ela narra que antes

⁵⁶ Projeto realizado pelo Núcleo de Audiovisual do CPDOC-FGV. Entrevista concedida em 2019.

de dormir pensamentos sobre tortura invadiam a sua mente: “À noite, todos os ruídos me amedrontavam. Eu me deitava olhando para o teto e me perguntava: e se eu for torturada, conto ou não conto? Eu só tinha 10 anos e nunca mais eu vi o tio Carlos”. Apesar de Marighella (o “tio Carlos”) ter passado um tempo na casa dos pais de Isa depois de ter levado um tiro em uma emboscada no cinema Esyke-Tijuca em 9 de maio de 1964, esse foi o único período em que ela teve um contato mais profundo com o tio, de quem ouvia falar mais do que convivía de fato. Os momentos mais íntimos do documentário, em que a dimensão subjetiva se revela mais nitidamente, como no trecho citado, de certa maneira parecem deslocados do resto da narrativa, irrompendo à força no relato, que se constrói predominantemente a partir de imagens de arquivos públicas e depoimentos de militantes e companheiros de Marighella no período.

Os depoimentos presentes no livro “Infância Roubada”, por sua vez, também demonstram que muitos filhos/as de militantes acabavam sentindo este risco permanentemente. As próprias casas onde viviam, na medida em que se convertiam em aparelhos, podiam ser invadidas a qualquer momento pela polícia da ditadura, como expressa o depoimento de Marta Nehring, que dialoga com o ocorrido com Flavia Castro durante a ditadura no Chile, quando os militares invadiram a casa onde morava:

“No que diz respeito à repressão política, não me lembro de nenhum evento especialmente traumático. Ainda assim, até hoje tenho pesadelos horríveis. Com frequência acordo – anteontem mesmo aconteceu – com a certeza de ter alguém no quarto. Depois fiquei sabendo que, numa das vezes em que a polícia esteve em casa, revirando tudo, entraram no quarto onde eu dormia, acho que devia ter uns 4 anos” (2014, p. 43).

Ao longo de seu depoimento, Martha Nehring, também conta sobre o retorno no Brasil, que no caso dela se deu antes de proclamada a Lei de Anistia, em que ela não podia revelar a sua história de vida e muito menos quem era seu pai, que dizia ter sido morto num acidente de automóvel. Na escola, teve que fingir durante dois anos que não conhecia outros filhos de militantes que estudavam no mesmo local, pois “eram tão sérias as regras de segurança, era tanto medo, que nunca trocamos uma palavra” (2014, p. 45). Em seguida ela acrescenta que até hoje se sente perseguida. Contudo, Martha também afirma que as obrigações da clandestinidade não era uma imposição, mas uma questão de sobrevivência. “Em Cuba, por exemplo, eu tive nome falso, Sofia, e passava por portuguesa. (...) Eu fui capaz de encontrar meu pai no elevador do hotel em

que morávamos e fingir que não o conhecia. (2014, p. 45)”. De fato, muitas dessas crianças também precisavam ter nomes falsos e não sabiam sequer o nome verdadeiro de seus pais justamente por uma questão de segurança.

Em relação à vida familiar, também havia reações negativas em relação à escolha pela maternidade por parte das organizações clandestinas, que de um modo geral não adotavam nos seus planos de ação o enfrentamento dos problemas do cotidiano, considerados menores e que deveriam ser postergados para quando houvesse o triunfo da revolução (TELES, 2014, p. 17). Algumas organizações excluía as grávidas ou mães de crianças pequenas das tarefas políticas e/ou militares, no sentido de impedir que acontecesse o pior. No caso da família de Flavia, sua mãe relata que ela e o pai nunca faziam uma ação juntos e isso se dava justamente pelo fato de terem filhos. Assim, se um era preso ou até mesmo morto, “sobrava o outro”. Ao ser confrontada pela realizadora, que pergunta se os filhos eram vistos como um estorvo para a militância dos pais, a mãe responde de maneira breve e direta que sim.

Esse tipo de questionamento acaba sendo bastante comum nestes documentários, o que provoca um embate geracional entre os realizadores e seus familiares a respeito das escolhas tomadas no passado. Em *Encontrando a Victor*, Natalia Bruschtein confronta a mãe Shula Erenberg sobre o fato de os pais continuarem a participar de ações armadas depois de terem filho: “Não tiveram a preocupação de cuidar mais da vida para que seu filho não ficasse órfão?”, ela questiona ao mesmo tempo em que deixa subentendido uma crítica a essa postura. A mãe então responde que eles tinham medo de perder a vida independentemente do fato de terem filhos e que não eram suicidas, mas conscientes de que viviam uma situação de risco. Sobre isso, Shula Erenberg justifica:

“Não queríamos te colocar em risco. Havia algo que falávamos muito, quando decidimos de ter, que hoje poderia ser considerada uma ideia esquemática, que era o fato de ter uma relação de afeto tão grande com seus companheiros de militância, que pensavam igual, queria igual e sentiam igual, que se algo passava com a gente, havia companheiros que imediatamente ocupariam nosso lugar, então sabíamos que afetivamente nosso filho ficaria bem”.

A preocupação maior era que não acontecesse nada com a filha e o que tinham como prioridade na vida era lutar por eles, para que pudessem viver em mundo que fosse mais justo. Para Natalia, contudo, essas decisões do passado geram sentimentos conflitantes, como uma

espécie de trauma devido ao fato dos pais terem priorizado permanecer na militância a ficarem com seus filhos.

Em *Allende, meu avô Allende*, Marcia Tambutti interroga a mãe, Isabel Allende, filha de Salvador Allende, sobre o porquê de ela ter ido ao *Palacio La Moneda* que estava sendo bombardeado no dia do golpe no Chile. “E se acontecesse alguma coisa lá? Você nos deixaria órfã de mãe também?”, ela a confronta. Para Isabel, contudo, ainda havia uma esperança de que naquele dia a situação do golpe poderia ser revertida, uma vez que já havia fracassado anteriormente. “Se eu não tivesse feito isso acho que teria ficado com uma dor muito grande (...) não teria sentido o que senti. Pelo menos vivi aquelas três horas”, ela expressa para a filha. Esses depoimentos, em certa maneira, também desmitificam uma suposta verdade de que, para as mulheres, a maternidade e os filhos estão sempre à frente de qualquer outro aspecto da vida ou acrescentam, ainda, uma visão diferente da maternidade associada não apenas a uma presença física da mãe com os filhos, mas também a lutar para que seus filhos pudessem viver em uma sociedade mais justa e vislumbrar um futuro melhor.

Também em *Papa Iván* (2004), filme argentino de María Inés Roque, a realizadora acaba por contestar o relato heroico acerca de seu pai, Juan Julio Roque, militante reconhecido das FAR (Fuerzas Armadas Revolucionárias) e dos Motoneros, que foi assassinado em 1977. O ato de memória impulsionado por ela possui o intuito de compreender as razões que levaram seu pai a se converter em um militante e, dessa maneira, abandonar seu papel dentro da estrutura familiar. “Preferia um pai vivo que um herói morto”, ela narra em uma passagem marcante do documentário. Assim, esses filmes também discutem o estatuto de herói dos militantes que romperam com a família por ideais políticos, ou a redução dessas pessoas à faceta única de herói. Esses documentários, portanto, expressam certa dificuldade da geração de filhos de compreender que, para seus pais e para toda uma geração de militantes desta época, a militância era um projeto de vida e todo o resto girava ao redor disso.

Apesar do documentário *El tiempo y la sangre* ser narrado e protagonizado por uma ex-militante motonera, que não é parte dessa segunda geração de atingidos pela ditadura, o filme foi dirigido por Alejandra Almirón, mais jovem, e que era adolescente durante o período do regime militar. No filme, diversas vozes de filhos/as de militantes vão se destacando ao longo de todo o relato e o documentário cria inclusive uma situação em que pais e filhos sentam juntos em uma

roda e debatem as estratégias da militância do período e a vida familiar, trazendo à tona diferentes visões que por vezes entram em um choque geracional umas com as outras. Ao ser questionado por quê considerava os militantes como “tontos”, um dos filhos responde que sentia que a forma que escolheram não era a mais adequada para se lutar. Em seguida, parece fazer um esforço em buscar certa compreensão das escolhas do passado dizendo que “talvez fosse a única possível naquele momento, não sei”. Outro filho questiona algo comum de se ver nestes documentários: “Por que tiveram três filhos se estavam nesta situação?”. A cena seguinte do filme então mostra o depoimento de um ex-militante dos Motoneros, em que ele expressa sua indignação com este tipo de questionamento:

Não deveríamos ter filhos somente por que queríamos fazer a revolução? A gente realmente acreditava que ia ganhar. Ninguém faz algo com a intenção de perder. Não achávamos que iam matar a todos, senão não teríamos feito. É fácil ver tudo tão claro agora (...). Tivemos filhos porque a vida segue adiante, nunca volta para trás.

A imagem que surge em seguida é a de um trem em movimento, que anda cada vez mais veloz, reforçando o depoimento da cena anterior e a crença de que a própria história avançava, cada vez mais próxima de seu verdadeiro fim: a revolução.

Ao analisar o documentário *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), longa-metragem que retrata a vida na infância em um espaço criado em Cuba para que os filhos de militantes do MIR ficassem sob a responsabilidade de um “pai social”, enquanto seus pais verdadeiros combatiam a ditadura de Pinochet, Barrenha (2013) afirma que a realizadora retira seus pais (e a geração dos mesmos) do protagonismo dos fatos traumáticos para colocar-se a si própria e à sua geração como personagens principais em um lugar autorizado de lembrança. Dessa maneira, essa segunda geração reivindica o direito à subjetividade e a um discurso pessoal, retratando suas próprias experiências em relação às ditaduras militares e como esses processos os afetaram, buscando ao mesmo tempo ocupar um espaço na história recente de seus países.

No documentário argentino *En algun lugar del cielo* (2003), a realizadora Alejandra Carmona propõe uma busca pelo pai ausente, um jornalista e militante do MIR, morto em 1977, quando ela tinha 12 anos, cuja morte deixou muitos questionamentos. Na cena inicial do filme, ela sai de um túnel escuro para encontrar uma rua cheia de luz, enquanto narra a morte do pai a quem parece aceitar o heroísmo que lhe foi relegado – diferente da maioria dos documentários

em primeira pessoa que este trabalho busca examinar. Ainda assim, ao final do filme Carmona arrisca comentar sobre os idealismos da geração do pai, classificando os militantes como inocentes, mas sem se estender muito sobre o assunto (BARRENHA, 2013, p. 210). Na visão do pesquisador uruguaio Jorge Ruffinelli (2010), especialista em cinema latino-americano, esses filmes não seriam exatamente documentários de confrontação entre gerações, embora possam ser em si mesmos um litígio, ainda que sem condenação, àqueles que colocaram o social e o político antes da família, caindo na contradição de fazer um país melhor para os filhos ao mesmo tempo em que se separavam deles.

Se para a geração posterior, que viveu a maior parte da vida sob o neoliberalismo, a revolução costuma parecer algo distante ou uma aspiração ingênua dos militantes do passado, para a geração dos anos 1960 e 1970 a luta revolucionária era visto como um projeto que de fato poderia ser concretizado. Como destaca o tio da realizadora Natalia Bruschtein de *Encontrando a Victor*, único sobrevivente da ditadura de quatro irmãos, “a militância era um projeto de vida. Sentíamos como se a Revolução estivesse logo ali na esquina”. Também no filme, a cunhada do pai busca explicar à Natalia que a despedida no aeroporto, antes de embarcarem para o exílio, não era vista como um adeus de pois eles “estavam convencidos de que iam tomar o poder. Por isso quando nos despedimos no aeroporto, não foi uma despedida dramática”.

Em *Marighella*, o depoimento de um dos militantes do período, Luis Contreras, ex-membro do PCB, expressa que após o fim da Segunda Guerra Mundial e da vitória da URSS na guerra, “a gente tinha uma visão que a luta pelo socialismo ou pelo comunismo estava muito próximo” – deixando escapar um risinho ao falar a afirmação. Mas em seguida completa: “era talvez questões de anos que o mundo ia se socializar”. Naquele momento, portanto, ser comunista era aderir a uma causa profunda e participar do exército mundial da revolução. “As utopias eram coisas assim não tão utópicas. Até porque nós tínhamos a Revolução Cubana, que tinha sido vitoriosa, o Vietnã resistindo...Mas a grande utopia realmente era o ‘homem novo’, recriar a humanidade”, outro ex-militante expressa em entrevista à realizadora. Para Hobsbawn (2017), embora fosse uma inspiração para todos os revolucionários, era improvável que a Revolução Cubana fosse replicada em outros lugares da América Latina, uma vez que suas condições eram peculiares e de difícil repetição. Por conta disso, e apesar de se sentir extremamente atraído pelo potencial revolucionário da América Latina, o historiador foi um crítico feroz dos movimentos

guerrilheiros de inspiração cubana da década de 1960 e início de 1970, em países como Guatemala, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Uruguai e Brasil (BETLHELL, 2017, p. 19).

De Berlim, onde passou a viver depois do golpe militar no Chile, a realizadora Alejandra Carmona vasculha fotos, recortes de jornais e vídeos antigos em busca de respostas sobre a morte de seu pai, mas então percebe que só o olhar à distância não era suficiente para aproximar-se deste passado. Ela então decide viajar até Santiago depois de anos ausente do país. “A cidade latino-americana não é cinza e vazia como Berlim, mas seus personagens atravessam a tela em câmera lenta sob um filtro azul de ficção científica e música de suspense, revelando uma espécie de melancolia e estranhamento” (BARRENHA, 2013, p. 210).

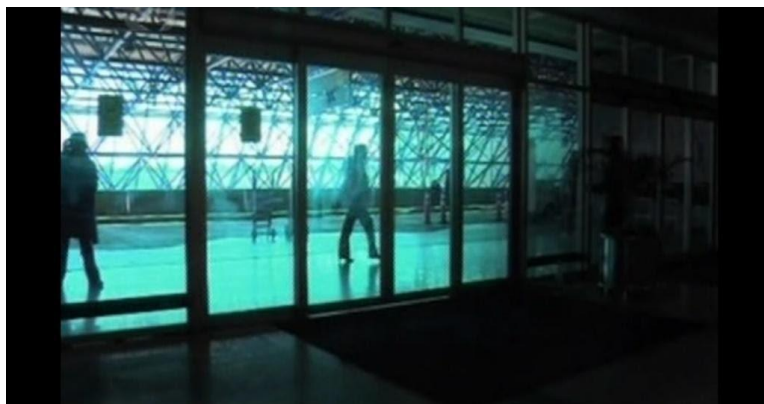


Fotograma extraído de *En algun lugar del cielo*.

Uma estratégia similar pode ser encontrada em *Diário de uma busca*, em que a sequência que retrata o retorno de Flavia e sua família do exílio, depois de decretada a Lei de Anistia em 1979, se utiliza do mesmo procedimento estético de um filtro azul. A imagem de um aeroporto vazio, com a porta abrindo e fechando, combinada a narração de uma carta de Celso reconstrói então o sentido daquele momento que revela a desilusão com todo o processo.

Mil pessoas. A maioria de retornados. Uma festa surrealista. Uma alegria que me pareceu chocante. Um entusiasmo indecente e um toque de nostalgia melodramática. As pessoas fazem comparações absurdas entre a vitória sandinista e a volta dos exilados. Parece que ninguém se dá conta e, o que é pior,

ninguém quer entender que voltamos derrotados, que houve uma concessão da ditadura.



Fotograma extraído de *Diário de uma busca*.

Nestes dois filmes o azul frio e melancólico é escolhido para dar o tom imagético do retorno das duas realizadoras ao seu país de origem após anos vivendo no exílio. Já a carta de Celso expressa uma mudança de perspectiva em relação à luta política. Se durante o exílio no Chile ele escrevia aos pais que estava muito satisfeito, pois encontrava-se perfeitamente integrado a um trabalho político muito concreto e com objetivos definidos, uma vez que a militância no exílio continuava durante o governo da Unidade Popular, ao retornar do exílio político não encontra “um sentido no processo de abertura e redemocratização brasileira, visto por ele como um fracasso, com a vitória dos militares, protegidos pelo esquecimento programado conferido pela Lei da Anistia (1979), e a derrota dos militantes” (FELDMAN, 2017, p. 214). Em entrevista, Flavia Castro inclusive revela que uma das intenções dramáticas do documentário era a de sentir o movimento de utopia em direção a derrota, “do ideal de fazer a revolução e a revolução e derrotas sucessivas até o limbo, a tristeza em que ele [Celso] mergulha no fim da vida”⁵⁷. Dessa maneira, em cada cena dessas há uma carta escrita por Celso onde é possível perceber esses sentimentos distintos em diferentes momentos de sua vida atravessados pelos contextos políticos.

Contudo, Celso não seria o único que não enxergaria a anistia como uma conquista, mas, ao contrário, como uma vitória dos militares. No documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2020), realizado mais recentemente por Carol Benjamin, e que destaca a luta de sua avó

⁵⁷ Entrevista concedida a pesquisadora Denise Tavares para o projeto “O outro sou eu”, sobre documentário biográfico, financiada pela Faperj, em 2013.

Iramaya Benjamin pela Anistia, ela mesma expressa certo descontentamento com a lei ao dizer que eles batalhavam muito no comitê para esclarecer o povo, que achava que o governo era bom por ter concedido a Anistia: “o povo não sabe que foi Anistia parcial e que deixou muita gente de fora”, completa Iramaya. Em “A Negociação Parlamentar da Anistia de 1979 e o Chamado ‘Perdão aos Torturadores’”, o historiador Carlos Fico expõe os impasses institucionais que o projeto criava e as diferentes visões, não apenas entre apoiadores e opositores do regime, mas também dentro daqueles que foram perseguidos pela ditadura, e que propunham termos distintos para o processo. Dentre as propostas, falava-se em “esquecimento recíproco dos que agiram e dos que sofreram”, pois os pontos principais de divergência eram justamente a inclusão dos crimes de tortura dentre aqueles a serem anistiados e, por outro lado, a anistia aos que o regime considerava como sendo “terroristas” – os militantes que participaram da luta armada. Diante disso, Fico afirma que “com o passar do tempo, estabeleceu-se a leitura de que o perdão aos torturadores foi o preço a pagar para que a anistia fosse aprovada” (2010, p. 331).

Quase no fim do documentário de Flavia Castro, na penúltima carta narrada de Celso, a sensação de derrota torna-se ainda mais evidente. Na imagem, uma paisagem de entardecer em um movimento de *travelling*, à luz de um crepúsculo, um momento muitas vezes associado a uma sensação de tristeza, que é reforçada pela trilha sonora composta por um violão em tom de lamento.

“Não tenho mais aquele empenho de antes. Não me passa mais pela cabeça formar um grupo político. Não consigo imaginar que eu possa ter uma ação política mais ativa, mais combativa, com a criação de um grupo de esquerda radical dentro de um dos partidos existentes. Não vou conseguir. Pra mim, não foi possível”.

A cena seguinte é uma fotografia de Celso barbudo olhando para a câmera de soslaio, como se desconfiasse de algo. Flavia então narra a última carta do filme para um amigo do pai. A carta é endereçada a ela mesma e, nela, Celso expressa seu arrependimento em ter voltado ao Brasil e sua dificuldade em reintegrar-se ao país e à luta política.

“O que pretendo, não é ficar me queixando da vida. Também não estou tentando me desculpar ou justificar. O fato é que a minha dificuldade de adaptação, minhas neuroses e minha angústia, além de complicar a minha vida, complica a das pessoas que eu amo. Dificulta o relacionamento com as pessoas e com a vida. E me transforma num cara amargo, cético”.

Na cena final do documentário, Flavia e o irmão Joca estão sentados lado a lado em uma praça enquanto a continuação desta mesma carta é narrada em *off*. Até que Joca se afasta e sai de quadro. A narração é então substituída pelo badalar dos sinos de uma igreja, que parece dar o toque final a um sentimento fúnebre. Sozinha na praça, Flavia olha para o além, talvez em busca de algum tipo de revelação. A imagem vai ficando preta e o filme termina.

Já Carlos Henrique Escobar, também ex-militante da luta armada nos anos da ditadura militar e pai de Maria Clara Escobar, realizadora do documentário *Os dias com ele* (2013), tornou-se extremamente crítico aos caminhos trilhados pela esquerda brasileira, desde 2002, ano do primeiro governo Lula, e optou por viver em exílio voluntário numa pequena cidade de Portugal. Abandonou a filosofia e a dramaturgia, fazendo opção pelo recolhimento, pela solidão e pelo absoluto anonimato. Os depoimentos de Carlos Henrique Escobar no documentário parecem demonstrar certa amargura pelo passado e por um projeto político ao qual se dedicou inteiramente, mas que sofreu uma derrocada: “Eu mereço mais do que você esse filme. Eu arrisquei tudo. Nunca fiz nada a meu favor”. Em outro trecho, fica mais evidente a perspectiva de derrota a que ele atribui todo o processo posterior à ditadura: “Venceu o capital. Venceram os torturadores. Venceram os traidores”, lamenta. E então faz uma crítica à própria militância de esquerda: “Eu ponho a culpa em nós e na nossa falta de preparo em não ter vencido. Somos nós é que temos que mudar”.

Também é constante no filme o pai contestar o gesto da filha em fazer o documentário, onde o mal-estar e os desentendimentos não buscam ser evitados. Para Ilana Feldman (2017), enquanto Carlos Henrique busca fazer um teatro sobre ele; Maria Clara responde (vingando-se?) com um filme sobre ela (p. 217). No entanto, esta disputa que se desenrola entre eles não seria algo mesquinho ou mesmo narcísico, mas faz das fraturas afetivas um lugar de confronto e também vital de encontro.

Em uma cena de *Allende, meu avô Allende*, a família da realizadora Marcia Tambutti se reúne em torno de um projetor em que ela mostra algumas fotografias antigas do avô, Salvador Allende, muitas das quais eles nunca haviam visto. Nas imagens, também aparecem com frequência a avó, Tencha, e a tia, Tati. Quando as imagens de Tati em campanha com Allende surgem na tela, causam surpresa nos filhos, que não tinham uma imagem da mãe alegre, sorridente e feliz: “Dá para ver que minha mãe estava feliz”, ao que Isabel Allende, irmã de Tati, completa: “Tati era muito alegre, principalmente depois da vitória da Unidade Popular (...). Otimista, com muita energia”. Ao final

da projeção, o primo de Marcia então fala: “Isso é História viva, e é uma história bonita, mas que termina em tragédia”. Isso porque não apenas o projeto político liderado por Allende é derrotado por um ato de violência extrema, que termina na morte do presidente, como também, quatro anos depois do golpe, Tati comete suicídio em Cuba, deixando os dois filhos pequenos.

Como já mencionado no primeiro capítulo, o filme insere uma gravação da época que mostra Tati discursando na ilha diante da presença de Fidel e Raúl Castro, no que o documentário opta por evidenciar mais o abatimento em seu rosto e o vazio no seu olhar do que o conteúdo discursado. Nesta cena do filme, analisada no primeiro capítulo, o gesto da realizadora então age suprimindo o áudio original da imagem – e consequentemente o discurso de Tati – para então escutarmos sua voz em *off*, em meio aos aplausos da multidão, que narra: “Foi curioso pois Maya me mostrou uma foto de mim com Tati [...] Eu nunca tinha visto uma foto minha com Tati. Ela tinha uma expressão doce que eu nunca tinha visto nela”.



Fotograma extraído de *Allende, meu avô Allende*.

A imagem aqui parece então interromper um fluxo que seria natural da representação, em que seria apresentado o conteúdo do discurso de Tati, no intuito de também mostrar a continuidade da luta no exílio após o golpe no Chile. No entanto, a narrativa nos conduz a um desfecho melancólico, onde é evidenciado o olhar vazio e triste da personagem. Em uma entrevista do documentário com um de seus filhos, ele comenta sobre o fato de Tati ser uma figura pública em Cuba, mas que se sentia extremamente só. E critica a forma como os revolucionários tratavam as pessoas que sofriam de doenças mentais: “Um revolucionário não se deprime”, diz. Da mesma

maneira, Traverso afirma que “a melancolia sempre foi uma dimensão velada da esquerda” (2017, 104).

A sequência seguinte então relata outra tragédia familiar: também exilada, a irmã de Salvador Allende, Laura, diagnosticada com câncer terminal, solicita as autoridades militares do país seu retorno ao Chile para que possa morrer em seu país de origem, mas tem o seu pedido negado. Em um gesto político de denúncia à ditadura militar, ela então comete suicídio, se atirando no vazio. As palavras narradas por Marcia, que se seguem a essas duas sequências, insinua que Allende, mesmo sem querer, havia aberto um precedente na família, pelo fato dele mesmo supostamente também ter cometido um suicídio em *La Moneda*. O diagnóstico de Marcia, no entanto, parece não levar em consideração a importância que a luta por aquele projeto político derrotado de forma traumática de fato tinha na vida daqueles que estavam diretamente envolvidos com o mesmo, fazendo um diagnóstico impreciso da situação. Seria mais lógico afirmar que as causas dos suicídios estariam possivelmente muito mais relacionadas aos impactos de uma derrota histórica na vida da família Allende, que sofreu diretamente com o golpe de Estado no Chile e a interrupção abrupta do sonho de um socialismo democrático no país, do que com uma suposta imitação do gesto inaugurado por Salvador Allende.

A emergência da dimensão subjetiva nos documentários a partir de fins da década de 1990 e início dos anos 2000 deve ser entendida, portanto, como parte de uma transformação cultural mais ampla, influenciada pela crise da relação entre história e utopia. A manifestação desta crise pode ser evidenciada nos próprios arranjos entre som, imagem e palavra das produções documentais contemporâneas de Argentina, Brasil e Chile. Esses filmes, por sua vez, assumem as derrotas históricas como ponto de partida de sua investigação retrospectiva e se debruçam sobre como esses fenômenos afetam os indivíduos – e os/as próprios/as realizadores/as. Por isso, considerou-se fundamental examinar os filmes segundo a perspectiva de um imaginário melancólico de esquerda, no intuito de compreender os relatos recentes que foram construídos sobre o passado histórico das ditaduras militares e das lutas políticas interrompidas por estes processos.

Ao serem analisados através de uma perspectiva que os caracteriza como parte de um imaginário melancólico de esquerda, esses documentários encaram como um objeto perdido a luta como experiência histórica que suscita lembranças e emoções, a despeito de seu caráter frágil,

precário e efêmero. Nessa perspectiva, melancolia pode então significar memória e consciência das potencialidades do passado. Walter Benjamin (2005), por sua vez, é um dos que se posiciona contra uma melancolia fatalista feita de passividade e cinismo. O que ele sugere, então, é a valorização de uma melancolia de caráter epistemológico: um olhar alegórico e histórico capaz de penetrar a sociedade e a história, compreender as origens de sua tristeza e recolher os objetos e imagens de um passado que, ansioso, espera por redenção.

Para Traverso (2020), “não existe futuro sem elaboração do passado”, ressaltando o fato de que elaborar sobre o passado não significa exatamente o mesmo que a compreensão deste passado. Em seu livro “Melancolia de esquerda” o historiador italiano então discorre sobre a necessidade de um trabalho de elaboração da memória das derrotas das revoluções do século XX em que esse luto, para se converter em algo frutífero, precisaria ser feito pelos próprios movimentos sociais no marco de sua ação. De outra maneira, não se diferenciariam do luto que faz a geração dele próprio, ao qual considera como um luto individual. Para ele, esta forma de elaboração não é capaz de se conectar com a busca de novas utopias e de novas formas políticas, pois se expressa através de uma melancolia estéril, cuja premissa seria a constatação de uma derrota final.

Para que este duelo sea fructífero hay que arraigarlo en las luchas del presente. Yo espero que estos nuevos movimientos sociales tengan la capacidad de hacerlo, porque no creo en la posibilidad de construir una nueva izquierda para el siglo XXI sin la memoria del pasado y sus derrotas (...) No me refiero al discurso clásico que consiste en decir historia magistra vitae: ‘yo conozco la historia y entonces yo estoy preparado para enfrentar el futuro’. Es un discurso muy ingenuo y falso. No es suficiente conocer el pasado para no repetir sus errores. Pero la ignorancia tampoco es la solución. El problema es cómo elaborar el pasado, que no es lo mismo que conocerlo” (TRAVERSO, 2020)⁵⁸.

Segundo Ilana Feldman (2017), é fundamental, no entanto:

Interrogar as interseções entre as esferas pública e privada, a história e a memória, o pessoal e o coletivo, defendendo a necessidade de uma escrita do luto, aliada à potência política da imaginação, como tarefa primordial – cultural e social – face à elaboração do passado e, sobretudo, à construção de nosso presente (FELDMAN, 2017, p. 1).

⁵⁸ Entrevista concedida à Revista Jacobin disponível em: [«No hay futuro sin elaboración del pasado» - Jacobin América Latina \(jacobinlat.com\)](https://jacobinlat.com)

A última cena do documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, realizado por Carol Benjamin, filha de Cesar Benjamin – preso em uma solitária durante três anos na ditadura militar – e neta de Iramaya – que foi forçada a converter-se em uma militante política para lutar pela libertação do filho –, expressa um tom um distinto da maioria dos documentários que entrelaçam a história pessoal com a história política que examinamos até o momento. Realizado em 2019, num contexto pós-governos progressistas e a eleição de Jair Bolsonaro no Brasil, o filme termina com a realizadora nadando no mar com seus dois filhos, em que a câmera subjetiva filma apenas as crianças na água. Através da narração em primeira pessoa, Carol explica aos filhos sua necessidade em olhar para trás, numa tentativa de impedir com que o silêncio invada a casa e se instale entre eles, como se instalou entre ela e o pai e como se instalou no país. Mas em seguida conclui que é preciso uma “ideia de futuro que sobreviva a essa distopia que estamos vivendo”, deslocando um olhar da memória em direção a possibilidade de se viver em um futuro distinto.

Talvez fosse possível dizer que o filme tenta esboçar um retorno a um mar utópico, do qual falava Nagib. Não da mesma maneira como é retratado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, onde o herói desaparece sob o que poderiam ser consideradas “as ondas da revolução”, um completo desaparecimento em um mar revolto que consumaria, portanto, a imolação do indivíduo em prol da transformação social. O apagamento do indivíduo e, portanto, da subjetividade, não parece ser mais uma ideia a ser almejada, pois esta também pode ser elaborada enquanto potência contestadora, a partir da reivindicação de novas vozes historicamente marginalizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde ao menos o final da década de 1970, a ditadura militar brasileira tem sido objeto de trabalhos memorialísticos em diferentes suportes que, em conjunto, compartilham o objetivo de construir significados socialmente aceitos para essas experiências. Grupos sociais e sujeitos históricos diferentes viveram de maneiras particulares a ditadura – a depender de seus marcadores sociais de diferença específicos (classe, gênero, raça, geração, sexualidade etc.), de seus posicionamentos políticos e de trajetórias individuais. Diante disso, a presente dissertação buscou trazer à tona uma memória ainda pouco explorada em relação ao tema das ditaduras militares, protagonizadas pelas mulheres exiladas por conta de seus laços familiares e não de intervenções políticas, e que formam parte da segunda geração de afetados pelas ditaduras. Muitas delas, elegeram o mundo das artes como forma de elaboração deste passado que comporta dores, silêncios, lacunas, embates e reparações, descortinando o passado através da própria subjetividade e posicionando-se no centro de um relato ao mesmo tempo pessoal e político.

As memórias à margem da história oficial foram produzidas tanto pelos vencidos nas batalhas de memória em relação às ditaduras – no caso, os militares – quanto pelos vencedores – no caso, os militantes. Contudo, segundo a análise de Rollemberg, o fato de a memória da esquerda ter “vencido” a batalha, fixando-se como uma perspectiva hegemônica, também nos levaria ao questionamento sobre qual esquerda se fala quando se pensa em vencedores. E apesar de considerar os militares como os vencidos, o fato é que nos últimos anos percebe-se o acirramento da disputa por essa narrativa do passado, que coloca em xeque essa definição. O período recente do governo neoliberal de Mauricio Macri, na Argentina, foi marcado por uma intensa polêmica em relação ao número de mortos e desaparecidos da ditadura, quando o Ministro da Cultura na época declarou discordar da cifra de 30 mil⁵⁹ – reconhecida amplamente pelos movimentos sociais argentinos. Outro fato recente ocorrido durante o governo de Macri, foi a aplicação da lei 2x1 a um militar condenado por crimes cometidos durante a ditadura⁶⁰, que resultou em sua soltura devido ao benefício concedido pela lei que estabelece que cada ano de detenção vale por mais um ano de cumprimento da pena – o que na prática a reduz pela metade. Também no Chile, começaram a

⁵⁹ [Polémica en Argentina por las cifras de desaparecidos de la dictadura | Argentina | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)

⁶⁰ [Benefician con el 2x1 a genocidas condenados por de... | Página12 \(pagina12.com.ar\)](#)

aparecer em cena movimentos neofascistas, que defendem o legado do ditador Augusto Pinochet no país. O documentário chileno *O pacto de Adriana*, realizado em 2017 por Lissette Orozco, inclusive registra algumas dessas manifestações no presente. Nelas, um grupo de jovens reunidos na rua gritam em conjunto: “Chi chi le le le! Viva Chile, Pinochet”. E em seguida bradam que “mientras Chile exista, habrá pinochetistas!”. Ainda nesta sequência do filme, um homem e uma mulher levantam a bandeira do Chile estampada com os dizeres: “Gracias Libertador”. Esta cena remete a um recente fenômeno no Brasil, que foram as manifestações que demonstraram um saudosismo do período ditatorial, justificado muitas vezes por um falso imaginário de incorruptibilidade dos governos militares. O ápice dessa disputa, no entanto, foi a eleição do presidente Jair Bolsonaro que em 2016 homenageou publicamente no Congresso Nacional o general Brilhante Ulstra – primeiro militar reconhecido como torturador pela Justiça no Brasil. Sendo assim, a batalha da memória das ditaduras vem sofrendo um acirramento e é preciso, mais do que nunca, produzir conhecimento que disputem a narrativa sobre esse passado histórico e busquem impedir que os revisionismos que negam – ou, inclusive, defendam – as atrocidades dos períodos ditatoriais não se incorporem ao imaginário coletivo e tornem-se memória oficial.

Neste trabalho, nos debruçamos prioritariamente sobre uma das perspectivas dos chamados “documentários em primeira pessoa”, além de examinarmos procedimentos específicos utilizados por esses filmes. Para Didi-Huberman, há duas formas de tornar legível um acontecimento: a primeira seria renovar as questões globais acerca dele, enquanto a segunda optaria por seguir o caminho de um princípio “microscópico” – colocado em prática por Carlo Ginzburg – de eleger um objeto singular para descobrir em que ele renova a compreensão da história. Escolhendo o segundo caminho, Didi-Huberman afirma que para compreender um evento histórico de tamanha complexidade como, por exemplo, o Holocausto, é preciso portar o olhar sobre as singularidades que o atravessam e colocá-las em relação. Da mesma maneira, essa pesquisa buscou compreender a construção de uma memória histórica das ditaduras militares do Cone Sul através das experiências pessoais elaboradas pelos documentários em primeira pessoa – em especial, nos filmes *Allende, meu avô Allende*, *Diário de uma busca* e *Encontrando a Víctor*, realizados sob a perspectiva da segunda geração de afetados pelos regimes militares e privilegiando a análise dos filmes de autoria feminina, que também levantam questões de gênero na linguagem desses documentários e em relação à memória das ditaduras.

À medida em que esses filmes assumem as derrotas históricas como ponto de partida de sua investigação retrospectiva e se debruçam sobre como esses fenômenos afetam os indivíduos – e os/as próprios/as realizadores/as – nosso objetivo foi, mais do que a reconstrução dos fatos como realmente ocorreram, capturar o sentido da história enquanto experiência vivida. Para a pesquisadora Ilana Feldman, diante deste contexto de uma virada testemunhal nos estudos das humanidades e da cultura, em uma sociedade marcada pela catástrofe e mediada pela imagem, talvez seja preciso, como tarefa política urgente narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo – para, desse modo, ser possível desprivatizar a dor. Pois uma sociedade é tanto mais democrática quanto menor for a desigualdade na distribuição do luto público e maior for sua capacidade de imaginação (2017, p. 1).

Neste novo mundo contemporâneo que emergiu, trazendo consigo novas dinâmicas de produção de subjetividade, também foram reconfiguradas e tensionadas as tradicionais formas de perpetuação estético-narrativa dos grupos que detêm o capital cultural e o posto narrativo, surgindo novas vozes que questionam olhares consolidados e reivindicam um espaço nem sempre ocupado. No entanto, se como afirma o historiador Enzo Traverso “não existe futuro sem elaboração do passado” se faz necessário um trabalho de elaboração da memória das derrotas das revoluções do século XX em que o luto se converta em algo frutífero, aliado à potência política da imaginação. Os documentários aqui analisados, buscam ressignificar a leitura do passado através de uma memória que transita do individual para o coletivo, parábola inversa a dos documentários políticos de outrora – cujas imagens mostravam um mundo em que a utopia revolucionária foi levada as ruas. No longo prazo, não existem sociedades sem utopias. O que talvez seja preciso fazer daqui em diante é encontrar no passado um sentido para reinventá-las.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carolina Amaral de. A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker. *Estudos Históricos*, vol. 26 no 51 Rio de Janeiro, Jan/Jun 2013.

AMARAL, Marina. A luta vai sobreviver a mim. BORGES, Carla, MERLINO, Tatiana (orgs.). *Heroínas desta História: mulheres em busca de justiça por familiares mortos pela ditadura*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BARRENHA, Natalia. *Herdeiros do exílio: memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos*. Campinas: 2013. Disponível em: [dossier_natalia_barrenha.pdf \(ubi.pt\)](#)

BENJAMIN, Walter. An outsider make his mark in *Selected writing*. Londres: Harvard University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas Vol. 1: Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BIELOUS, Silvia Elena. La marca del exilio y la represión en la “segunda generación”. *Historia y grafía*, 205-241, 2013.

BLANK, Thais. *Cinema doméstico brasileiro (1920-1965)*. Curitiba: Appris, 2020.

BODEI, Remo. *A história tem um sentido?* Tradução de Reginaldo Di Piero. SP/Bauru: Edusc, 2001, 128 p.

CAVALCANTE, Alcilene; BARRENHA, Natalia. El rey ha muerto? Breve panorama sobre as cineastas argentinas e seus filmes. HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

CUEVAS, Efrén, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica” in Josetxo Cerdán e Casimiro Torreiro (orgs.), *Documental y vanguardia*, Madri: 2005.

CVSP. *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil*. Assembleia legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo - São Paulo: ALESP, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010, p. 12.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (orgs.). Campinas, SP: Papirus, 2017.

FELDMAN, Ilana. Narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo: testemunho e autobiografia entre cinema e literatura. Projeto de pós-doutorado disponível em: [Projetos de Pós-Doc - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – CTR | ECA - Escola de Comunicações e Artes \(usp.br\)](http://Projetos de Pós-Doc - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – CTR | ECA - Escola de Comunicações e Artes (usp.br)), 2017.

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

FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro in *Varia História*. Belo Horizonte vol. 28, nº 47, p.43-59, jan/jun 2012

FICO, Carlos. A negociação parlamentar da anistia de 1979 e o chamado “perdão aos torturadores”. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, Brasília, n.4, p. 318-333, jul/dez., 2010.

FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patricia. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. *Estudos da linguagem*. Vol. 12, núm. 1, 2014.

GALLIANO, Alejandro. *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no?, Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2020.

GOMES, Paulo Cesar. Liberdade vigiada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

GUZMÁN, Patricio. Filmar o que não se vê. Editora SESC, 2017, 288 p.

HARMER, Tanya. *Beatriz Allende: a revolutionary life in Cold War Latin America*. The University of North Carolina Press, 2020.

HAUWERE, Katrien. El uso de la fotografía em el cine do los hijos de desaparecidos. *Nuevo mundo mundos nuevos*, 2012.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOBSBAWN, Eric. *Viva la revolución: a era das utopias na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Aeroplano, 2000.

JELÍN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.

JELÍN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madri: SSRC, 2002.

JENSEN, Silvina; Yankelevich, Pablo. Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983). *Estudios demográficos y urbanos*. Vol. 22, núm. 2, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, R. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricas e práticas. *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. *Transformation of experience and methodological change: a historical-anthropological essay*. Stanford: Stanford Press University, 2002.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação*, Número 37 – Ano 39, 2012.

LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. Exilio chileno: 1973- 1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exilados retornados de Francia. Trabalho apresentado na I Jornadas de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agenda, problemas y perspectivas conceptuales, realizado entre 26 e 29 set. 2012 na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, Argentina. Disponível em: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/PINTO.pdf/view?searchterm=None>

MARKER, Chris. Sixties. In: *Critical Quarterly*. 2008.

MARQUES, Teresa Cristina Schneider. *Militância política e solidariedades transnacionais: a trajetória política dos exilados brasileiros no Chile e na França*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

MARY, Claude. *Laura Bonaparte: una Madre de Plaza de Mayo contra el olvido*. Marea Editora, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980, *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 397-413, maio-ago. 2017.

MAUAD, Ana Maria; RAMOS, Itan Cruz. Fotografias de família e os itinerários de intimidade na História. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 155-178, jan./jun. 2017 – p. 155.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História. *Revista Maracanan*, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, p. 33-48 jan/jun 2016.

MESCHENGIESER, Sebastián; LISICA, Federico. Apuntes sobre la marginalidad y la apatía: los jóvenes en el cine argentino de los '90. *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 4, Santiago, julio 2004 - 103/117 pp.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? Pensar as imagens. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MOLFETTA, Andrea. Texto e contexto no novo cinema argentino dos Anos 90. *ECO-PÓS*- v.11, n.2, agosto-dezembro 2008, pp.143-157.

MORUS, Thomas. *A utopia*. 2001. Acessado em: [Utopia \(dominiopublico.gov.br\)](http://dominiopublico.gov.br)

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.

NIEMEYER, Katharina. *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

PAIVA, Tatiana Moreira Campos. *Herdeiros do Exílio. Memórias de Filhos de Exilados Brasileiros da Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, 2006. 155p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

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

PIEDRAS, Pablo (2010), La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos in *Revista Cine Documental*, número 01, Buenos Aires. Disponível em: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html.

ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: João Roberto Martins Filho (Org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed. UFSCar, 20006.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*, vol. I. Rio de Janeiro: 1998.

ROLLEMBERG, Denise. *Nômades, Sedentários e Metamorfoses: Trajetórias de Vidas no Exílio. O gole e a ditadura militar: 40 anos depois*. São Paulo: EDUSC, 2004.

RUFFINELLI, Jorge. De los otros al nosotros: família fracturada, visión política y documental personal. SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Libreria, 2007.

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

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. HOLANDA, Karla (org). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

THIESEN, Icleia. *Documentos sensíveis: informação, arquivo e verdade na ditadura de 1964*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

TRAVERSO, Enzo. Imágenes melancólicas: el cine de las revoluciones vencidas. *Acta Poética* 38-1, 2017, pp. 13-48, 2017.

TRAVERSO, Enzo. *La historia como campo de batalla: interpretarlas violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2012.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: Ayiné, 2018.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

ZAPPERI, Giovanna. Woman's reapparance: rethinking the archive in contemporary art – feminist perspectives. *Feminist Review*, n. 105, p 21-47, 2013.

FILMOGRAFIA

Allende, meu avô Allende (Marcia Tambutti Allende, 2015)
O ano em que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger, 2006)
Bajo el mismo sol (Shula Erenberg, 2009)
Banana is my business (Helena Solberg, 1995)
A Batalha do Chile (Patricio Guzmán, 1979)
Calle Santa Fe (Carmen Castillo, 2007)
Cavallo entre rejas (Shula Erenberg, 2006)
Cinco Pau Peso (Raul Perrone, 1998)
Cuchillo de palo (Renate Costa, 2010)
La cueca sola (Marilú Mallet, 2003)
Deslembro (Flavia Castro, 2018)
Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1963)
Diário de uma busca (Flavia Castro, 2010)
Diário Inacabado (Marilú Mallet, 1982)
Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2012)
El edificio de los chilenos (Macarena Aguiló, 2010)
En algún lugar del cielo (Alejandra Carmona, 2003)
Encontrando a Víctor (Natalia Bruschtein, 2005)
A Entrevista (Helena Solberg, 1966)
Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (Carol Benjamin, 2020)
O fundo do ar é vermelho (Chris Marker, 1977 / 1993)
Graciadió (Raul Perrone, 1997)
A História oficial (Luis Puenzo, 1985)
Kamchatka (Marcelo Piñero, 2002)
Labios de churrasco (Raul Perrone, 1994)
Uma longa viagem (Lucia Murat, 2011)
M (Nicolás Prividera, 2007)
Machuca (Andrés Wood, 2004)
Marighella (Isa Grispum, 2012)

A memória dos pássaros (Gabriela Golder, 2000)
Un muro de silencio (Lila Stantic, 1993)
Nunca Fomos Tão Felizes (Murilo Salles, 1984)
Papa Iván (María Ines Roque, 2004)
Pizza, birra y faso (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1998)
Rosário (Shula Erenberg, 2013)
Los rubios (Albertina Carri, 2003)
Secretos de lucha (Maiana Bidegain, 2007)
Silvia Prieto (Martin Rejtman, 1999)
La televisión y yo (Andrés Di Tella, 2002)
Terra estrangeira (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)
Terra em transe (Glauber Rocha, 1967)
El tiempo y la sangre (Albertina Almirón, 2004)
Tiempo suspendido (Natalia Bruschtein, 2015)
Tencha (Carmen Luz Parot, 2008)
El viaje (Fernando Solanas, 1992)