



Itauana Fonseca Coquet

Nômades, exilados e sobreviventes:
o íntimo e o público e as imagens da Ditadura
Militar no cinema documental contemporâneo
brasileiro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Comunicação
Social pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientador: Profa. Andréa França Martins

Rio de Janeiro
Março de 2014



Itauana Fonseca Coquet

Nômades, exilados e sobreviventes:
o íntimo e o público e as imagens da Ditadura Militar
no cinema documental contemporâneo brasileiro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Comunicação
Social pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profa. Consuelo Lins

Departamento de Comunicação Social – ECO-UFRJ

Profa. Angeluccia Bernardes Habert

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profa. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de
Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de março de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Itauana Fonseca Coquet

Graduou-se em Comunicação Social pela PUC-Rio em 2007.

Ficha Catalográfica

Coquet, Itauana Fonseca

Nômades, exilados e sobreviventes: o íntimo e o público e as imagens da Ditadura Militar no cinema documental contemporâneo brasileiro / Itauana Fonseca Coquet ; orientadora: Andréa França Martins. – 2014.

114 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2014.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Documentário. 3. Memória. 4. Autobiografia. 5. História. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

À minha avó Lila

Agradecimentos

À minha orientadora Profa. Andréa França pela dedicação, paciência e pelas conversas ao longo desses dois anos.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao Silvio Tandler por me apresentar o mundo do documentário com tanta sabedoria e vivência quando eu ainda estava na faculdade.

À Mariana Vieira e ao Patrick Raynaud pelo carinho e compreensão.

Ao Tiago pelo companheirismo diário, pelas longas conversas a respeito do documentário e das nossas vidas.

Aos meus pais, Ana e Maurício, pelo suporte e amor de toda uma vida; aos meus irmãos que alegam meus dias.

Resumo

Coquet, Itauana Fonseca; Martins, Andréa França. **Nômades, exilados e sobreviventes: o íntimo e o público e as imagens da Ditadura Militar no cinema documental contemporâneo brasileiro**. Rio de Janeiro, 2014. 114p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nessa pesquisa analisaremos a relação entre cinema documentário, história e memória a partir de três filmes brasileiros: *Utopia e Barbárie* (Silvio Tendler, 2010), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011) e *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2012). Esses documentários se voltam para o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) ao mesmo tempo em que os diretores se inserem como personagens na narrativa. Os conceitos de memória, autobiografia e documento foram explorados a partir das diversas perspectivas adotadas em cada um desses documentários. Desse modo, investigaremos as diferentes estratégias cinematográficas, quanto ao uso de arquivos audiovisuais, testemunho e narração, na montagem.

Palavras-chave

Documentário; Memória; Autobiografia; História

Abstract

Coquet, Itauana Fonseca; Martins, Andréa França (Advisor). **Nomads, exiles and survivors: the intimate and the public, and the images of the Brazilian Military Dictatorship in contemporary documentary cinema**. Rio de Janeiro, 2014. 114p. MSc. Dissertation - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research examines the relationship between film documentary, history and memory based on three Brazilian films: *Utopia e Barbárie* (Silvio Tandler, 2010), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011) and *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2012). These documentaries address the period of the military dictatorship (1964-1985) in Brazil at the same time the directors put themselves in the narrative. The concepts of memory, autobiography and document were explored from the diverse perspectives adopted in each documentary. Thereby, this research investigates the different strategies in the montage, as the use of audiovisual archives, testimony and narration.

Keywords

Documentary; Memory; Autobiography; History

Sumário

1.	Introdução	11
2.	O sobrevivente em <i>Utopia e Barbárie</i>	21
2.1	A memória de “nós”	22
2.2	A imagem autobiográfica	35
2.3	Documento para atestar	38
3.	O nômade em <i>Uma longa Viagem</i>	56
3.1	A memória do “eu” e do “outro”	57
3.2	O “eu” autobiográfico teatralizado	63
3.3	Documento performado	68
4.	O exílio invisível em <i>Diário de uma busca</i>	76
4.1	A memória invisível do exílio	77
4.2	A reescritura do “eu”	87
4.3	Documento lacunar	92
5.	Considerações finais	104
6.	Referências Bibliográficas	110

Lista de figuras

Figura 1: Flávia Castro em <i>Diário de Uma Busca</i>	20
Figura 2: Silvio Tendler em <i>Utopia e Barbárie</i>	20
Figura 3: Lucia Murat e os irmãos Heitor e Miguel	20
Figura 4: Fotograma da entrevista de Marlene França	33
Figura 5: Porta retrato do diretor em sua estante	35
Figura 6: Tendler e seu neto Ernesto	35
Figura 7: Salvador Allende	35
Figura 8: Título de <i>Utopia e Barbárie</i>	35
Figura 9: Fotografia com Silvio Tendler jovem	37
Figura 10: Fotografia com Silvio Tendler jovem	37
Figura 11: Fotografia com Silvio Tendler jovem	37
Figura 12: A explosão da bomba nuclear	43
Figura 13: Uma criança japonesa afetada pela bomba	43
Figura 14: O presidente americano em anúncio pela TV	44
Figura 15: Plano do <i>Encouraçado Potenkin</i>	45
Figura 16: Plano do <i>Encouraçado Potenkin</i>	45
Figura 17: Plano do <i>Jango</i>	45
Figura 18: Plano do <i>Jango</i>	45
Figuras 19: Fotograma do filme <i>Roma, Cidade Aberta</i>	47
Figuras 20: Fotograma do filme <i>Roma, Cidade Aberta</i>	47
Figuras 21: Fotograma do filme <i>Roma, Cidade Aberta</i>	47
Figuras 22: Fotograma do filme <i>Roma, Cidade Aberta</i>	47
Figura 23: Fotograma em que o título é apresentado	58
Figura 24: Fotografia de família dos três irmãos nos anos 60	61
Figura 25: Fotograma do exterior de uma prisão militar	65
Figura 26: Fotograma da diretora encenado	66
Figura 27: Fotograma da diretora com Angela Davis	67
Figura 28: Fotograma da diretora com seus dois irmãos	67
Figura 29: Fotograma da diretora com seus dois irmãos	67
Figura 30: Imagens projetadas e o ator interage com elas	71
Figura 31: Fotografias de Lucia	73

Figura 32: Fotografias de Lucia	73
Figura 33: Fotografias de Lucia	73
Figura 34: Ator sentado no mesmo espaço do plano que Heitor	74
Figura 35: Parte do folheto sobre o filme distribuído na França	80
Figura 36: Fotograma em que o título é apresentado	86
Figura 37: Fotograma sobre a experiência em Buenos Aires	89
Figura 38: Fotograma da travessia as fronteiras à noite	91
Figura 39: Fotograma de documentos do processo criminal	93
Figura 40: Fotograma com o retroprojektor	93
Figura 41: Fotograma com a ficha de Celso na polícia	93
Figura 42: Fotograma com o negativo da arma do crime	93
Figura 43: Fotograma com uma das manchetes do jornal	94
Figura 44: A fotografia da reunião em família	98
Figura 45: A fotografia da reunião em família	98
Figura 46: A fotografia da reunião em família	98
Figura 47: A fotografia da reunião em família	98
Figura 48: O jardim filmado por Castro para o documentário	100
Figuras 49: A fotografia do seu irmão ainda criança	100
Figura 50: Fotograma de Diário de uma busca	102

O passado é o que você lembra, imagina que lembra, convence a si mesmo que lembra, ou finge lembrar.

Harold Pinter

1 Introdução

Há quarenta anos, o presidente João Goulart foi deposto pelo Golpe Militar, em 4 de abril de 1964, iniciando um regime que durou vinte e um anos. Em toda a América Latina, durante as décadas de 60 e 70, houve golpes militares, como em Equador, Peru, Bolívia, Panamá, Chile, Uruguai, Argentina e El Salvador. O cinema, tanto o de ficção quanto o documental, esteve envolvido nos processos de luta pela redemocratização e denúncia dos crimes ditatoriais, nas figuras de Fernando Solanas, na Argentina, Patricio Guzmán, no Chile, e cineastas da década de 1960, no Brasil; tendo Glauber Rocha como expoente e, na década de 80, no período de abertura política, com Eduardo Coutinho — com *Cabra Marcado para morrer* (1984) — e Silvio Tendler — com *Os Anos JK* (1980) e *Jango* (1984).

A produção cinematográfica brasileira voltada para este período continua presente ainda no século XXI.¹ Alguns autores já postularam a respeito da eclosão de um movimento de musealização na contemporaneidade e de um crescimento dos discursos memorialísticos, como Fausto Colombo (*Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*, 1986), Andreas Huyssen (*Seduzidos pela*

¹ Márcio Seligman-Silva já listou filmes possíveis para a discussão sobre o período da ditadura militar desde 1965 até 2009: *O desafio* (1965, Paulo César Sarraceni); *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha); *Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor); *A vida provisória* (1968, Maurício Gomes Leite); *1968* (1968, Glauber Rocha e Affonso Beato); *Câncer* (1972, Glauber Rocha); *Você também pode dar um presente legal* (1973, Sérgio Muniz); *Os anos JK* (1980, Silvio Tendler); *Jânio a 24 quadros* (1981, Luiz Alberto Pereira); *Tensão no Rio* (1982, Gustavo Dahl); *Pra frente Brasil* (1983, Roberto Farias); *Jango* (1984, Silvio Tendler); *Nunca fomos tão felizes* (1984, Murilo Salles); *Sônia morte e viva* (1985, Sérgio Waisman); *A cor do seu destino* (1986, Jorge Duran); *Que bom te ver viva* (1989, Lucia Murat); *Vala comum* (1994, João Godoy); *Lamarca* (1994, Sérgio Resende); *15 Filhos* (1996, Maria Oliveira e Marta Nehring); *O que é isso companheiro?* (1997, Bruno Barreto); *Ação entre amigos* (1998, Beto Brant); *Dois córregos* (1999, Carlos Reichenbach); *Marighella – retrato falado do guerrilheiro* (2001, Silvio Tendler); *No olho do furacão* (2002, Renato Tapajós); *Araguaya – a conspiração do silêncio* (2004, Ronaldo Duque); *Quase dois irmãos* (2005, Lucia Murat); *Cabra-cega* (2005, Toni Venturi); *Vlado – 30 anos depois* (2005, João Batista de Andrade); *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006, Cao Hamburger); *O sol, caminhando contra o vento* (2006, Tetê Moraes); *Batismo de Sangue* (2006, Helvécio Rattón); *Zuzu Angel* (2006, Sérgio Resende); *Hércules 56* (2006, Silvio Da-Rin); *Memória para uso diário* (2007, Beth Formaggini); *Cidadão Boilensen* (2009, Chain Litewski). Podemos acrescentar ainda filmes que são posteriores a 2009: *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009, Micael Langer, Calvito Leral e Cláudio Manoel), *Utopia e barbárie* (2010, Silvio Tendler), *Diário de uma busca* (2010, Flávia Castro), *O dia que durou 21 anos* (2012, Camilo Tavares), *Uma Longa Viagem* (2012, Lucia Murat), *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar). Encontramos nessa produção mais de um terço de documentários, principalmente nos últimos anos.

Memória: Arquitetura, Monumento, 2000) e Beatriz Sarlo (*Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007). Podemos, portanto, identificar uma vasta produção de documentários voltada para a discussão memorialística da ditadura civil-militar no país.

Nessa pesquisa, nos interessa pensar a relação entre memória, história e cinema documentário. Partimos, então, do questionamento sobre como imagens sobre a ditadura militar e os testemunhos são articulados nos documentários brasileiros contemporâneos. Para isso, efetuaremos recortes dentro desta produção, que é bastante heterogênea e diversificada em relação às propostas estéticas.

O campo das práticas documentais é vasto e complexo e dificilmente seria possível defini-lo. Bill Nichols, um dos principais teóricos do campo e um dos pioneiros a esquematizar um estudo sobre tal, propõe uma diferença vital que distinguiria o “cinema de ficção” do “cinema documentário”: neste último, há um discurso sobre o mundo histórico, ou seja, é um discurso de sobriedade, assim como outros campos não ficcionais como ciência, economia, política etc. (Nichols, 1997: 3-4) Assim:

Uma das expectativas fundamentais do documentário é que os sons e as imagens tenham uma relação indicativa com o mundo histórico. Como espectadores, confiamos que o que ocorreu na frente da câmera aconteceu escassa ou nula modificação para ser registrado na película.² (Trad. Nossa. Idem: 58)

Fernão Ramos, autor de livros importantes dentro do campo de pesquisa sobre documentário no Brasil³, aponta que, por vezes, as definições sobre o que é o documentário se confunde com as múltiplas formas estilísticas possíveis na narrativa. O autor aponta que, a partir dos anos 1990, inicia-se um movimento no campo teórico que considera como documentário filmes que vão além da sua forma clássica (“voz *over*, fora-de-campo, detentora de saber sobre o mundo que retrata”). (Ramos, 2008: 21) Ainda que se apresente de formas heterogêneas,

² Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escassa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética.

³ Autor de livros como *A Imagem-Câmera* (2012), *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* (2008), *Teoria Contemporânea do Cinema (vols. I e II)* (2005), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000), *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite* (1987) e *História do Cinema Brasileiro* (1987).

Ramos aponta um norte comum para o documentário. Se Nichols define como discursos de sobriedade, Ramos recorre ao termo asserções sobre o mundo. Assim, para o autor, no documentário há a busca:

[...] de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que recebe essa narrativa como asserção sobre o mundo. (Idem: 22)

Nesta pesquisa nos voltaremos para três documentários brasileiros, realizados nos últimos cinco anos, que revisitam o período da ditadura militar sob um recorte comum: são filmes em primeira pessoa, onde o realizador é também personagem de suas imagens. *Uma Longa Viagem* (2011, Lucia Murat), *Diário de Uma Busca* (2010, Flávia Castro) e *Utopia e Barbárie – Histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68* (2009, Silvio Tendler) exploram a memória histórica da ditadura, através de uma perspectiva autobiográfica.⁴

Os três diretores, Silvio Tendler, Flávia Castro e Lucia Murat têm sua vida invadida pela história: em função da resistência à ditadura militar, Tendler segue para o autoexílio; Castro, ainda criança, segue seus pais no exílio e Murat, integrante do grupo *Movimento Revolucionário 8 de Outubro* (MR-8), é presa enquanto seu irmão mais novo, Heitor, é enviado para Europa pelos pais, para que não seguisse o caminho de Lucia. A história política do Brasil é revisitada, portanto, na lente da experiência pessoal e familiar dos três diretores.

Queremos analisar os diferentes procedimentos expressivos adotados em cada um desses três filmes, ou seja, como incorporam os diários, as cartas, as entrevistas, a performance, a encenação e as imagens amadoras e de família. Para melhor realizar esta pesquisa, optamos por analisar um documentário por capítulo, a partir de três conceitos-base: a memória, o documento e a autobiografia.

Dessa forma, a discussão sobre como a memória íntima e a memória pública permeiam esses filmes estará presente ao longo dos três capítulos, tendo os autores Beatriz Sarlo (2007), Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak

⁴ Encontramos, ainda, outro documentário, *Os dias com ele*, da diretora Maria Clara Escola, que também possui esse viés autobiográfico a partir da conversa que estabelece com o pai, Carlos Henrique Escobar, intelectual autoexilado em Portugal, figura paterna da qual teve pouco contato. Lançado apenas no segundo semestre de 2013, o documentário não será, portanto, aprofundado nesta pesquisa.

(1989, 1992) e David Lowenthal (1998) como principais condutores. O passado para Tendler, Castro e Lucia irrompe como um trabalho de memória; inevitável. Sarlo aponta que:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. [...] Poderíamos dizer que o passado se faz presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente; isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (Sarlo, 2007: 10)

Se tomamos o presente como tempo próprio da memória, encontramos outro caráter básico da lembrança: a memória não é fixa. Ela é mutável e reatualizada a cada rememoração. Encontramos, em cada um desses documentários, procedimentos filmicos que dialogam diretamente com o entendimento da memória como algo variável, não fixo; como na releitura de cartas ou diários, ou ainda em entrevistas que suscitam tal noção.

A memória, ainda, está intrinsecamente relacionada ao confronto entre íntimo e público que está presente nos três filmes. David Lowenthal coloca que o passado relembado é tanto individual quanto coletivo. Mas como forma de consciência, a memória é total e intensamente pessoal; é sempre sentida como ‘algum acontecimento específico [que] ocorreu *comigo*’. (Lowenthal, 1988: 78)

A necessidade de falar sobre si no documentário acomete ao cineasta o risco de cair no narcisismo, na vaidade, mas, ao mesmo tempo, apregoa transformações importantes na relação entre as esferas pública e privada, que ocorrem na sociedade contemporânea. A intimidade desses documentaristas dentro do mundo-histórico (no caso, na ditadura civil-militar brasileira) conduz a presença do diretor nas imagens.

Assim, nosso segundo conceito-base para a pesquisa será analisar como se apresenta a autobiografia em cada um desses filmes. Como apontou Raymond Bellour, no livro *Entre-imagem* (1997), o termo “autobiografia”, ao ser debatido amplamente em meados da década de 80 no campo cinematográfico, se espalhou para diversas categorias: autorretratos, retratos de amigos/cartas, diários de viagem, notícias privadas/diário íntimo/confissões/lembranças de infância/anotações de cineastas. Essas categorias possuem fronteiras borradas,

onde muitos filmes se tornam híbridos e de difícil definição. Assim, para verificar como estes desmembramentos da noção autobiográfica aparecem em cada um dos documentários, buscaremos suporte nos autores Phillipe Lejeune, um dos precursores na teoria sobre a autobiografia, e Michael Renov, autor do livro *The Subject of Documentary* (2004), que aproxima esta teoria com o campo cinematográfico. Segundo Renov, essa presença autobiográfica no cinema não é “straight autobiography, it’s not just my story, but it becomes a historical search, to go back to the past. . .” (Renov, 2008: 167)

O documento é o último conceito-base que permeará toda a pesquisa. Nossa discussão será pautada a partir da abordagem dos autores Michel Foucault – em *A arqueologia do saber* (2008) – e de Jacques Le Goff – no artigo *Documento/Monumento* (In: *História e Memória*, 1990) – que realizam um estudo sobre a crítica ao *documento* pelos historiadores ao longo do tempo. Segundo Foucault:

[...] desde que existe uma disciplina como a história, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito; indagamos-lhes não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. Mas cada uma dessas questões e toda essa grande inquietude crítica apontavam para um mesmo fim: reconstituir, a partir do que dizem estes documentos - às vezes com meias-palavras -, o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distante deles; [...] Ora, por uma mutação que não data de hoje [...] O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (Foucault, 2008: 7)

Nessa transição sobre o entendimento de documento para a disciplina histórica, Le Goff, debruçado na análise foucaultiana, aponta que por muito tempo se acreditava poder encontrar uma verdade única e total no documento, intenção própria do positivismo. Após essa transição apontada por Foucault, que é iniciada pela revista *Analles*, Le Goff observa que há uma tendência para observar os documentos como monumentos, ou seja:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (Le Goff, 1990: 545)

Ao longo da pesquisa, voltaremos a esta concepção de documento/monumento para verificar qual abordagem é realizada por cada um dos três filmes diante dos documentos e na utilização deles (fotografias, filmes de arquivo, diários, cartas, matérias de jornais...).

Assim, essa mesma verificação em relação aos outros dois conceitos-base, memória e autobiografia, será realizada em *Uma Longa Viagem, Diário de Uma Busca e Utopia e Barbárie – Histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68*. Nossa proposição é que cada um desses três documentários produz imagens-memórias específicas, que traduzem a relação indivíduo/ditadura militar brasileira.

No primeiro capítulo (*O sobrevivente em Utopia e Barbárie*), levantamos a hipótese de que Silvio Tender constrói ao longo da narrativa uma imagem-memória específica: a imagem *do sobrevivente*. Essa imagem, que se faz presente ao longo da montagem, nos suscita determinada noção a respeito do documento como material vital para a construção da história do diretor, do país e do cinema. Em *Utopia e Barbárie*, o documentarista costura acontecimentos/marcos históricos mundiais que ocorreram ao longo do século XX, com entrevistas, material de arquivo (filmes de ficção e documentário, imagens em movimento de TV, áudios, fotografias, jornais...) e narração em *off*.

Encontramos, em primeiro lugar, um trabalho com vasto material de arquivo que ilustra – ou pretende fazer sobreviver na memória coletiva – as utopias e as barbáries dos episódios selecionados pelo diretor. Além dessas imagens de arquivo, o documentário traz depoimentos de diversos sobreviventes de barbáries políticas, étnicas e culturais, como o da cineasta francesa sobrevivente do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, Marceline Loridan, da senhora japonesa Wakigawa, sobrevivente das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki em 1945, além da cineasta brasileira Marlene França, torturada pelo delegado Fleury durante a ditadura militar brasileira.

A subjetividade do diretor aparece, em *Utopia e Barbárie*, a partir do “eu” e do “nós”, presentes enquanto texto na narração em *off* e no próprio título do filme. Além disso, essa subjetividade pode ser vista como recurso para iterar a proposição de uma memória alternativa à oficial para uma geração específica – a geração *sobrevivente*, principalmente, da década de 60.

Assim, ao mesmo tempo em que continua sua tradição de realizar documentários como *Os Anos JK* (1980) e *Jango* (1984), que propõem através da narração e da montagem certa tese histórica do personagem/acontecimento específico, Tandler se insere como personagem no filme através de imagens suas e de sua família em momentos íntimos, além da narração em primeira pessoa. Fotos da vida do diretor e o *eu* presente na narração se mesclam com um vasto material de arquivo e testemunhos de personalidades socioculturais e políticas de diferentes nacionalidades – a lista percorre desde o escritor uruguaio Eduardo Galeano até a então presidente do Brasil Dilma Rousseff e a escritora e teórica americana Susan Sontag. Os acontecimentos não são apresentados somente através do viés historiográfico, mas estão atrelados à construção de um documentário autobiográfico. Dessa maneira, o diretor estabelece um pacto diferente com o espectador em relação aos seus outros filmes, devido a esta diferente trajetória cinematográfica adotada em *Utopia*.

Em *Uma Longa Viagem*, presente no segundo capítulo (*O nômade em Uma Longa Viagem*), Lucia Murat constrói uma narrativa sobre a década de 70 a partir das cartas enviadas pelo irmão para a família, sobre suas viagens pelo mundo nesse período. Assim, a partir da imagem-memória do nômade que o irmão Heitor, personagem-chave, nos suscita, encontramos outra alternativa da resistência contra os regimes ditatoriais. O filme se volta para outra forma de luta contra o autoritarismo, que se faz através do desbunde, da resistência contra a moralidade.

Na narração, a diretora explicita no início do filme que o mesmo é fruto do desejo, surgido após morte do irmão mais velho, de rememorar a juventude dos três irmãos: Lucia, Heitor e Miguel. Como estratégias cinematográficas estão a leitura e encenação das cartas através do uso de atores, a conversa entre Lucia e o Heitor e o uso de material de arquivo. As encenações são compostas por um ator (Caio Blat) – que realiza performances – e imagens de arquivo – uma expressiva parte, arquivo pessoal de viajantes da mesma época – projetadas sobre o corpo do ator ou sobre uma tela plana.

Lucia Murat também teve sua vida guiada pelo regime militar, pois viveu clandestinamente após a promulgação do Ato Institucional nº5 e em 1971 foi presa. Durante os três anos e meio que ficou na prisão ela foi torturada, sendo solta somente em 1974. Em alguns de seus filmes, tanto de ficção quanto de

documentário, esta experiência retorna. Seu primeiro longa-metragem, o documentário *Que bom te ver viva* (1989) é um deles. Ele traz depoimentos de mulheres torturadas nas prisões da ditadura militar, cenas ficcionais protagonizadas pela atriz Irene Ravache, além de material de arquivo, principalmente de jornais.

Apesar das duas narrativas serem voltadas para este período, a memória construída em *Uma Longa Viagem* se difere da concepção memorialística trabalhada no documentário *Que Bom te Ver Viva*, pois já não se relaciona com uma memória essencialmente traumática e de reparação jurídica. O discurso proposto no final da década de 1980, no primeiro filme da diretora, nos remete ao depoimento dado por ela à Comissão Nacional da Verdade (2012). Isto porque, no Brasil, a reparação memorialística e histórica teve no cinema um aporte que antecedeu às vias jurídicas. Portanto, diferentemente de seu filme de 1989, a diretora não está preocupada em encontrar uma verdade nas imagens de arquivo trabalhadas e nem narrar o horror em que viveu dentro das prisões. Segundo as pesquisadoras Andréa França e Patrícia Machado, no artigo *Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura*, Lucia Murat atesta antes, a partir do recurso da encenação, a ausência dos arquivos e incorpora esta falta na construção do filme (França; Machado, 2013)⁵.

Diário de Uma Busca, terceiro filme a ser analisado nesta pesquisa no capítulo *O exílio invisível em Diário de uma busca*, narra a busca de Flávia Castro pela memória do pai, Celso Gay de Castro, e sobre sua própria memória da infância no exílio. Celso foi encontrado morto dentro do apartamento de um alemão, ex-cônsul do Paraguai no Brasil, durante a ditadura militar, mas já no período de abertura, em 1984. A versão oficial é que ele pretendia um assalto e, encurralado pela política, teria se matado.

Em função deste episódio impreciso e, sobretudo, da ausência do pai, a diretora se propõe a reconstruir sua memória sobre Celso e sobre sua própria infância. Dessa forma, Castro inicia uma investigação dentro da narrativa e procura a polícia e investigadores para averiguar os documentos em torno da morte do pai. Além desta investigação jurídica, a diretora realiza uma

⁵ Texto aprovado para publicação na Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP.

investigação afetiva: remonta os caminhos traçados por seu pai, o irmão mais novo e ela durante sua infância até a morte de Celso.

A militância dos pais no período dos regimes militares da América Latina levou a família a se mudar constantemente de um país para o outro, como Argentina, Chile e França. Assim, a diretora retorna às casas onde morou, lê as cartas enviadas por seu pai à família, lê e reescreve trechos dos seus diários de infância, registra planos que transmitem as sensações sobre os relatos descobertos e rememorados pelas leituras, além de entrevistar familiares, amigos e pessoas envolvidas na trajetória afetiva do pai. Deste modo, no terceiro capítulo voltaremos para a imagem-memória do exílio sob a perspectiva dos filhos destes militantes. Como a memória é construída por Flávia Castro e, ainda, como os seus diários de infância, fotografias e cartas do pai (re)constroem suas imagens-lembranças?

Os três documentários e suas três imagens-memórias – do sobrevivente, do exilado e do nômade – formam, portanto, um amplo quadro referencial para tecer a discussão sobre a relação entre história da ditadura no Brasil e memória – dos cineastas, dos personagens, do espectador e do cinema.

Desta maneira, podemos perguntar para cada um deles: como os diferentes usos do material de arquivo e do testemunho a partir da abordagem subjetiva podem ativar a discussão sobre a memória histórica? Os três documentários revisitam um passado histórico que afetou os diretores diretamente, ainda que a partir de diferentes caminhos. Esta história está relacionada à memória pessoal, íntima; que é, ao mesmo tempo, pública e política. Como se relaciona esta memória íntima e a memória histórica? Qual abordagem é tomada, em cada filme, diante dos documentos (cartas, diários, entrevistas, fotografias, imagens de filmes, imagens de acontecimentos e figuras históricos)? Como o testemunho – tanto em entrevistas, conversas ou narração em primeira pessoa – é utilizado para reconstruir/rememorar um determinado passado? Quais são os recursos fílmicos utilizados em cada documentário na construção da autobiografia?

Para responder tais perguntas, devemos esclarecer que esta pesquisa se desenvolverá como um tríptico, pois ao mesmo tempo em que cada filme utiliza procedimentos específicos e tencionam a memória e a história a partir de diferentes perspectivas, eles se conectam – e complementam - a partir deste

recorte histórico e autobiográfico. Assim, a metodologia parte da análise dos três filmes e as imagens-sínteses que cada um suscita para pensar, ainda que embrionariamente, o cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo.



Figuras 1, 2 e 3: Fotogramas dos três documentários a serem estudados nesta pesquisa. Os três fotogramas são fotografias exibidas nos filmes dos diretores durante a infância: Flávia Castro em *Diário de Uma Busca*, à esquerda, Silvio Tandler em *Utopia e Barbárie*, no meio, e Lucia Murat e os irmãos Heitor e Miguel em *Uma Longa Viagem*, à direita.

2 O sobrevivente em *Utopia e Barbárie*

A história que vou contar [em *Utopia e Barbárie*] é diferente, porque todo mundo coloca o ano de 1968 como um momento mágico da história, vários países do mundo vão se revoltar, tem maio de 1968 na França, tem 1968 nos Estados Unidos, nesse ano assassinam o Bob Kennedy e o Martin Luther King, é o ano em que a União Soviética invade a Tchecoslováquia, outro divisor de águas no campo da esquerda, ou seja, uma série de acontecimentos que se torna um mito para a história contemporânea onde todo mundo fala de 1968 como o momento em que tudo aconteceu. E na verdade acredito que 1968 é um momento que foi construído, é o clímax de um momento histórico iniciado no final da Segunda Guerra Mundial com os movimentos de independência nacional de vários países. (Silvio Tendler, em entrevista para o Instituto Miguel Arraes)

Iniciaremos este capítulo com a seção *A memória de “nós”* explicitando algumas aproximações e alguns distanciamentos entre as noções de história e de memória. Isto porque veremos que o trabalho cinematográfico de Silvio Tendler se inclina na (re)construção de certa história. O diretor, que se formou em História pela Universidade de Paris VII e fez mestrado em Cinema e História pela École des Hautes-Études/Sorbonne, busca, como mostra o trecho da entrevista destacado acima, revelar, através dos seus filmes, uma história alternativa à história oficial. Em *Jango* (1984), por exemplo, Tendler traz a imagem do ex-presidente João Goulart, deposto em 1964 pelo golpe militar. O diretor entende que, ao produzir *Jango*, ele trouxe para o cenário público um político que havia sido tomado como comunista e cuja participação política vinha sendo evitada, tanto na esfera política quanto nos livros didáticos, ou seja, nos instrumentos de formação de uma memória nacional. Em *Utopia e Barbárie*, ao mesmo tempo em que há esse interesse em elaborar uma versão histórica, o diretor se insere nas imagens e na narração em *off*, criando uma camada distinta dos demais longas-metragens que dirigiu e ampliando a tensão entre os conceitos de memória e de história.

Seguiremos, então, na busca para compreender como a relação entre memória íntima – do diretor – e memória pública – do país – está presente no filme, a partir de autores como Michael Pollak, teórico austríaco que estudou a relação entre memória e identidade em situações limites na história, David Lowenthal, historiador e geógrafo americano, e, principalmente, a partir do pensamento de Maurice Halbwachs, autor pioneiro no estudo da memória social, a partir dos dois livros-chaves dele: *Os quadros sociais da memória*, publicado em

1925, e *A memória coletiva*, livro póstumo publicado em 1950 a partir de manuscritos deixados por ele. Não pretendemos, aqui, realizar um estudo aprofundado na teoria Halbwachs, que é complexa e possui uma série de desdobramentos que não cabe a nós neste momento. Por ora, nos interessa extrair alguns conceitos para ajudar na análise fílmica, como a noção de quadros sociais da memória, ou seja, a combinação das lembranças individuais e dos membros de uma mesma sociedade/grupo. Segundo o autor, esses quadros são os instrumentos de que a memória coletiva se serve para recompor determinada imagem do passado que está de acordo com os pensamentos dominantes na sociedade em cada época. Ainda nesta seção, trataremos a imagem-síntese do sobrevivente a partir das considerações colocadas sobre a memória.

No segundo subcapítulo (*Retrato autobiográfico*), trataremos algumas noções sobre a autobiografia e sua relação com o cinema e observaremos como a inserção do sujeito na narrativa e nas imagens é colocada por Tendler. Estará em questão como as memórias do diretor são apresentadas e relacionadas com certa visão histórica que se pretende construir.

No último subcapítulo (*Documento para atestar*), retomaremos a discussão sobre história– mas dessa vez para perceber –, a partir das ponderações de Jacques Le Goff sobre a crítica ao *documento* realizado pelos historiadores ao longo do tempo. A partir dessa discussão, analisaremos mais atentamente como as imagens de arquivo e os testemunhos são utilizados na montagem ao longo do filme.

2.1

A memória de “nós”

“Eu estou aqui com um brasileiro que faz um filme sobre a continuação de 68 no mundo”, diz Jean Marc Salmon, professor e escritor francês e um dos entrevistados do filme *Utopia e Barbárie*. Esta frase faz parte da encenação que inicia o documentário. Nela, Salmon, em um estúdio, telefona para Chico Dias e Letícia Spiller, dois dos três narradores do filme, e pede a eles para ajudar Silvio Tendler a fazer um documentário. Em seguida, Amir Haddad, terceiro narrador, toca a *Internacional Comunista* numa caixa de música francesa, encerrando esta breve e única sequência encenada. A frase dita por Salmon no documentário e o

trecho da entrevista de Tandler citada no início do capítulo introduzem o debate desta seção: qual é a concepção de história e de memória que está em jogo em *Utopia e Barbárie*?

David Lowenthal, professor na University College London, no texto *Como conhecemos o passado*⁶, expõe que “a história difere da memória não apenas no modo como o conhecimento do passado é adquirido e corroborado, mas também no modo como é transmitido, preservado e alterado”. (Lowenthal, 1998: 107) Antes, Jacques Le Goff, historiador, publicou em 1988 o livro *História e Memória*, em que busca especificar as características e os modos de se fazer história ao longo do tempo e, conjuntamente, distinguir o termo ‘história’ de ‘passado’ e de ‘memória’. O autor elucida que “o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta”. (Le Goff, 1990: 13) Isto porque “tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.” (Idem: 49)

Na tentativa de marcar diferenciações entre os dois termos, muitas vezes encontramos pontos de convergência entre a memória e a história. Na contemporaneidade, a memória é ainda um dos materiais possíveis da escrita da história, como indicou Le Goff. Segundo Beatriz Sarlo, a memória (sobretudo o testemunho) é aceito como objeto para a construção da história a partir do que ela chama de *guinada subjetiva*⁷:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava”. (Sarlo, 2007: 19)

A razão do sujeito e o testemunho são amplamente utilizados como um

⁶ Título original *How we know the past, in the past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge university Press, 1995. O texto foi publicado no Brasil em *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo: EDUC, nov. 1998.

⁷ Veremos mais atentamente essa transição dentro do campo historiográfico no último subcapítulo (*Documento para atestar*) a partir deste mesmo livro de Jacques Le Goff e do pensamento de Michel Foucault no livro *A Arqueologia do saber*.

dos recursos filmicos por Silvio Tendler, em *Utopia e Barbárie*. O diretor armazenou material de arquivo ao longo de dezenove anos, entre viagens e pesquisas, além de conversas com personalidades importantes de diferentes eventos históricos e países.⁸ Este arquivo é utilizado dentro da narrativa, como veremos ao longo do capítulo, na disputa pela memória histórica do filme ao longo do século XX.

As grandes figuras públicas são matérias-primas para a composição da obra enquanto testemunho histórico e ferramenta para iterar a tese do diretor, que toma a “memória como um fenômeno construído”, seja a partir das preocupações pessoais, seja a partir das preocupações políticas do momento. (Pollak, 1992: 204) Assim, para falar sobre a tortura no regime político ditatorial, são trazidos testemunhos de atrizes, cineastas, jornalistas e políticos, como Ottoni Fernandes Jr. e Dilma Rousseff. A respeito das motivações pessoais para a construção de certa memória coletiva, o diretor pontua ao longo da narração em *off* sua relação com os acontecimentos e com as personalidades que compõem *Utopia e Barbárie*. O cinema em Tendler se assemelha à potência cinematográfica indicada por Michael Pollak: “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva”. (Pollak, 1989: 11)

⁸ Lista completa dos entrevistados ao longo dos 19 anos por Silvio Tendler para o documentário *Utopia e Barbárie*: Ahlan Abu Alnaj, Abert Jacari, Alberto Dines, Alexander Laks, Álvaro Caldas, Amira Haas, Amos Gitai, Ana Laura Garcia, Anan Jarjoura, Anan Tamimi, André Heinrich, Antonio Manuel, Apolônio de Casvalho, Asher Yasmin, Augusto Boal, Avital Ben Ishay, Bachar Barhúti, Baltazar Garzon, Bâssem Houry, Belela Herrera, Bernardo Kucinski, Boaventura de Sousa Santos, Bruno Muel, Cacá diêgues, Carlos Chagas, Celso Lungaretti, Chico de oliveira, Concepcion Martinez, Darcy Rodrigues, Denis Arcand, Dilma Rousseff, Eduardo Galeano, Evandro Teixeira, Fahmi Munzer, Faride Zeran, Fernando Solanas, Ferreira Gullar, Firas Shana, Flávio Taraves, Francesco Rosi, Franklin Martins, Gália Golan, General Giap, George Yudice, Gershon Knispel, Ghálebe Kalóti, Gianni Vattimo, Gillo Pontecorvo, Helio Jaguaribe, Henriette Dahan, Hugo Arévalo, Isaaq Nasserdoine, Ivan Izquierdo, Jacob Gorender, Jaguar, Jair Krischke, Jean Chesneaux, Jean Marc Salmon, Jean-Pierro Gorin, Jorge Giordano, Jorge Mautner, Jorge Zabalza, José Celso Martinez Correa, Juliano Mer Khamis, Leandro Konder, Leonardo Boff, Luis Carlos Maciel, Macarena Gelman, Mahmud Safadi, Marceline Loridan, Maria do Carno Brito, Mario Carneiro, Mario Monicelli, Marlene França, Marta Harnecher, Marta Rodrigues, Martin Almada, Martin Castellini, Mauro Santayana, Mercedes Meroño, Micaela Sole, Michael Stivelman, Morta Ibarra, Moacir Félix, Mohamed Alatar, Mohamed Jamel, Muki Tzur, Muneer Shaban, Nahum Mandel, Noam Chomsky, Norma Bengell, Norma Morandini, Nsandy Barret, Oscar Niemeyer, Ottoni Fernandes Jr, Parafuso, Patrícia Bravo, Patrício Guzman, Paulo Carneiro, Paulo César Saraceni, Paulo Vanucci, Pedro Chaskel, Raul Alvarez, Raz Dabush, Regis Duprat, René Vaultier, Renée de Carvalho, Roger Rodrigues, Rogério Duprat, Rose Marie Muraro, Sanuel Blixen, Sérgio Cabral, Sérgio Santeiro, Sharon Shulamity, Sharon Tirosh, Shin Pei, Shira Ronen, Shizuo Osawa, Shulamit Aloni, Silvano Agosti, Stela Bravo, Susan Sontag, Teotônio dos Santos, Tom Zé, Toni Negri, Ugo Pirro, Universindo Rodrigues, Uri Avnery, Vladimir Palmeira, Vu Khoan, Wolf Kucinski, Woldgang Becker, Zuan Phong, Yael Dayan, Yael Lerer, Yossi Beilin, Zacharia Zubeidi. Muitos deles não foram utilizados no corte final do documentário.

Assim, o diretor traz para o filme, através das entrevistas, do material de arquivo, filmes de ficção e da narração, uma diversidade de acontecimentos históricos e figuras públicas: as bombas de Hiroshima e Nagasaki, jogadas pelos Estados Unidos no Japão no final da Segunda Guerra Mundial e a importância do cinema documentário para registrar esses momentos históricos; o Holocausto e a importância de lembrar as barbáries para que se evite que outras aconteçam e o papel da memória em face desses grandes acontecimentos; a utopia sionista de formação de uma pátria e das guerras entre Israel e Palestina; o cinema realista italiano pós-guerra e a arte de resistência da década de 1950 e 1960; a revolução chinesa de Mao Tsé-Tung; a independência vietnamita e o poeta Ho Chi Minh; a revolução cubana com Fidel Castro e a jornada do médico guerrilheiro Ernesto Guevara na luta contra o imperialismo norte-americano; o governo de João Goulart, o golpe militar de 1964 no Brasil, a ajuda dos Estados Unidos em tal acontecimento e os torturados, exilados, desaparecidos no período do regime; a Guerra da Argélia; a independência do Congo e Patrice Lumumba; a visita de Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir à América Latina; a Guerra do Vietnã e os impactos da televisão ao cobrir a guerra; o assassinato de Martin Luther King; a utopia e o pensamento de Marcuse; o ano de 1968 no mundo e a Tchecoslováquia; o governo de Salvador Allende, o golpe militar Chileno em 1973 e a campanha do *No*; sindicalismo, as greves do ABC no final da década de 1980 no Brasil e as *Diretas Já*; Collor e o fim da união soviética; o *anjo* de Walter Benjamin; crise dos Estados Unidos no início do século XXI e a eleição do Barak Obama; os ex-países socialistas no regime capitalista hoje; e a vida do diretor entrelaçada ao longo desses acontecimentos.

Nos primeiros minutos do filme, o diretor faz um breve resumo sobre a importância do cinema para a história e a memória e traz, para fundamentar sua discussão posterior sobre os eventos que o marcaram, uma série de depoimentos que apresentam um arcabouço sobre o conceito de “memória”. O primeiro entrevistado a discutir sobre o assunto é Ivan Izquierdo, médico e biólogo:

Somos aquilo que nos lembramos, eu sou quem sou porque me lembro de ser quem sou, no momento que eu me esqueço dos aspectos importantes da minha vida, dos episódios da minha vida ou de algo que a constitua, deixo de ser quem sou. Se tivesse uma doença do Alzheimer, me despersonalizo. Agora, além disso, eu costumo acrescentar que também somos aquilo que escolhemos esquecer.”

David Lowenthal também emprega esta ideia de Izquierdo e associa a memória diretamente ao conceito de identidade: “Relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos.” (Lowenthal, 1998: 83) E assim como o ato de lembrar o passado é essencial para a identidade pessoal, o autor observa que grupos também necessitam deste mecanismo.

Segundo o autor, o entendimento de identidade como forma de memória é recente. Lowenthal explica que isto ocorre porque apesar dos gregos e os europeus, tanto do renascimento quanto da Idade Média, preservarem a memória, ela era, geralmente, póstuma. Somente no final do século XVIII, a memória passou a refletir uma identidade durante a vida e a reter o passado ao mesmo tempo em que congrega a mudança identitária, como expõe Diderot, retomado por Lowenthal: “Somos nós mesmos, sempre nós mesmos, e nem por um minuto os mesmos.” (Idem: 85) Dessa forma, a partir dos pensamentos de Rousseau (e seu livro *Confissões* – 1764-1770) e Wordsworth, os teóricos começaram a pensar o “eu” da infância como constituidor da identidade adulta.

A memória coletiva e a memória histórica se fundem com a inserção do sujeito, do “eu” enquanto diretor e personagem. Tandler apresenta diretamente, através da narração e das imagens de arquivo, os quadros socialmente adquiridos que o formaram. As influências ao longo da infância e da juventude estão presentes durante o filme como constituidor das memórias do diretor. Tanto as familiares (pais judeus), até as dos grupos de amigos e cineastas, além do período histórico em que viveu quando jovem, caracterizam, de certa forma, seus ideais como documentarista.

A noção de que a memória individual se desenvolve a partir da interação com os grupos (quadros) sociais e, mais amplamente, com a sociedade, está presente já no primeiro livro de Maurice Halbwachs, *Os quadros sociais da memória* (1925). Como produto da mudança social, a memória é constituída, ainda, de um processo, uma representação mutável do passado. Portanto, os quadros sociais da memória (família, trabalho, amigos...) acabam por determinar memórias no indivíduo que são, por sua vez, reconstruídas continuamente no presente.

Ao mesmo tempo em que são coletivas, são memórias únicas de cada indivíduo, já que os grupos sociais diferem de pessoa para pessoa. A experiência

de Tandler e a inserção dele em determinados grupos sociais são únicas. Em *Utopia e Barbárie*, a teoria sobre a memória no campo social convém para análise do processo de montagem do documentário, pois Tandler utiliza, como ferramenta narrativa, seus “quadros sociais” da memória em algumas sequências ao longo do filme.

O diretor insere indicações que permitem que o espectador perceba quais são os principais quadros sociais que influenciaram a memória e a percepção dele sobre a vida e acontecimentos históricos. O diretor expõe a influência da TV na sua infância com os heróis americanos, a cultura e os produtos de mercado, além da influência do cinema soviético que o apresenta a Revolução Russa, através dos filmes *A Mãe* de Vsevolod Pudovkin (1926) e *A Greve* de Serguei Eisenstein (1925).

Outra importante influência de quadro social é a família. Quase como que acompanhando seu crescimento, Tandler narra a história a partir da sua própria história pessoal. A descoberta da utopia sionista e o kibutz, a partir da sua origem judaica, e a do socialismo apresentado nos filmes russos aparecem como um segundo momento do próprio cineasta de enxergar o mundo que o cerca. Assim também como sua posterior consciência sobre a questão Israel/Palestina, adquiridos a partir de encontros com pessoas, como com a jornalista e escritora palestina Amira Haas.

Haas traz, em depoimento para *Utopia e Barbárie*, o lado palestino sobre a utopia sionista, assim como o filme “Kedma” (2002) e a entrevista do diretor Amos Gitai. Mudanças de perspectivas que podem ser relacionadas diretamente com os quadros sociais da memória. Isto porque, a partir das referências dos grupos que o cercavam, o diretor percebe o mundo e (re)cria memórias que são, por sua vez, recriadas ao elaborar o documentário.

Dentro desta perspectiva, a contribuição de Halbwachs, que foi aluno do filósofo Henri Bergson, mas que se aproximou das teorias sociais com a Escola durkheimiana, é vital para o campo da memória e importante, sobretudo, para o diálogo com este documentário. Isto porque ele inicia uma cisão importante com as teorias da memória que existiam até então, a partir do entendimento da memória como coletiva, resultado de sua época e sociedades, diferenciando-se da noção de uma memória pura. Estes aspectos da variação, da reescritura e, por assim dizer, de um trabalho de imaginação que estão presentes na constituição da

memória, sobretudo a coletiva, são tocados diretamente em *Utopia e Barbárie* a partir do depoimento de Augusto Boal sobre a sensação do exilado ao voltar ao seu país:

Meu sonho era esse: um dia eu volto para minha casa, para o meu país, para minha caneca, para minha cama, para os meus chinelos. Só que quando você fica pensando que você vai voltar para o Brasil que você deixou, quando você volta, o Brasil já não é mais aquele que você deixou. Então você começa a se sentir um estrangeiro na sua própria pátria. Porque, durante o exílio, o ponto de referência que fica é a memória. E como a memória e a imaginação são dois processos psíquicos inseparáveis, você pensa que está lembrando, mas na verdade você está imaginando coisas que não foram assim que aconteceram. (Trecho do filme)

A memória que Boal invoca se relaciona diretamente com a imaginação e é fundamental para pensarmos, em termos gerais, sobre como os depoimentos, as imagens e a construção fílmica sobre uma época histórica se conectam diretamente ao caráter fundamental e constituidor da lembrança. Assim, podemos destacar que as memórias elaboradas em *Utopia...*, característica comum para todos os documentários desta pesquisa, são memórias reconstruídas ao longo do tempo e no período de produção do filme. O que é apresentado por Tandler como lembrança dos tempos de Paris, por exemplo (rememorada somente a partir da fotografia dele sentado numa cadeira no meio de uma praça em que a narração em *off* discorre sobre os acontecimentos da época), é a lembrança reformulada durante os anos e na edição do filme, quando o diretor já estava para completar 60 anos.

O recorte histórico dos principais acontecimentos mundiais que ocorreram ao longo do século XX proposto por Tandler é costurado com esses fragmentos da vida do diretor – e da sua geração. O subtítulo do documentário, “*Histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68*”, sugere uma camada constitutiva de seu arcabouço histórico: *Utopia e Barbárie* é, não obstante, um filme sobre os acontecimentos que acompanharam e pautaram a vida de Tandler. Porém, esta primeira pessoa não é utilizada no singular e, sim, no plural. Assim como no título, na narração quando ouvimos um “eu”, ele é proferido por um terceiro (um dos, ou até os três, narradores – Leticia Spiller, Amir Haddad e Chico Dias). O documentário retrata a História que não é própria e específica somente da vida do diretor, mas é de toda uma geração que é representada pelo pronome possessivo

“nossas” utilizado no título. Quando Tendler narra, portanto, sobre ele, refere-se, antes, sobre uma geração específica.

As “histórias de nossas vidas” são justamente as histórias de certa geração da qual Tendler retrata: a geração que lutou contra as injustiças do mundo ou “aos que lutaram com ideias, palavras, gestos e armas”, como diz a dedicatória no início do filme. Podemos perceber que a geração retratada pelo diretor é, principalmente, a geração do “romântico-revolucionário”, termo elaborado pelo sociólogo Marcelo Ridenti.

[...] O florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos de 1970 na sociedade brasileira pode ser caracterizado como romântico-revolucionário. Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. (Ridenti, 2006: 232)

Silvio Tendler é filho de judeus ucranianos, que chegaram ao Brasil ainda crianças e se tornaram advogado e médica. Nesta família tradicional, o diretor nasceu em 1950 no Rio de Janeiro e passou sua infância em Copacabana. O cineasta tinha 14 anos no golpe de Estado em 1964. Segundo o diretor, em entrevista concedida ao Instituto Zezinha Barreto, o golpe foi um divisor de águas em sua vida:

Aquilo foi um choque, uma ruptura brutal, e me criei nisso. [...] Eu morava em Copacabana, perto de casa tinha o teatro Opinião, então tive acesso com 15, 16 anos às peças do Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Millôr, então pude acompanhar essa oposição cultural à ditadura militar, lia Stanislaw Ponte Preta, o Sérgio Porto [...] Nesse momento surge também, impulsionado já durante o governo do João Goulart, um movimento cinematográfico progressista, o Cinema Novo, que tenta de alguma maneira reagir ao golpe. O primeiro filme foi *O Desafio*, do Paulo César Saraceni. Em 1966, um grupo de artistas foi preso no Hotel Glória, vaiando o marechal Castelo Branco, e isso fez minha cabeça e me conduziu no sentido de que o cinema é mais legal. (Tendler, 2001, s/n)

A partir de então, Tendler começou a frequentar cineclubes e se tornou, em 1968, presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. É também neste ano que o diretor intensificou o envolvimento com a militância do movimento estudantil. Esse movimento estudantil brasileiro é marcado na década de 1960 pela ampla associação com a ideologia de esquerda vinculada ao contexto da Guerra Fria. Desde 1961 até a extinção da UNE em 1964, o movimento estudantil, com os Centros Populares de Cultura, assume a tarefa de politizar as massas através da cultura, com o cinema, teatro, música, literatura e artes

plásticas, para extinguir a exploração de classes que ocorria tanto na cidade quanto no campo.⁹ Desta forma, a produção cultural deveria estar associada diretamente às questões políticas. (Hollanda; Gonçalves, 1982: 20)

A professora de Teoria Crítica da Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Heloísa Buarque de Hollanda, atribui ao período populista-desenvolvimentista (de 1945 até o Golpe Militar, em 1964) o surgimento de uma geração sensibilizada “pelas questões do desenvolvimento e da emancipação nacional”. Já em 1964, se instaura certo paradoxo sobre a industrialização e modernidade que se desenvolve no Brasil, com a existência de uma elite culta formada por uma ideologia esquerdista: “O campo intelectual poderá desempenhar então, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de ‘foco de resistência à implantação do projeto representado pelo movimento militar’”. (Idem: 20-21) Mesmo com o golpe, o movimento popular conseguiu diversificar seus campos de atuação quando a UNE e outras entidades estudantis foram suprimidas. Isso porque o fechamento político e a ruptura com a institucionalidade foram realizados paulatinamente no Brasil, diferente das ditaduras chilena e argentina. (Idem: 34-35)

Ao longo de *Utopia e barbárie*, as imagens e os filmes de arquivo, assim como os testemunhos, constroem o espírito da esquerda da época, como as imagens dos jovens militantes contra cavalos e tropas de choques da polícia durante as manifestações. Imagens estas já utilizadas em *Jango* e que são amplamente (re)utilizadas em documentários sobre o período, como o próprio filme de Flávia Castro. Ou, ainda, as imagens do documentário *Setembro Chileno* (1973, Bruno Muel) onde vemos a comoção popular durante o enterro do poeta Pablo Neruda, com as pessoas cantando, chorando e entoando os poemas do escritor chileno logo após o golpe militar de Augusto Pinochet.

No Brasil, permanecendo certo resquício das ideias do CPC, a produção cultural, neste momento, é tida como engajada quanto mais ‘opinião’ política ela

⁹ O contexto sociocultural do início da década de 1960, explica Jean-Claude Bernardet (2003), favoreceu o surgimento de tendências artísticas que se voltavam para expressar os problemas sociais e colaborar para a transformação social, que ele chama de *modelo sociológico*. Valéria Galvéz observa esse comportamento na América Latina a partir dos diversos textos-manifestos que foram realizados neste período, como *Estética da Fome* no Brasil por Glauber Rocha em 1965, *Hacia un tercer cine* na Argentina de Fernando Solanas y Octavio Getino em 1969 e *Por un cine imperfecto* em Cuba por Julio García Espinosa no mesmo ano. Gavéz aponta que a ideia em comum em todos os textos era o almejar um futuro, onde o cinema modificaria a realidade social.

emitir. Constitui-se, então, uma idealização da relação entre o *artista* e o *povo*, associado ao “romântico-revolucionário”:

Nascia o novo design do novo revolucionário. Nara Leão, ex-musa da “alienada” Bossa Nova, agora musa do protesto, de punhos cerrados, atraía as atenções do estudante, do intelectual, do jovem contestador de esquerda. Uma plateia cujo figurino definia o clima da época: o uniforme e a camisa de corte militar, as barbas à Fidel, a voga da cor cáqui... (Idem: 24)

Percebemos na obra cinematográfica de Tandler e, principalmente, em *Utopia e Barbárie* a forte presença do jovem revolucionário ou da ideologia marxista, como, por exemplo, nas figuras de Salvador Allende, Fidel Castro, Che Guevara, Patrice Lumumba e os filmes soviéticos *A mãe* e *A greve*, que aparecem em diversas sequencias, como veremos ao longo do capítulo. Sua aproximação com a esquerda, que pretende conscientizar, e o desejo de realizar um cinema como instrumento para atingir mudanças sociais, vêm desde jovem.

Em função da sua aproximação com a militância, Tandler conta ao Instituto Zezinha Barreto como conseguiu sair do país sem ser preso, durante o regime militar:

Tinha um telefone em casa que a polícia não sabia, fui para o quarto e liguei pro meu pai: “Eles estão aqui...”. Meu pai falou: “Então estou indo pra aí”. E, nessas coisas malucas que é o Brasil, minha mãe tinha tratado os caras muito bem, ficou conversando, deu uísque... e aí, quando cheguei em casa, ela me beijou e os caras perguntaram: “Esse aí é o Sílvio?” E ela, com aquela reação de mãe, falou: “Não, esse aí é o Sérgio”. Os caras podiam me pegar ali, era só pedir minha carteira de identidade, mas ela foi tão hábil que desconcertou os caras. [...] Foi uma sorte louca. Falei para os caras que eu estava passando mal, se podia ir comprar remédio, e fui embora de casa. Saí correndo, meu irmão não chegou, meu pai chegou, os caras ficaram até uma certa hora, e antes de ir embora falaram: “O Sílvio tem que se apresentar”. E aí meu pai me trouxe pra São Paulo. Fiquei na casa de um tio meu, na mesma noite, e foi quando vi que não queria ir para a luta armada. Fui encontrar uns colegas de faculdade e me perguntaram: “Você quer ir pra clandestinidade ou pra fora?” Eu disse: “Pra fora, não tenho força e nem coragem pra encarar uma clandestinidade”. (Tandler, *op. cit.*, s/n)

A história não está presente ou situada na narrativa ao longo do documentário. Recebemos, apenas, imagens de arquivo dos períodos em que morou tanto no Chile quanto na França. Essas imagens são fotografias pessoais do diretor, em que aparece sentado em uma cadeira de praia em alguma praça de Paris ou em um quarto vestido de macacão e com um projetor na mão. As imagens coloridas e em preto e branco surgem como uma projeção de slides, alternadas rapidamente de uma para a outra, quando a narração descreve os

sentimentos do diretor sobre o período, sem entrar nos detalhes da sua vida.

A motivação de Tandler para deixar o país se assemelha às motivações da sua geração, assim como apresenta na dedicatória do documentário. Encontramos na história do documentarista, assim como nos personagens de *Utopia* e *Barbárie* (que não se restringem, no entanto, a ditadura militar), a chave que nos guia nesta análise: imagem do *sobrevivente*.

Seu trabalho como cineasta reflete suas convicções enquanto historiador e cineasta de certa geração.¹⁰ Por ora, o que nos interessa é notar que Tandler se torna o “cineasta dos vencidos”, aquele que faz *sobreviver*, na História, os que perderam, os vencidos, ou seja, os japoneses que sobreviveram à bomba de Nagashaki ou os judeus que sobreviveram ao Holocausto, por exemplo. Entre utopias e barbáries, muitos morreram, outros sobreviveram ainda que vencidos.

Em *Utopia e barbárie*, a imagem do *sobrevivente* está pulsante em imagens e testemunhos dos sobreviventes das barbáries expostas na narrativa. Personagens como a senhora japonesa que estava na explosão da bomba atômica em Nagasaki em 1945 ou a cineasta francesa Marceline Loridan-Ivens, que sobreviveu aos campos de extermínio nazistas durante a Segunda Grande Guerra, evocam memórias e documentam as barbáries que ocorreram durante o século XX.

¹⁰ Tandler é aquele que escapou por um conjunto de acontecimentos improváveis da prisão nos anos mais rígidos da ditadura militar brasileira. Assim, para não entrar na clandestinidade e na luta armada, o diretor seguiu para o Chile um ano depois, onde Salvador Allende, primeiro presidente socialista a ser eleito democraticamente, tinha vencido as eleições no dia 4 de setembro de 1970. Mais uma vez, Tandler se antecede aos conflitos que irão se desenrolar. O cineasta ficou no país até 1972, antes do golpe militar chileno em 11 de setembro de 1973, em que Augusto Pinochet subiu ao poder e permaneceu até 1990. Em função dessa trajetória, em 1980, Tandler estreia na direção com o longa *Os anos JK - Uma trajetória política*, documentário produzido por sua própria produtora, a Caliban. *Os anos JK*, com a narração do ator Othon Bastos e um vasto material de arquivo e depoimentos de políticos como Tancredo Neves e Magalhães Pinto, foi lançado ainda sob ditadura militar e narra a democracia e o desenvolvimento existentes durante o governo de Juscelino Kubitschek, com o objetivo de gerar um cenário saudosista e de oposição ao regime vigente. (Bernerdet, 2003) O documentário faz 558 mil espectadores e é a terceira maior bilheteria do cinema documental no Brasil.¹⁰ Em 1984, Tandler retorna com a imagem de um político. Dessa vez é o ex-presidente João Goulart deposto em 1964 pelo golpe militar. O diretor entende que ao produzir *Jango*, ele trouxe para o cenário público um político que havia sido tomado como comunista e cuja participação na história do Brasil vinha sendo evitada, tanto na esfera política quanto nos livros didáticos, ou seja, nos instrumentos de formação de uma memória nacional.



Figura 4: Fotograma da entrevista de Marcela França, onde encena uma tortura que presenciou durante o regime político militar

Os depoimentos da senhora japonesa, da cineasta francesa e também da cineasta e atriz brasileira Marlene França deixam nítida a imagem do sobrevivente. No documentário, o enquadramento revela a atriz sentada em um sofá da sala, concentrada e titubeando ao narrar e encenar com gestos sua experiência na sala de tortura durante a ditadura brasileira. França, através das falas pausadas, descritivas sobre a tortura, passa a impressão de estar ao mesmo tempo narrando e imaginando, rememorando aquela cena. Seu corpo vive e performa as imagens-memórias presentes no testemunho delas. A única imagem de arquivo da sequência é a fotografia em preto-e-branco de Sérgio Fleury, delegado que participou de sessões de tortura, que surge antes mesmo da imagem da atriz.

“Sua filha da puta, você aqui não tem direito nenhum. Eu sou o Fleury.” Me deu uma tremedeira, um frio e um branco total. Porque até então eu só ouvia falar e via pelo jornal. Esta figura filha da puta. Esta figura maldita. Muito maldita. Me levou até uma janela, abriu o vitrô e eu vi um homem nu, de costas. O outro jogava água no chão. E os fios elétricos vinham pela cabeça e desciam até as mãos. E quando secava a água, o outro jogava com a mangueira a água. E eu vi que ele fazia assim [França encena espasmos]. Eu falei: meu Deus, esse homem vai morrer. Nunca eu soube quem foi esse homem. Nunca. E eu falei: isso vai acontecer comigo e ninguém vai saber. Eu não vou sair daqui hoje. Essa imagem, ninguém tirou da minha cabeça. (Trecho do filme)

Essa fala de Marlene evoca algumas reflexões a respeito dessa imagem que destacamos do *sobrevivente*. Num primeiro momento, seu testemunho faz sobreviver na História, nessa história que Tendler pretende contar, o homem sem identidade que foi torturado. Nesse sentido, encontramos a tese de Beatriz Sarlo,

em seu livro *Tempo passado* (2007), de que há, nos países da América Latina que tiveram regimes militares, uma utilização do testemunho como verdade e como uma via possível de reparação jurídica. A autora problematiza os testemunhos da ditadura militar argentina obtidos pela voz de suas vítimas (ex-presos políticos, exilados e perseguidos) nos anos de transição democrática. Isto porque esses relatos em primeira pessoa adquiriram status de verdade, pois foram fundamentais para a reconstrução do passado e a condenação do terrorismo de Estado. Assim, “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada. (Sarlo, *op. cit.*:19)

Em segundo lugar, a figura de Marlene França é a própria imagem do *sobrevivente*. Ela sobreviveu, assim como tantos outros personagens presentes na narrativa a situações-limites¹¹, como o jornalista Álvaro Caldas, o ativista dos direitos humanos Martin Almada, ou como o ex-militante Tupamaro, Samuel Blixen.

O diretor busca, através desses sobreviventes, perpetuar figuras heroicas ou acontecimentos que marcaram essa geração do “romântico-revolucionário”. Em certo momento do documentário, a narração discorre sobre os efeitos das fotografias de Ernesto Che Guevara morto: “As fotografias confirmam que o Dr. Ernesto Guevara foi capturado vivo e assassinado a sangue frio. Morto, Che resiste. Mais forte do que o homem, a imagem de Che viajará mundo a fora como um chamado à revolução”. Poderíamos substituir uma palavra neste fragmento que não mudaria o sentido: Morto, Che sobrevive. Da mesma forma que o diretor coloca que a imagem fez Che Guevara sobreviver enquanto figura relevante nas utopias que vieram depois, Tendler pretende realizar um mosaico de imagens para fazer sobreviver estes fragmentos da história de certa geração.

2.2

A imagem autobiográfica

No subcapítulo anterior, discutimos como a relação entre memória íntima e memória pública está presente em *Utopia e Barbárie* e como ambas se associam

¹¹ Nos aprofundaremos, no terceiro capítulo (O exílio em *Diário de uma busca*), nesta noção de “situação-limite” para pensar justamente o lugar do testemunho.

à história. Dentro da memória íntima, pessoal e afetiva, vimos também que, ao longo da narrativa, o diretor apresenta vestígios da sua vida e da sua relação com os acontecimentos e figuras públicas. Nesta seção, a discussão sobre a autobiografia no cinema documentário será desenvolvida a partir desses vestígios (fotografias, narração em *off* em primeira pessoa) que encontramos no filme.

Na cena em que os créditos do filme aparecem, a imagem de um exame médico do pulsar do coração do diretor é o fundo da tela. Sobre essa imagem do coração, o documentarista sobrepõe a História do mundo e a história íntima, através de fotografias pessoais de viagens, da filha e do neto, por exemplo, com as utopias do diretor, que vão de Allende à Che Guevara.



Figuras: 5, 6, 7 e 8: Fotogramas da sequência em que os créditos aparecem, com o coração do diretor batendo em um exame médico. Sobre o exame está, à esquerda e acima, porta retrato do diretor em sua estante, à direita e acima, Tendler e seu neto Ernesto, à esquerda e abaixo, Salvador Allende e, à direita e abaixo, o crédito de Utopia e Barbárie

Acontecimentos, pessoas, lugares são entrelaçados na narrativa a partir de vivências do diretor e da vivência das pessoas e acontecimentos que o constituíram como diretor. É importante ressaltar que o emprego da primeira pessoa ao longo da narrativa requer um pacto diferente do espectador, que já é avisado logo nas primeiras sequências que a narrativa se trata de um recorte pessoal e íntimo de Tendler.

No campo da autobiografia literária, esse pacto com o leitor, no caso, já gerou inúmeros estudos. Foi Philippe Lejeune, teórico francês, que esquematizou

a relação entre leitor e narrador/personagem/escritor dentro da autobiografia no campo literário, no livro *Le pacte autobiographique* (1975). Segundo os primeiros estudos do autor acerca do tema, o pacto autobiográfico é um:

[...] tacit agreement a reader makes with the author of a text which has non-fictional truth claims. The reader has to assume that the author's proper name in the world outside the text matches the name on the cover of the book, and the first-person pronoun within the narrative itself. If any of these elements do not match, the book is considered to be fictional. The autobiographical pact proved to be a useful tool in the attempt to understand what the generic properties of autobiography might be.¹² (Lejeune, 2009: 17)

Ao se inserir no filme através de fotografias e de pequenos relatos sobre a vida e a infância, Tandler suscita exatamente este pacto autobiográfico explicitado por Lejeune. O autor explica que:

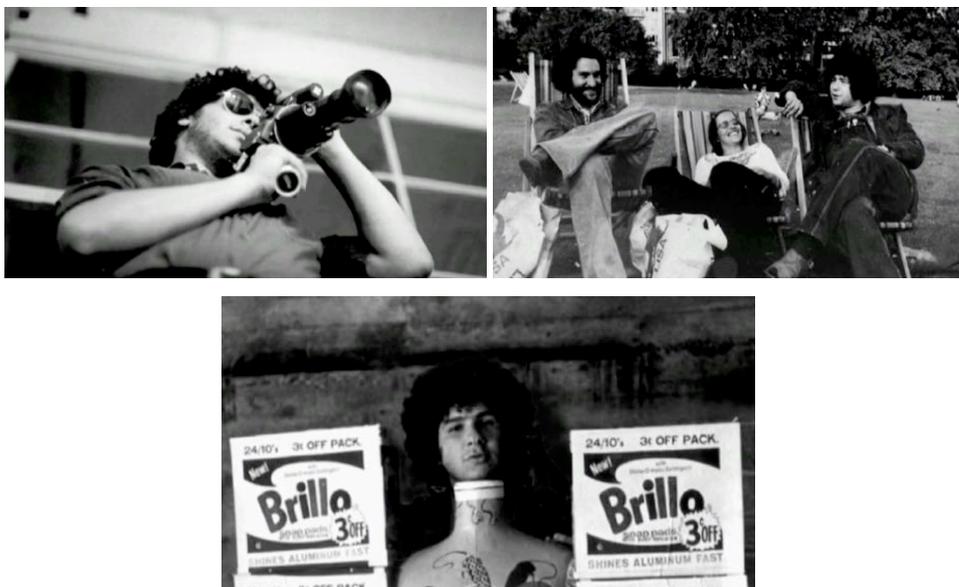
Em 1971, eu quis fazer um quadro geral da autobiografia francesa, o que nunca havia sido feito. Para isso, precisava de uma definição. Fiquei espantado ao constatar que o texto autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. (Lejeune, 2007: 22)

Assim como se espera um pacto específico do espectador que está diante de um documentário ou diante de uma ficção, a inserção do diretor, como personagem que fala sobre o mundo dele, também requer uma diferente postura do espectador perante o filme. Obtemos, ao longo de *Utopia e Barbárie*, poucos dados concretos de quem é Tandler. Não sabemos a motivação, por exemplo, da ida à Paris. Recebemos fragmentos da memória através das fotografias no meio de uma praça francesa e da narração. Ficamos sabendo, em um único trecho em *off*, o caminho traçado por Tandler no exílio, sem compreender ou receber informações sobre quais os episódios o levaram a tal jornada. Assim, a narração em *off* conta:

68 sacolejou minha cabeça. Frequentei cineclubes, passeatas, movimento estudantil. Flertei com a luta armada. Fui hippie em Paraty, usei colar de contas, experimentei e traguei. Vivi no Chile de Salvador Allende e na França pós 68.

¹² [...] é um acordo tácito que o leitor faz com o autor do texto que requer a verdade de não ficção. O leitor tem que assumir que o nome próprio do autor no mundo exterior ao texto é o mesmo nome da capa do livro e o pronome em primeira pessoa na narrativa. Se um desses elementos não bater, o livro é considerado ficcional. O pacto autobiográfico provou ser uma ferramenta útil para compreender quais propriedades genéricas devem conter uma autobiografia. (Trad. nossa)

Diante da guerrilha entre viver e narrar, respeitei meus limites e assumi como cineasta meu lado contador de histórias. Pensei: não existe revolução sem cronista. Assim como não existe cronista sem história. Faço história pelo viés da memória e do afeto. (Trecho do filme)



Figuras: 9, 10 e 11: Fotografias que são montadas como slides que passam enquanto a narração em *off* acima é lida pelo narrador.

Com pequenos fragmentos sobre a vida do diretor como obtemos nesse trecho, a narração de *Utopia e Barbárie* é opaca: por ora navega no viés explicitamente subjetivo, por ora remete à narração de *Jango* e outros documentários do diretor cujo texto propõe uma tese sobre um personagem, um acontecimento e/ou um lugar. O filme não se atém somente à reflexão da vida do diretor, embora a narração organize-se em primeira pessoa.

Michael Renov, autor que estuda a relação do sujeito-diretor no cinema, diz que seu interesse pela autobiografia no campo cinematográfico se volta para:

the self and the other and how many forms of this new autobiography really are able to look at personal history and more public histories, and weaves them together in a way so that they're not one or the other, they're both, and I think she really is very successful in relating that, weaving them, public and private.¹³ (Renov, 2004:168)

¹³ O “eu” e o outro e quantas formas dessa nova autobiografia realmente são capazes de olhar para a história pessoal e mais histórias públicas, e tecer juntos em uma maneira para que eles não sejam um ou outro, para que sejam ambos, e eu acho que ela realmente é muito bem sucedida em relacionar e tecer o público e o privado. (Trecho nosso)

Assim, para ele, na autobiografia há uma dupla e mútua inscrição definidora – da história e do sujeito – que refuta a categorização e a totalização. (Renov: 2004) Estaria *Utopia e Barbárie* dentro do estudo de Michael Renov a respeito da “nova autobiografia”, iniciada nos anos 90? Certamente, há a dupla inscrição do sujeito e da história no documentário. Mas, ao propor uma História que se difere da contada pelas narrativas dos vencedores (o capitalismo de mercado, os Estados Unidos...), observamos o intento de produzir certa categorização da História que é narrada no documentário.

A narração é, ainda, um espaço diegético em *Utopia e Barbárie*, pois não é utilizada sempre em *off*, como em *Jango* ou *Os anos JK*. Por vezes, temos na tela a imagem dos três narradores, separadamente, no estúdio de gravação. O texto é o mesmo para os três narradores: Letícia Spiller, Amir Haddad e Chico Dias. Assim, a montagem cria um diálogo entre eles, soando como se por vezes conversassem entre eles e também com os materiais de arquivo, cenas de outros filmes, entrevistas e recursos gráficos e sonoros, onde imagem, som e texto procuram evocar uma reflexão sobre o que é visto. O texto, lido por três narradores, dá voz a experiência do diretor e sua visão histórica dos acontecimentos.

2.3

Documento para atestar

Se no subcapítulo anterior observamos como a narração e como as fotografias de família são utilizadas para contar uma memória íntima autobiográfica do diretor, nesta seção buscaremos compreender como o material de arquivo, a narração e os testemunhos são utilizados como ferramenta na construção de uma memória pública e política. Para tanto, iniciaremos a discussão com a *crítica* ao documento realizada pelos historiadores a partir do livro *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, e do texto *Documento/monumento*, de Jacques Le Goff. Posteriormente, analisaremos como o uso do testemunho compõe a narrativa. Para tanto, recorreremos ao estudo de Giorgio Agamben, filósofo italiano que pensou o testemunho através da obra do escritor Primo Levi, químico italiano sobrevivente do Holocausto.

Utopia e Barbárie, como vimos, possui duas principais operações cinematográficas: uma que se distancia do conjunto da obra de Tandler – a inserção da primeira pessoa ao longo da narrativa – e outra que se aproxima de outros filmes como *Jango* e *Os anos JK* – a utilização de grandes figuras públicas para narrar uma história. E é esta última característica, recorrente no trabalho do diretor, que é fundamental na distinção entre os demais documentários a serem estudados nesta pesquisa. Seu escopo de depoentes é, em sua maioria, grandes figuras dos cenários político, artístico e social do Brasil e do mundo e suas temáticas são grandes eventos/momentos/personagens históricos.

Percebemos esta particularidade em *Jango*, por exemplo, um dos documentários mais importantes de Tandler. O filme refaz a trajetória de João Goulart, aclarando sua importância política através de uma narração e de depoimentos de figuras como Afonso Arinos (ex-Ministro das Relações Exteriores), Raul Ryff (jornalista) e o então General Antônio Carlos Muricy. Assim também é a narração do filme, com a voz do ator José Wilker. Segundo Marcos Napolitano, o filme se propõe a tratar de duas temporalidades históricas: o momento pré-golpe entre 1963-64 e a crise do governo militar que estava acontecendo concomitantemente ao lançamento do filme:

Essa dupla historicidade – do passado representado na tela e da obra como produto político cultural de um dado momento – potencializou a tese central veiculada pela obra: a experiência do autoritarismo sob regime militar como um hiato da história, um acidente de percurso que exigia a retomada de um processo de nação, democrático, nacionalista e reformista, ainda que sob outras circunstâncias e atores. (Napolitano, 2012: 152)

Este modo de construir a narrativa se difere de outro importante documentário na história do cinema brasileiro, que inaugura uma nova vertente no campo: em *Cabra Marcado para morrer*, exibido no mesmo ano de *Jango*, 1984, Eduardo Coutinho traz a voz e a imagem do anônimo para a tela. O filme foi realizado em dois momentos distintos de produção. O primeiro, produzido em 1964, é uma ficção sobre um líder camponês, João Pedro Teixeira, assassinado no estado da Paraíba por ordem de um fazendeiro. Em função do golpe militar, a filmagem é interrompida. Já duas décadas mais tarde, em 1984, Coutinho retoma esse material e segue à procura das pessoas que havia filmado no interior paraibano.

Tendler segue outro caminho em sua produção cinematográfica da década de 80. Apesar de Coutinho e Tendler estabelecerem, através do cinema, uma forma de resistência ao regime militar, *Jango* e *Os anos JK* retratam grandes figuras políticas brasileiras – dois ex-presidentes – e, para tanto, trazem entrevistas com outras grandes figuras. Esses dois documentários não estão partindo do anônimo ou de histórias individuais para narrar uma história.

Alguns dos elementos presentes em *Jango*, por exemplo, retornam em *Utopia e Barbárie*: a narração, apesar do texto ser em primeira pessoa, é realizada por Letícia Spiller, Amir Haddad e Chico Dias; há a presença de grandes personalidades de diferentes campos que dão entrevistas e vozes a alguns pensamentos e ideias sobre o mundo; e o discurso sobre acontecimentos históricos não se fecha numa perspectiva que prioriza o caráter pessoal ou anônimo, das pequenas histórias, numa interação micro-histórias/História.

Assim como em 1984, o recurso de grandes figuras públicas no escopo dos testemunhos em *Utopia e Barbárie* nos inclina a pensar sobre qual noção de documento está em jogo no documentário. A reflexão sobre documento e monumento elaborada por Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber*, publicado em 1969, nos suscita um caminho possível para tal reflexão. Neste livro, Foucault elabora um estudo sobre a crítica ao documento em diferentes pesquisas históricas. Décadas mais tarde, esta reflexão é retomada por Jacques Le Goff ao observar a monumentalização do documento por agentes sociais que pretendiam “enquadrar” o significado e a interpretação dos acontecimentos/fatos.

A argumentação do seu estudo sobre a ciência histórica se solidifica na inserção de outros documentos, no decorrer do livro, que reiteram os diferentes posicionamentos críticos ao longo da história a respeito dos documentos e dos monumentos. Le Goff explica que desde a antiguidade até o século XIX, a história era construída através dos monumentos, ou seja, baseada em estruturas construídas por sociedades para serem lembradas posteriormente, como estátuas e praças:

Quando, em 1759, o inspetor-geral das finanças do rei da França, Silhouette, decide a criação de um depósito geral de Direito público e de História que será mais tarde o Gabinete de Chartes e confia a direção ao advogado e publicista Jacob-Nicolas Moreau, historiógrafo da França, este escreve: "Baseado em

monumentos do meu depósito, empreendi a história da nossa constituição e do nosso direito público... o nosso direito público, uma vez fundado em fatos e monumentos reconhecidos, estará mais do que nunca ao abrigo das vicissitudes que produz o arbítrio...”(Le Goff, 1990: 537)

Com a expansão do pensamento histórico positivista do final do século XX, o triunfo dos monumentos na construção da história colapsa. Neste momento, o documento se configura como elemento fundamental na escrita desta disciplina, adquirindo caráter de verdade: “A partir de então, todo o historiador que trate de historiografia ou do mister de historiador recordará que é indispensável o recurso do documento”. (Idem:539) A noção de documento, neste período, se restringia ao texto escrito. O autor explica que a revista "Annales d'histoire économique et sociale" (1929) inicia o movimento de ampliação da noção de documento:

Por isso, Samaran desenvolve a afirmação acima citada: "Não há história sem documentos", com esta precisão: "Há que tomar a palavra 'documento' no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira". (Idem: 540)

Ainda assim, por documento se entendia somente o material que se voltava para os grandes acontecimentos e figuras públicas. Contudo, a partir dos anos 60, há uma nova ampliação sobre a noção de documento. O autor observa que a memória coletiva e a história deslocam seus interesses exclusivos em utilizar “os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar” para usar como material todos os homens, o que: “suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos; por exemplo, coloca em primeiro plano, para a história moderna, o registro paroquial que conserva para a memória todos os homens”. Esta perspectiva da “nova história” indicada por Le Goff é ampliada ainda mais com a revolução digital, que acontece na mesma época e que possibilita que a história de todos os homens não se restrinja ao interesse específico de um historiador. Assim, o autor apresenta outra esfera da “revolução documental”:

Da confluência das duas revoluções nasce a história quantitativa, que põe novamente em causa a noção de documento e o seu tratamento. [...] a história quantitativa altera o estatuto do documento. "O documento, o dado já não existem por si próprios, mas em relação com a série que os precede e os segue, é

o seu valor relativo que se toma objetivo e não a sua relação com uma inapreensível substância real”. (Idem: 541)

A noção de documento, enquanto verdade e escolha do historiador, e a noção de monumento, enquanto herança do passado, associado “ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)” entra, então, em colapso:

Segue-se-lhe a definição de revolução documental em profundidade e da nova tarefa que se apresenta ao historiador: "A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a 'memorizar' os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto". (Idem: 546)

Le Goff expõe estas considerações sobre o documento/monumento ao pensar que qualquer documento oficial, cartas ou imagens e até mesmo o testemunho, por exemplo, são monumentos, pois há o esforço de alguém ou alguma sociedade de que estes documentos sejam lembrados ou esquecidos, ao longo do tempo. O autor conclui que todo “documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” (Idem; 448)

A escolha de grandes figuras públicas para testemunhar certos acontecimentos históricos, em *Utopia e Barbárie*, reflete as considerações propostas por Le Goff sobre a consciência da monumentalização que há em todo e qualquer documento. Encontramos em Tandler a utilização do filme como ferramenta para que certa dimensão da história, antes submersa, (re)surja na memória coletiva. Ao mesmo tempo, entendemos que o uso do documento (tanto material de arquivo quanto testemunho) é fundamental na construção da história proposta no filme. Para aprofundar tal ideia, discutiremos a montagem e como o material de arquivo e as entrevistadas são utilizados na construção da narrativa.

A sequência dos créditos apresentada anteriormente é acompanhada, na montagem, de uma música de fundo: o som da caixa de música tocada por Amir Haddad. Em primeiro plano sonoro está a locução, lida pelos narradores. Neste trecho da locução, não recebemos nenhuma informação sobre a vida do diretor;

recebemos somente seu ponto de vista sobre os eventos históricos que irá retratar ao longo do filme:

O humanismo, a necessidade da arte, o destemor das revoluções moveram gerações no século XX. Este filme é um recorte de histórias pós Segunda Guerra Mundial, quando artistas, guerrilheiros, revolucionários, se encontraram em uma festa libertária. Muitos pagaram com suas vidas, outros com suas artes. Sonharam e viveram lutando por um mundo melhor. Eu queria contar um pouco desta história onde sonhamos utopias e vivemos barbáries, utopias, barbáries, utopias, barbá...

A narração é interrompida bruscamente pela imagem e som da explosão da bomba nuclear em Hiroshima e Nagasaki e com a *voz over* do presidente estadunidense. Tandler utiliza uma montagem dialética onde explicita, em tom irônico, o seu posicionamento perante a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Enquanto isso, ouvíamos em *off* o presidente Harry S. Truman pronunciar na televisão que as bombas foram jogadas no Japão para salvar a vida de milhares de jovens americanos. Segue, então, em corte seco, imagens da destruição e uma criança japonesa atingida, deformada, que logo dá espaço à imagem do presidente rindo antes de começar seu discurso para a TV: “Gastamos mais de 2 bilhões de dólares na maior aposta científica da história. E vencemos!”.



Figuras: 12, 13 e 14: Fotogramas do filme - a explosão da bomba nuclear, uma criança japonesa afetada pela bomba e o presidente americano em anúncio pela TV sobre o sucesso da investida contra o Japão

Nesta montagem, a partir das imagens de arquivo da bomba nuclear, da criança desfigurada e do presidente rindo antes de proferir um anúncio na televisão sobre o “sucesso” da ação americana, Tandler busca a potencialidade da montagem no cinema perante a construção da História. Aqui, como ao longo de todo documentário, esta construção histórica é marcada através da montagem pelo aspecto didático.

Outro cineasta e teórico que pensava a montagem como elemento didático e propulsor de certa ideologia foi Sergei Eisenstein: “[...] o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico)”. (Aumont, 1995:79) É no processo de montagem, através da justaposição de planos – que propõe um sentido fechado e não aberto – que é possível realizar um cinema revolucionário. Os elementos formais (iluminação, movimento, som, música...) se combinam ao mesmo tempo em que entram em conflito na montagem, para provocar no espectador determinada reflexão. Tandler busca determinada reação no espectador que passa pelo viés de uma montagem em oposição ao discurso histórico hegemônico, na disputa da memória e na construção histórica.

A montagem soviética de Eisenstein já esteve presente em outro documentário de Silvio Tandler. Em uma das sequências de *Jango*, o diretor mescla imagens de arquivo da revolta dos marinheiros em 1964 e a reação dos militares, ocorrida no Brasil, com a emblemática cena do massacre na escadaria de Odessa do longa-metragem *O Encouraçado Potemkin* (1925, Serguei Eisenstein). O filme de Eisenstein é baseado na revolta da tripulação do navio chamado Potemkin, em junho de 1905, devido às más condições de trabalho e às consequências da derrota russa na Batalha de Tsushima. Em função da similaridade das motivações para as revoltas, proposta em *Jango*, e pela importância do filme russo para a história do cinema, Tandler realiza uma montagem paralela de planos dos dois materiais de arquivo. Essa operação é explicitada através da *voice over*. O diretor marca esta operação.



Figuras 15 e 16: Planos do *Encouraçado Potemkin*



Figuras 17 e 18: Planos de *Jango*

Apesar de *O Encouraçado Potemkin* ser inspirado em acontecimentos históricos russos e da revolução socialista de Lenin, o massacre na escadaria nunca aconteceu. Porém, podemos entender que Tandler a utiliza como marco simbólico. Em *Jango* há a apropriação da ficção no documentário. Entretanto, o diretor marca na própria narração a utilização das imagens de outro filme. Apesar disso, essa mesma sequência de montagem das imagens do Brasil em 1964 e do filme do Eisenstein é reutilizada em outro documentário produzido pelo Canal Brasil, em 2006, chamado *Miguel Arraes – O Guerreiro do Povo*, com direção de André Salles e Paulo Henrique Fontenelle. Desta vez, a cena já não está contextualizada pela narração. O cinema cria o mundo e o substitui mais uma vez, como disse Jean-Louis Comolli, teórico francês ao estudar as apropriações da ficção *Vitória no Deserto* (1943) por documentários ao longo da história.¹⁴

¹⁴ Jean-Louis Comolli analisa o filme *Vitória no Deserto* (1943), produzido pelo Ministério Britânico de Informação para registrar a vitória dos Aliados da África do Norte sobre a Alemanha no Egito. No texto *Mauvaises Fréquentations: document et spectacle* (2008), Comolli aponta que, em *Vitória no Deserto*, por estar em um frente de guerra, os cinegrafistas tiveram dificuldades técnicas para registrar a batalha. Ao chegar na mesa de edição, os montadores não podiam usar o

(Comolli, 2008:12) As imagens de arquivo se misturam entre cenas documentais e ficcionais.

Em *Utopia e Barbárie*, Tandler utiliza, em proporção significativa, outros filmes, tanto documentários como ficções. Cenas dos filmes de ficção *A mãe* (Vsevolod Pudovkin (1926), *A greve* (Sergei, Eisenstein, 1925), *Kedma* (Amos Gitai, 2002), *Roma Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945), *Campesinos* (Marta Rodrigues e Jorge Silva, 1975), *Le fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977), *Loin du vietnam* (Grupo Sion, 1967), *Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade) e *As invasões bárbaras* (Denys Arcand, 2003) são escolhidas, principalmente, para representar acontecimentos históricos. Elas formam um espelho para os eventos, utópicos e bárbaros sob a perspectiva do diretor, ao longo do século XX e do início do século XXI.

Planos do filme italiano *Roma, cidade aberta* (1945, Roberto Rossellini) surgem logo nos quinze primeiros minutos de *Utopia*. E, assim como os demais filmes de ficção citados, ele aparece identificado como tal a partir da *voice over* e do texto na tela, que indica o título e o diretor. *Roma, cidade aberta* é precedido pelo depoimento do cineasta Fernando Rosi:

Mostrar a realidade, mostrar a relação entre o homem e a sociedade, mostrar a relação do homem entre si, os problemas com as instituições e com as leis e a esperança de tornar um país melhor do que ele é: esta é a história do cinema italiano surgido logo após a guerra. (Trecho do filme)

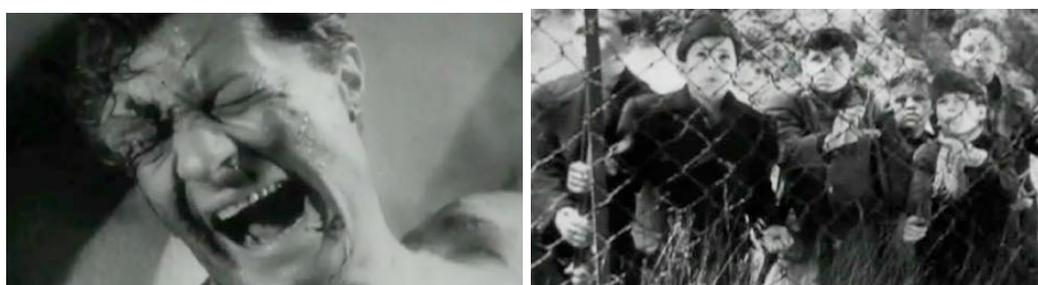
Tandler apresenta o filme a partir de uma montagem rápida de sequências que elucidam a importância e o caráter premonitório, de certa maneira, que está presente no cinema italiano para o diretor. Planos do exército em marcha, do padre que esconde a arma com o menino sob corpo de um enfermo, do

material porque, por vezes, os planos eram filmados de cabeça para baixo ou fora do eixo ou porque os planos eram muito afastados. Esta distância quebrava com a tradição do documentário inglês que tinha formado o seu público para se relacionar com as pessoas filmadas. Decidiu-se, então, em transformar o estúdio Pinewood, perto de Londres, no ataque daquela noite que o cinema não tinha conseguido captar. *Close-ups* de avanço de infantaria, os rostos dos soldados e oficiais no ataque. Estes planos de rosto ficaram muito emotivos e se assemelham fortemente àqueles homens que marchavam para a batalha. Assim, os soldados se tornaram menos abstratos, mais vivos, mais reconhecíveis para os espectadores. (Comolli, 2008: s/n) O autor aponta com ironia que as imagens em close-up, filmadas no estúdio, como ficção, foram posteriormente reutilizadas na edição de outros filmes "documentário", como um arquivo de batalha. "O filme faz o mundo primeiro, depois o substitui". (Comolli, 2008: 12)

assassinato da mulher que corre na rua atrás do camburão do exército e da tortura do comunista são apresentados como reveladores sobre os eventos que sucederão a Segunda Guerra Mundial:



Figuras 19 e 20: Fotogramas do filme *Roma, Cidade Aberta* - Padre esconde a arma e Mulher é assassinada pelo exército



Figuras 21 e 22: Fotogramas do filme *Roma, Cidade Aberta* - Comunista é torturado e Crianças observam a morte do padre

Sobre as quatro imagens, Tendler relaciona a narrativa e os personagens de *Roma, Cidade Aberta* com os futuros ícones das próximas lutas por justiça social. O padre que esconde a arma em baixo de um doente representa o mito do guerrilheiro herói que surgirá, a legitimação das guerrilhas como forma de resistência às ditaduras e os futuros modelos revolucionários – cristãos e comunistas. Segundo o diretor, a mulher será símbolo de valentia e coragem, o torturador nazista servirá de modelo para os militares da América Latina e os meninos, que nos anos 40 são coadjuvantes da História, se tornam os protagonistas das lutas libertárias dos anos 60 e 70. Todas essas imagens expostas são retomadas ao longo de *Utopia e Barbárie*, a partir de personagens que se encontraram nos eventos históricos de utopias e barbáries definidos pelo diretor, como o padre Camillo Torres, Che Guevara, Marlene França, Angela Davis ou Soledad Viedma. Esses personagens-símbolos estão presentes, portanto, em duas camadas da narrativa: a primeira na própria voz *off* e a segunda na

montagem e na escolha de tais figuras públicas que apontam para mesma generalização narrada.

Essa relação entre o particular e o geral, a partir dos personagens e símbolos, é discutida pelo teórico Jean-Claude Bernardet, ao analisar o modelo sociológico no documentário *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno). Segundo o autor, essa relação funciona como um dos mecanismos narrativos para reafirmar determinada tese. Bernardet aponta que, em *Viramundo*, somente determinadas perguntas são realizadas para os imigrantes entrevistados, que explicam suas motivações de terem deixado seus estados e ido para São Paulo. Dessa forma, os imigrantes trazem sempre a questão da terra como resposta. Ainda que certas respostas possam ter fugido ao interesse de comprovar a tese do documentário, elas recebem, ainda, uma “limpeza do real” no processo de montagem. Assim:

Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. [...] O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e fenômenos. (Bernardet, 2003: 19)

Nesta sequência, ao falar que estes personagens-símbolos de certa geração (a geração de Tandler) são antecipados no filme *Roma, Cidade Aberta*, somos alertados também que há a presença destes personagens em *Utopia e Barbárie*. Eles, assim como afirmou Bernardet a respeito de *Viramundo*, geram testemunhos que sustentam a tese das *utopias* e das *barbáries* que influenciaram o mundo e a geração “18 anos em 1968”.

O diretor, ainda, reforça algumas imagens-símbolos que estão presentes na memória da resistência contra a ditadura militar no Brasil e também nos outros países da América Latina, como imagens de manifestações estudantis nas ruas, a ocupação destes nos monumentos simbólicos do governo e da volta dos exilados políticos, por exemplo.

Nossa primeira leitura é que o diretor, assim como o fez em *Os anos JK* (1980) e *Jango* (1984), através dos testemunhos, das imagens de arquivo e da narração, realiza um filme que deseja ser uma “contra-análise da sociedade”, conceito-tese do francês Marc Ferro. O autor expõe que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou não da ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”. (Ferro, 2009: 32) A hipótese de Ferro é que o filme é potencialmente

capacitado para destruir as imagens já configuradas das instituições e as imagens que os indivíduos construíram a respeito da própria sociedade.

Tendler aproxima-se do pensamento de Ferro ao propor uma versão da História que refutaria a História já postulada. Podemos identificar em diversos momentos da montagem essa tentativa de realizar uma “contra-análise”. Além das sequências que vimos da explosão da bomba atômica no Japão em 1945, do depoimento dos sobreviventes das barbáries, outra cena ocorre já nos últimos momentos do filme, onde o diretor apresenta uma tese contra o neoliberalismo. Tal tese é tecida a partir das imagens de arquivo que mostram a euforia na bolsa de valores americana no período da crise econômica de 2008 (homens eufóricos no telefone, painéis que se alteram ininterruptamente, correria nos salões, gráficos negativos) e tecida, principalmente, a partir da narração:

O sistema financeiro internacional é atropelado pela maior crise econômica desde a Grande Depressão no final dos anos 20. Os apóstolos da economia de mercado oram para que o Estado, o tão mal-falado Estado, salve a economia globalizada. Oitenta por cento da maior seguradora americana agora pertence ao governo dos Estados Unidos. Sinais de socialismo? (Trecho do filme)

Ao propor de forma jocosa que a intervenção do Estado norte-americano na crise econômica pudesse ser sintomas de práticas socialistas, Tendler busca explicitar exatamente esses lapsos que, segundo Ferro, existem na sociedade e que podem ser revelados a partir da potencialidade do cinema. De acordo com o autor:

Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também na sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. (Ferro, Idem: 33)

Entendemos aqui que, quando Ferro escreveu o livro, o mundo ainda era polarizado entre bloco socialista e bloco capitalista. Porém, apesar do documentário ser de 2010, encontramos em diversos momentos a menção a estes eixos econômico-políticos, como no próprio trecho da narração citado.

Em outra sequência, o narrador diz: “1979”. Na imagem vemos Vladimir Palmeira de mala na mão e sorrindo. Esta fala inicia o tema “Lei da Anistia”, promulgada pelo então presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto do mesmo ano. O narrador continua: “Direito de eleger o presidente? Ainda não.” Esta sequência é composta por narração e imagens de arquivo. Imagens de

arquivos estas que, assim como em *Jango* e ao longo de *Utopia e Barbárie*, remetem, em associação direta, às hipóteses trazidas pela narração, encarando esses acontecimentos como uma vitória política da democracia sobre a ditadura. Ouvimos e vemos também depoimentos de arquivo dos exilados, no momento em que retornam ao Brasil. Ricardo Zaratini Filho, um desses exilados políticos, diz em sua chegada: “Eu peço que a opinião pública nacional lute para que a anistia seja ampla, geral e irrestrita”. Aldo Arantes, então Presidente da União Nacional dos Estudantes – a UNE – segue a sequência: “Considero que este meu reingresso é fruto de uma conquista popular”. Com som direto da imagem de arquivo que vemos, ouvimos as pessoas, que aguardam os primeiros exilados, gritarem: “Prestes! Prestes! De Norte a sul, de leste a oeste, o povo todo grita: Luiz Carlos Prestes”. Enquanto isso, vemos Luis Carlos Prestes, já senhor, abraçar seus familiares. O narrador continua:

O Brasil é uma festa. Parece um sonho, mas é o fim de um pesadelo: sair da prisão, abraçar a família, voltar para casa, recontar os vivos e os mortos. Começa o fim do regime dos óculos escuros, da censura, das prisões, mutilações e mentes obtusas. O Brasil enxerga a luz. (Trecho do filme)

Assistimos a outros tantos exilados chegando e encontrando amigos, familiares, como a figura de Leonel Brizola. Tandler constrói cinematograficamente este acontecimento da mesma maneira que em outros filmes, como em *Jango*, *Os Anos JK* e, posteriormente, *Tancredo – a Travessia* (2011): a narração e a música (um piano de fundo em quase toda sequência), transferem emoção às imagens, um sentimento de que aquele exato momento foi importante e simbólico para a constituição da democracia, para a derrota dos militares e fundamental para todos que lutaram a favor da democracia. A “Lei da Anistia” é tomada como uma vitória no processo democrático. Os dois filmes da década de 1980 do diretor não trazem as imagens da saída dos exilados, pois ambos os presidentes morrem anos antes da promulgação da lei. Porém, em *Tancredo* a mesma emoção é estimulada pela montagem.

Se a montagem dispara certa tese sobre a história e a memória a partir das imagens de arquivo, onde o fim do regime militar é uma vitória da democracia, por exemplo, os testemunhos também fazem parte desta engrenagem fílmica e funcionam como construtor de uma verdade histórica. As entrevistas, enquanto documentos, ajudam na confirmação da visão histórica que é exposta, assim como

Beatriz Sarlo já alertou sobre este movimento que há, principalmente nos países que tiveram regimes militares, de tomar o testemunho como verdade, como prova.

Em uma das primeiras sequências, a narração elenca duas grandes barbáries do século XX: o Holocausto e as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. Ela é seguida pelo depoimento de uma senhora, sobrevivente da bomba, ao cineasta Shin Pei. Pei é um documentarista japonês cujo projeto é registrar os últimos sobreviventes ainda vivos desta barbárie. Enquanto o cineasta arruma o ambiente da sala de estar de uma família japonesa para registrá-los, Tandler acelera a imagem enquanto a narração na voz de Leticia Spiller diz:

Essa imagens me lembram o cineasta francês Jean-Luc Godard. Quando era jovem, ouvi num de seus filmes que uma fotografia é uma verdade e o cinema a verdade 24 vezes por segundo. A vida e a profissão me ensinaram que a fotografia é apenas uma imagem e o cinema a imagem inventada. (Trecho do filme)

A imagem inventada no cinema se materializa na imagem que vemos: Pei troca móveis de lugar, troca a ordem dos quadros para compor o enquadramento que deseja no testemunho do senhor. Essa narração em *Utopia e barbárie* remete diretamente às imagens que vemos de Pei preparando a sala para a filmagem.

Ainda nesta sequência, a Sra. Wakigawa, uma idosa japonesa, nos narra detalhadamente, com a fala e gestos, como sobreviveu à explosão. Com um plano americano da senhora sentada, a ouvimos e a vemos contar sobre uma mãe que perdeu seu filho ainda bebê na explosão. Nesta fala, não é adicionada imagens de arquivo da época, assim como também não o é, em outro momento do documentário, no relato de Marcele França ao falar sobre a tortura que sofreu durante a ditadura militar brasileira. Surge, na fala na senhora, uma imagem mental no espectador sobre o horror gerado pelas bombas atômicas.

A discussão sobre o papel do testemunho em situações de guerras e genocídios é vasta e antiga. No final dos anos 1990, Giorgio Agamben, filósofo italiano, aprofunda o debate sobre o testemunho como documento histórico a partir dos relatos dos sobreviventes do *Shoah*, no livro *O que resta de Auschwitz? – O arquivo e a testemunha*. Neste terceiro volume da série *Homo Sacer*¹⁵,

¹⁵ Na série *Homo Sacer*, Agamben responde aos estudos de Hannah Arendt e Foucault sobre totalitarismo e biopolítica. Os títulos dos livros publicados em inglês são: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1995), *State of Exception. Homo Sacer II, 1* (2003), *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government. Homo Sacer II, 2* (2007), *The*

Agamben desenvolve uma consideração sobre a ética de testemunhar, como um *ethos* de testemunhar no lugar de quem não pôde fazê-lo, e avança o impasse sobre os usos e abusos do *dever de memória* do testemunho.

Na esteira da problematização sobre o ceticismo em relação aos campos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, Agamben utiliza a noção de *resto* não como algo que sobra e permanece de Auschwitz, mas como uma tentativa de captar a lacuna que há no testemunho do sobrevivente. O *resto* é a lacuna presente entre o testemunho que é possível ter e o que não é, pois quem experimentou a finalidade última dos campos – a morte – não pôde narrar. Assim, os restos de Auschwitz não são nem aqueles que morreram nas câmaras de gás nem aqueles que sobreviveram aos campos de concentração, nem o *afogado* nem o *sobrevivente*, e sim aquilo que permanece entre eles.

O testemunho, para o autor, transita num entre-lugar: entre o dizível e o indizível. Estruturado como um comentário a partir dos ensaios de Primo Levi, a propósito da condição da sobrevivência e da necessidade de testemunhar sobre os campos de extermínio e concentração nazistas, *O que resta de Auschwitz* produz uma elaboração filosófica sobre as intuições e os paradoxos que iluminam a ética de Levi. Agamben argumenta que a ética não pode mais ser pensada pelas categorias fundamentalmente jurídicas de responsabilidade ou dignidade. A ética deve, antes, ser pensada num âmbito anterior ao julgamento, pois as condições de julgamento permanecem suspensas pela indistinção entre o humano e o inumano, provocada em Auschwitz.

Então, a pergunta que Agamben faz é: se as testemunhas completas e verdadeiras de Auschwitz não são os sobreviventes, mas sim os afogados, aqueles que não retornaram ou que voltaram mudos, então, como é possível que possa

Sacrament of Language: An Archaeology of the Oath. Homo Sacer II, 3 (2008), *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. Homo Sacer III* (1998). Segundo Leland de la Durantaye, no livro *Giorgio Agamben - A Critical Introduction* (2009), *homo sacer* é um termo jurídico do direito romano arcaico que designa um indivíduo que, em resposta a uma grave transgressão, é expulso da cidade. A partir do momento que o ritual o pronuncia como um *homo sacer*, ele pode ser morto impunemente por qualquer pessoa, mas não pode ser empregado em rituais de sacrifício. Este "homem sagrado" é, assim, retirado da continuidade da atividade social e da legislação comunitária. A única lei que ainda se aplica a ele é o que irrevogavelmente lança-o para fora da esfera comunitária. Como Freud e Benveniste fizeram antes dele, Agamben destaca que a palavra sagrado apresenta uma ambiguidade marcante em sua história semântica, variando entre aquilo que é estimado como o mais puro e precioso para o que é mais desprezível e deve ser expulso da comunidade, de modo a preservá-lo de qualquer contaminação.

haver testemunho a respeito de Auschwitz? Quais são as implicações éticas deste paradoxo?

Para responder a estes questionamentos, o autor retoma a referência de Levi aos ‘muçulmanos’, aqueles que ainda não haviam morrido, mas vagavam sem vida ou consciência pelos campos. Para Agamben, a sugestão de que o Muçulmano é o verdadeiro testemunho dos campos revela que a importância de se testemunhar Auschwitz reside justamente no que lhe falta. Além disso, o autor nota que ao assumir a tarefa de falar em nome de quem não pôde, o sobrevivente que depõe revela que o próprio ato de falar é a base da tarefa de testemunhar a própria impossibilidade do testemunho:

Isso significa que as teses “eu dou o testemunho pelo muçulmano” e “o muçulmano é a testemunha integral” [...], acima de tudo, articulam uma possibilidade de palavra só por uma impossibilidade e, desta forma, assinalam o ter lugar de uma língua como evento de uma subjetividade. (Agamben, 2008: 163)

Auschwitz é pensada como uma situação-limite¹⁶ ou situação-extrema. Tandler utiliza testemunhos destas situações extremas (guerras, genocídios, Estados de exceção...), como os da senhora japonesa, da filha de Soledad Viedma – morta em 1973 em Pernambuco pelos agentes militares –, e Marceline Loridan – cineasta francesa sobrevivente de Auschwitz. As duas barbáries (as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki e o Holocausto) são apontadas, neste início de filme, e trazidas como referências das demais barbáries que ocorreriam ao longo do século XX.

Após o testemunho da senhora, a narração mistura as vozes de Chico Dias e Leticia Spiller (ora uma está em primeiro plano, ora outra está em destaque sonoro): “Judeus, ciganos, comunistas...” diz Dias em primeira voz. A frase continua em segunda voz (“...filósofos, homossexuais”) enquanto a fala de Spiller ganha destaque: “Há quem negue a existência dos campos de concentração, há quem justifica as bombas atômicas, há quem não reconhece a realidade de 60

¹⁶ Agamben analisa que a função da situação-limite se assemelha a do estado de exceção pensada pelos juristas, pois é a partir dele que se pode explicar uma situação normal e uma extrema. O autor compara o estado de exceção do Terceiro Reich com a noite de São Bartolomeu que durou 12 anos, onde o estado de exceção virou regra e a situação-extrema se tornou cotidiana. Desta forma, Agamben desenvolve que a cidade não é mais a *polis* idealizada e, sim, um campo de concentração, sem regras, onde a *bios* (o cidadão) se transforma em *zoé* (homo sacer). Agamben identifica o estado de exceção como um poder decisivo sobre a vida. Dentro do estado de exceção, a distinção entre *bios* e a *zoé* é feita por aqueles que detêm o poder judicial.

milhões de mortos na maior tragédia da humanidade”. Assim, o texto segue com Dias: “Os revisionistas da história, os que querem negá-las, sonham com utopias futuras enquanto assistem passivamente pela televisão os massacres que se repetem todos os dias mundo afora: Auschwitz é aqui hoje, Hiroshima é agora”. Nesse bate-e-volta, Spiller segue: “Auschwitz é aqui hoje, Hiroshima é agora”, seguida por Dias: “Hiroshima é agora”. Enquanto os dois chamam a atenção do espectador para ver o acontecimento de Hiroshima não como um episódio isolado na história, mas apreender todos os acontecimentos que o documentário irá apontar com tal importância, a segunda voz, mais baixa, quase incompreensível, narra nomes de militantes, líderes políticos que morreram em guerras, ataques e golpes militares, os *afogados de Utopia e Barbárie*: “Salvador Allende... Aurora Maria da Silva... Patrice Lumumba... Camilo Torres... Vladimir Herzog... Carlos Lamarca...”

Com esta montagem, Tandler articula dois movimentos. O primeiro é o desejo expresso de despertar no espectador uma consciência política/social de que as “barbáries” que ocorreram ao longo do século XX se repetem na história. A bomba de Hiroshima e o campo de extermínio de Auschwitz são tratados por Tandler como paradigmas, como a situação-limite de Agamben. Tandler traz, portanto, nesta cena, os fatos do passado para o presente.

O segundo movimento inscrito nesta narração toma o cinema como um instrumento possível para trazer à luz os testemunhos e imagens sobre essas barbáries. O filme se torna um recurso importante na disputa memorialística/histórica com os que negam estes eventos. Ambos os movimentos estão, antes, diretamente relacionados com a questão proposta por Agamben sobre o testemunho:

Se a testemunha dá testemunho pelo mulçumano, se ele consegue trazer à palavra a impossibilidade de falar – se dito de outro modo, o mulçumano é constituído como testemunho integral – então o negacionismo é refutado no seu próprio fundamento. (Idem: 163)

Segundo Márcio Seligmann, teórico, crítico literário e professor da Universidade de Campinas: “A memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado”. (Seligmann-Silva, 2008: 75)

Agamben retornará nesta pesquisa quando formos analisar o documentário *Diário de uma busca*, pois a trajetória do filme se desenvolve em função da própria aporia da impossibilidade do testemunho: Celso, pai de Flávia e único que poderia proferir um testemunho verdadeiro, está morto e, por isso, não pode falar sobre a sua própria morte. Como buscar uma solução para tal evento? Através de vestígios, das lacunas existentes nos depoimentos dos policiais e da mídia da época nos parece um caminho.

Por ora, o autor nos coloca a importante tarefa de testemunhar que assenta no campo da palavra a própria impossibilidade da fala, colocando a teoria da negação por terra. Por negacionistas, Tandler amplia não só os que rejeitam o Holocausto, mas toda a problemática em torno da Ditadura Militar no Brasil, pois só iniciamos o processo de averiguar judicialmente os crimes militares cometidos ao longo do regime em maio de 2012, com a Comissão Nacional da Verdade.

Neste capítulo, destacamos a imagem do sobrevivente através das imagens de arquivo e dos testemunhos de personalidades que sobreviveram às barbáries do século XX, trazidas na montagem. A inserção do diretor nas imagens e na narração revela um “eu” que também sobrevive aos acontecimentos e que busca fazer sobreviver esses episódios e essas grandes figuras na história. Para tanto, os documentos – tanto imagens quanto entrevistas – são utilizados com o caráter de verdade que podem corroborar a tese proposta no filme, ou seja, uma contra-análise da sociedade que revelaria seus “lapsos” presentes na História.

3 O nômade em *Uma longa Viagem*

No primeiro capítulo, vimos que *Utopia e Barbárie* constrói uma concepção de cinema enquanto potência para uma contra-análise da sociedade. Essa versão da história é apresentada a partir do ponto de vista de determinada geração que viveu sua juventude no final dos anos 1960, a geração em que Tandler se insere. Entre as barbáries e as utopias destacadas pelo diretor ao longo da história do século XX, encontramos a imagem do sobrevivente – aquele que lutou contra os regimes repressivos e ditatoriais, assim como o diretor, e sonhou com outra possibilidade da história.

Neste capítulo, analisaremos o longa-metragem *Uma longa viagem*, documentário lançado em 2012 da cineasta Lucia Murat. Nele, novamente, há a rememoração do período histórico brasileiro da ditadura militar, através da inserção do diretor-personagem que narra sua experiência. No entanto, o documentário de Lucia Murat, ao trabalhar seu universo íntimo e familiar, apresenta um diferente enfoque de perspectiva histórica e, dessa maneira, é possível observar uma trajetória alternativa de resistência à este período. Assim, encontramos a figura preponderante do nômade, da contracultura, do desbunde e dos hippies da década de 1970, através das experiências de viagens pelo mundo vividas pelo irmão mais novo da diretora, Heitor.

Em *A memória do “eu” e do “outro”*, o primeiro subcapítulo, retornaremos a relação entre a memória íntima e a memória pública presente no filme de Murat, a partir do teórico Michael Pollak e David Lowenthal. Recorreremos também ao outro documentário da diretora realizado em 1989 (*Que bom te ver viva*), logo após o fim do regime militar, para compararmos os diferentes modos adotados a respeito da memória nesses dois filmes. Mais uma vez, o debate em torno da geração que viveu a juventude nos anos 60 retornará em função dos diferentes caminhos percorridos pelos irmãos e por Murat no embate ao governo ditatorial.

Na segunda seção deste capítulo (*O “eu” autobiográfico teatralizado*), tornaremos a pensar como se dá a inscrição do diretor-personagem na narrativa. A discussão sobre a autobiografia se inclinará para o campo da performance, a partir

da ideia da narrativa autoficcional, criada pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em 1977.

No último subcapítulo (*Documento performado*), as concepções sobre memória e autobiografia retornarão para a análise sobre como o documento é utilizado na montagem de *Uma longa viagem*.

3.1

A memória do “eu” e do “outro”

Nesta seção, iremos retomar algumas considerações sobre o conceito de memória, em Michael Pollak e em Beatriz Sarlo, para pensar qual operação entre memória íntima e memória pública está em jogo em *Uma longa viagem*. Traremos, ainda, para o debate, o primeiro documentário de Lucia Murat (*Que bom te ver viva*, 1989) para pontuar algumas diferenças fundamentais no trabalho de memória elaborado pelos dois filmes. Por fim, explicitaremos a imagem-síntese presente em *Uma longa viagem*, que baliza toda a narrativa: a imagem do nômade desenhada a partir das experiências do irmão mais novo de Lucia, Heitor, em Londres e em outras viagens pelo mundo ao longo da década de 1970.

No filme, encontramos uma dupla inscrição de memória que dialoga ao longo da narrativa a partir de dois personagens, Heitor e Lucia. A primeira é a memória da diretora, que recorda, na narração, sua relação com a história do país, com a história de sua família e do cinema. A segunda memória está associada à vida de Heitor. As lembranças dele são retomadas a partir das cartas enviadas à família durante a década de 70. As memórias desses dois personagens vitais para a narrativa se encontram na conversa entre Lucia e Heitor, realizada para o filme; a única entrevista presente em *Uma longa viagem*.

A viagem do irmão começa no início dos anos 70, quando é enviado para Londres pela família para que não se envolvesse nos movimentos de resistência ao regime militar; Lucia, em função da sua militância política, é presa em 1971; e Miguel Murat, irmão mais velho, se forma em medicina e trabalha com a medicina social.

Logo nas primeiras sequências do documentário, há um plano fixo geral de um mar aberto num tempo nublado. No bater das ondas, o título *Uma Longa Viagem* surge aos poucos, seguido de diferentes selos e anotações do verso de um

cartão postal, que substituem, aos poucos, o plano do mar até que a própria tela se torna o cartão postal.



Figura 23: Fotograma do plano em que o título do filme é apresentado

Como a narração na voz da própria diretora indica, a morte de Miguel é o ponto de partida para a realização do documentário. Embora esta motivação dispare uma lembrança da infância e das relações entre os três irmãos, interessa ao filme, sobretudo, a longa viagem realizada por Heitor pelo mundo e as experiências da diretora na prisão.

A narração ao longo de todo o filme é em *off*. A diretora traz a sua experiência e a relação dela com os irmãos e com o mundo. Nos trechos em que há narração, encontramos, muitas vezes, filmagens realizadas para o documentário de espaços e paisagens que teatralizam o texto da locução, assim como este plano do mar destacado acima e outras cenas que analisaremos ao longo do capítulo. Desse modo, quando a diretora narra sua experiência na prisão no início do documentário, vemos planos externos do lugar, soldados em marcha; vemos Lucia hoje lendo um livro dentro de uma cela, assim como leu tantos livros enquanto estava presa, como veremos na próxima seção (O “*eu*” autobiográfico teatralizado); ou ainda, quando a diretora narra, já no últimos minutos do documentário, a internação de Heitor num hospital psiquiátrico. Nesta cena, os planos que surgem são de corredores de um hospital vazio, com desfoque e borrões.

A experiência de Heitor aparece de duas diferentes formas: primeiro pela conversa entre ele e Lucia realizada para o documentário e, segundo, por encenações das cartas que Heitor enviou para a família no período em que esteve fora do país. Nessa conversa, ambos podem ser vistos nos planos. Na encenação há um ator (Caio Blat) que estabelece um diálogo com a conversa entre Heitor e Lucia, pois estas duas camadas memorialísticas se conectam, como veremos ao longo do capítulo. Imagens de arquivo, algumas em Super-8, de lugares e tempos heterogêneos, como paisagens do Afeganistão ou das ruas de Londres, são projetadas sobre o corpo do ator, que performatiza as experiências e situações vividas por Heitor e os lugares por onde passou. A encenação se dá em um cenário formado por poucos móveis que constroem um espaço como um quarto em que Heitor poderia ter escrito as cartas.

As múltiplas camadas da narrativa se desenvolvem a partir de três temporalidades que se entrelaçam: o momento de filmagem para o documentário; o instante registrado nas imagens de arquivo, que são elementos constituidores da atmosfera da contracultura; e o momento inscrito nas cartas enviadas à família por Heitor, entre 1970 e 1978. É este polo epistolar que une as demais camadas que compõem o documentário. As cartas são bases tanto para a conversa entre Heitor e Lucia, como para a encenação realizada pelo ator Caio Blat e pelo cenário construído através das imagens de arquivo, provenientes, principalmente, de imagens privadas (filmes de família, de artistas plásticos, de jornalistas em programas de viagens...). Assim, reencena-se e atualiza-se, através do corpo performativo do ator, os gestos e as experiências de Heitor durante suas viagens, como veremos mais atentamente no subcapítulo *Documento performado*.

Essas camadas justapostas retomam a discussão iniciada no primeiro capítulo da memória como algo vibrátil, não fixo. Andreas Huyssen, teórico alemão, no seu livro *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia* (1995), aponta que toda representação – seja linguagem, narrativa, imagem ou som de arquivo – é baseada na memória e que toda a memória é, ela própria, baseada na “re-presentação” (Huyssen, 1995: 2-3), pois as operações de reconstrução e presentificação são indissociáveis ao processo mnemônico. Portanto, como afirmou Michael Pollak, “a memória também sofre flutuações que são em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa.” (Pollak, 1992: 204) A encenação das ações de Heitor, realizada pelo

corpo do ator, funciona como um norte para resgatar vestígios da infância dos três irmãos e reafirma esta não possibilidade do resgate de um passado completo e fechado.

A cena que inicia o filme revela Caio Blat em um corredor de uma casa sendo acompanhado, de costas, pela câmera. O ator, na penumbra, caminha enquanto observa fotografias penduradas na parede. Não sabemos exatamente que fotografias são estas, embora a moldura dourada e larga indique que são fotografias tradicionais de família. Nas costas do personagem vemos uma mochila de couro, modelo anos 70, assim como seu cabelo, que é longo e preso. Enquanto isso, ouvimos a música *Summertime* (George Gershwin) interpretada por Janis Joplin, que fica presente em toda sequência. No final deste corredor, a câmera se desvencilha do ator para revelar uma sala de estar iluminada e com janela para rua, onde Heitor, o próprio irmão de Lucia Murat, hoje mais velho com cabelo curto e grisalho, está sentado de costas em uma escrivaninha, redigindo alguma carta à mão. Após este plano-sequência, a montagem revela detalhes daquele cenário produzido para a filmagem: algumas palavras que estão sendo escritas na carta, uma estante ao lado da mesa com fotografias de família, diplomas escolares da infância dos irmãos, santos e outros objetos que remetem a certa tradição familiar católica no Brasil. Enquanto isso, a música *Summertime* é colocada em segundo plano para que a narração em *off* apresente o documentário:

Dos cinco filhos, éramos três que cresceram nos anos 60, que queríamos mudar o mundo ou pelo menos que ele nos deixasse ser como éramos: *libertários* [destaque nosso]. Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três, os que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas.

Na imagem, acompanhando esta última frase da narração, o plano em detalhe revela uma imagem dos três irmãos referidos no texto: Heitor, Lucia e Miguel.



Figura 24: Fotografia de família dos três irmãos mais novos da família Murat na década de 1960.

Eles seguiram caminhos distintos, possíveis naquela geração dos anos 60 que era, assim como a diretora coloca, “libertária”. Enquanto, após o AI-5, Lucia buscava libertar o Brasil da Ditadura Militar através da luta armada, o outro entrava em contato com a contracultura em Londres e a utilizava como instrumento de crítica ao regime e às regras da sociedade tradicional capitalista e católica ocidental.

A geração de Lucia, assim como a de Tandler, nasceu no início dos anos 50. Tanto Heitor quanto Lucia são figuras que foram latentes no embate contra o regime e contra as tradições cristãs e capitalistas: a esquerda militante de um lado e os *hippies* e nômades, com a contracultura, de outro. Antônio Risério, antropólogo e ensaísta brasileiro, no texto *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil* (2005), aponta que:

Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. A aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos “tradicionais” da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. (Risério, 2005: 25)

Assim, sob influência do Marxismo e da psicanálise, assuntos referentes ao cotidiano e à esfera privada se tornaram presentes em debates e discutidos em esfera pública. A luta contra a “opressão, fosse da família, da escola ou do governo”, unia os jovens em diferentes localidades com um ideal global comum: “o desejo de liberdade”. (Capellari, 2007: 17-19)

Estas duas vertentes radicais estão presentes não só nos dois polos representados pelos irmãos, mas também na própria obra cinematografia de Lucia Murat. Enquanto em *Uma Longa Viagem* a diretora dramatiza o cenário deste movimento contracultural de caráter mundial, em seu primeiro documentário, *Que bom te ver viva* (1989), utiliza o cinema como recurso para narrar a experiência dos porões da ditadura e para restituir “humanidade ao sobrevivente”. (Seligman-Silva, Ginzburg, Hardman, org., 2012:81) Como a própria diretora diz em trecho da narração de *Uma Longa Viagem*: “O cinema se tornou parte da minha vida e me ajudou a sobreviver”.

O documentário de 1989 traz sete testemunhos de ex-militantes mulheres pontuadas com cenas ficcionais, onde a atriz Irene Ravache interpreta uma espécie de *alter ego* da diretora. A atriz, por vezes, se direciona à câmera e dialoga com um “você”, “que pode ser tanto o público quanto um homem com quem se relaciona”. (Idem: 80) Os questionamentos da diretora estão intrinsicamente ligados ao que se passou dentro da prisão, ao fato de ter sofrido torturas e situações de isolamento e dor. Como aponta Beatriz Sarlo: “durante a ditadura militar, algumas questões não podiam ser pensadas a fundo, eram examinadas com cautela ou afastadas, à espera que as condições políticas mudassem”. (Sarlo, 2007:19) Em função de que as reparações pelos crimes cometidos durante a ditadura militar no Brasil só terem sido iniciadas décadas depois, com a Comissão Nacional da Verdade (2012), *Que bom te ver viva* possui o caráter de documento reparatório, como aponta Sarlo sobre o papel do testemunho nas ditaduras militares da América Latina. O primeiro documentário de Lucia revela a urgência em narrar as torturas e as histórias sobre os desaparecimentos, bem como refletir o legado traumático que permanecia pouco exposto na época. As questões são internas e estritamente vinculadas à denúncia: “o uso de imagens de arquivo e do testemunho desse período está associado às noções de *atestação e ideologia*”. (França e Machado, 2013: *no prelo*)

Se em *Que bom te ver viva* mostra a sobrevivência de lembranças traumatizantes, lembranças que esperaram o momento propício para serem expressas (Pollak, 1989:5), *Uma longa viagem* se volta para a teatralização, para a memória enquanto performance. Dessa forma, ainda que haja passagens sobre a experiência na prisão, elas se desenrolam na narrativa como flashes e contrapontos da experiência de Heitor nesta época. Assim, o documentário enfoca

este movimento cultural e jovem da contracultura e se aproxima de uma “produção documental contemporânea que foca o mesmo contexto”, mas onde “os arquivos e os depoimentos estão na imagem para teatralizar a história”. (Idem)

Lucia Murat incorpora o silêncio e a falta de provas e de reparação jurídica que há sobre a ditadura militar brasileira através da apropriação das imagens de arquivo pessoais nas pontuações ficcionais. Márcio Seligmann-Silva aponta que no Brasil, diferentemente dos demais países da América Latina, houve uma profunda derrocada da esquerda, que se fundiu de certa maneira com a direita, instaurando um “consenso” após o final do regime militar:

Aqui ao invés de um afundamento das forças que estavam no poder vimos acontecer um afundamento das forças de oposição. Elas foram [...] cooptadas pelos grandes interesses econômicos e entraram num jogo do “esqueça isto” ditado pela antiga direita. Nesta visão, a Anistia em 1979 foi considerada um ponto-final no que toca aos crimes cometidos pelo terrorismo de Estado. (Seligmann-Silva, 2012: 65)

Além desta difusão das forças opositoras, Seligmann-Silva traz também a guinada subjetiva motivada, principalmente, pelo fim das utopias revolucionárias (já apontada por Beatriz Sarlo no primeiro capítulo). *Uma longa viagem* certamente não apresenta a crença nessas utopias. Ainda assim, tenciona certas políticas da memória, produzidas a partir das viagens e do “desbunde” do irmão, a forma epistolar, a performance e o corpo.

3.2

O “eu” autobiográfico teatralizado

No subcapítulo anterior, verificamos que o trabalho de memória em *Uma longa viagem* (2012) se difere do trabalho de memória do primeiro longa-metragem de Lucia Murat (*Que bom te ver viva*, 1989). Ambos documentários remetem ao mesmo período histórico e possuem, na narrativa, a presença da diretora e da experiência dela nas prisões, embora seu último documentário não funcione como *atestação*, como prova. Assim, analisaremos nesta seção de que forma a inserção do “eu” de Lucia como personagem acontece em *Uma longa viagem*. Para tanto, retornaremos a algumas questões colocadas no primeiro capítulo sobre a autobiografia, a partir do teórico Philippe Lejeune. E introduziremos o termo *autoficcional* criado por Serge Doubrovsky, crítico

literário e romancista em 1977. Mais uma vez, transportaremos o debate em torno da autobiografia travado no campo literário para o campo cinematográfico.

Para Doubrovsky, projetos autobiográficos e autoficcionais são diferentes. Como vimos a partir do estudo de Lejeune, um livro autobiográfico se propõe a ser uma narrativa verdadeira sobre a vida do escritor. A subjetividade do autor, sua memória falha e falsas memórias tecem a história, noções que ainda não fazem dela uma história falsa. Doubrovsky enfatiza que “a autobiografia clássica pressupõe um sujeito que pode ter acesso a si mesmo pela introspecção, o olhar para o interior, fatos e números, com uma autêntica narração de sua vida.” (Doubrovsky *apud* Thomas, 2011: 3) Em suma, a função primária da autobiografia é dar ao mundo uma verdade que somente o sujeito que escreve pode entregar. Da mesma maneira que a narrativa autobiográfica, a narrativa autoficcional é tecida a partir dos eventos reais que ocorreram na vida do autor. Doubrovsky observa que como em “uma boa autobiografia, todas as ações e gestos da história são literalmente escritos a partir de minha própria vida, lugares e datas que foram mantidos”. (Idem) Porém, a função poética é central: os fatos relatados na narrativa autoficcional, apesar de estarem de acordo com aqueles eventos experimentados pelo autor, estão sujeitos à natureza poética do texto. Se a referência não é esquecida, Doubrovsky argumenta que podemos abandonar “o discurso cronológico-lógico em favor de uma divagação poética, onde as palavras preponderam sobre as coisas.” (Idem)

A ambiguidade da natureza genérica da autoficção, que joga nas fronteiras da “referência” e do “fictício” gera efeitos de reprodução que não são nem novela, nem os dos da autobiografia. (Idem) Entre autobiografia, ficção e romance, a autoficção é a realização do desejo de fundir esses dois gêneros, o desejo expresso por vários escritores, incluindo Sartre, como enfatiza Doubrovsky. A partir desse desenho conceitual, analisaremos algumas sequências de *Uma longa viagem*, para verificar como o “eu” personagem se apresenta ao longo da narrativa.



Figura 25: Fotograma de *Uma Longa Viagem* que mostra o exterior de uma prisão militar

“Passei dois meses e meio incomunicável, sendo torturada no DOI-Codi, o centro de investigação do exército, localizado no Rio de Janeiro”, diz Murat na narração de *Uma longa viagem*. Enquanto ouvimos suas experiências nas prisões, vemos a imagem do edifício que pertencia ao DOI-Codi nos dias de hoje. Diferentemente de todas as outras imagens desta sequência, esta aparece com um efeito de montagem que borra as margens da imagem, um recurso que retornará ao longo do filme.

Assim, o plano do edifício em que presos políticos foram torturados é nebuloso. Esta imagem, a externa do prédio em *plongée*, não pode ser proveniente de certa memória da diretora reminescente dos meses em que foi torturada, já que não há a possibilidade de um preso ver a fachada do edifício do alto quando levado para prisão. Esse recurso pode ser pensado como uma possibilidade crítica ao espaço atual que ainda permanece como um centro policial. A imagem desfocada, nebulosa, marca essa própria não transparência das ações que aconteceram ali e que somente após quase 40 anos, no Brasil, houve o início de uma Comissão Nacional da Verdade que se propõe rever os crimes cometidos ao longo do regime militar e convocar vítimas para dar seus testemunhos.

Em outra sequência, Lucia Murat narra a história do livro *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson* (George Jackson, 1970) que Heitor enviou de Londres para ela e que passou pela censura da prisão em que estava. Enquanto a diretora explica sobre o autor do livro, um integrante do grupo norte-americano Pantera Negra, vemos Lucia folheando o mesmo livro em sua

antiga cela do DOI-Codi já em 2012. A câmera a revela atrás do pequeno buraco retangular que há na porta, tal como a visão de um carcereiro.



Figura 26: Fotograma de *Uma Longa Viagem* que mostra a diretora Lucia Murat encenando uma experiência do passado

Após planos sobre a militância negra nos Estados Unidos e da imagem de Angela Davis sob narração de uma das cartas do livro em que Jackson escreve à cantora, a narração na voz de Lucia continua:

Me apaixonei por George Jackson e por toda a história. Presa como ele, senti a força daquelas cartas que falavam de um amor que não podia se realizar. Eu queria ser Angela Davis. Eu chorei muito quando a conheci num pequeno teatro em Nova Iorque ao assistir uma peça que a homenageava. Só um pouco menos do que chorei, quarenta anos antes, numa cela da vila militar. Tínhamos conseguido que entrasse clandestinamente um rádio na cadeia. E a gente ouvia, todo dia bem cedinho, as poucas e censuradas notícias brasileiras e algumas internacionais. (Trecho da narração)

O motivo da diretora ter chorado mais, quarenta anos antes do seu encontro com Angela Davis não é revelado na sua voz pela narração, mas através de uma notícia de rádio. Assim, enquanto o repórter narra a notícia, vemos naquela mesma prisão em que Lucia apareceu sentada, um radinho à pilha em close. O repórter narra a morte de George Jackson na prisão e uma manifestação que havia ocorrido em função disso. Quando termina o áudio, vemos a imagem da mão da diretora entrando em quadro e mudando a estação do radinho à pilha para um blues enquanto imagens de um teatro nova-iorquino são mostradas. A narração na voz de Lucia retorna:

Somos hoje duas senhoras respeitáveis. Ela, professora emérita numa universidade da Califórnia. Eu, uma cineasta brasileira. Nesse encontro ao acaso, num pequeno teatro *off* Broadway, com choros escondidos da minha parte, ela não devia estar entendendo muito bem porque aquela brasileira e branca, além de tudo, estava tão emocionada. A vida, afinal, tinha sido tão diferente para nós três. (Trecho da narração)



Figura 27: Fotograma de *Uma Longa Viagem* que mostra a diretora Lucia Murat com Angela Davis em Nova Iorque



Figuras 28 e 29: Fotogramas de *Uma Longa Viagem* que mostram a diretora Lucia Murat com seus dois irmãos, Heitor e Miguel

Assim como sugere Doubrovsky, encontramos ao longo dessa sequência, a “licença” poética requerida por ele na autobiografia. Os fatos da vida da diretora, embora tenham ocorrido – nós, espectadores, acreditamos nisso –, não obedece a uma cronologia-lógica. O discurso obedece a uma divagação poética que favorece aos desejos da narração e da transposição do “eu” da diretora para o documentário. A autobiografia – e esse desvio autoficcional – em *Uma Longa Viagem* revela esses irmãos e, sobretudo, estabelece um vínculo específico entre imagem, diretora e espectador.

3.3 Documento performado

No primeiro capítulo, apresentamos a discussão acerca do documento e do monumento a partir dos livros *A arqueologia do saber* de Michel Foucault e o texto *Documento/Monumento* de Jacques Le Goff. Nós verificamos que em *Utopia e Barbárie*, os documentos (fotografias, imagens de arquivo, testemunhos) são abordados com o caráter de verdade, como prova que confirma a história que o filme constrói. Também neste subcapítulo, iremos analisar, a partir de algumas sequências do filme e trechos da narração, como o documento é utilizado na montagem de *Uma longa viagem*. Partimos da noção exposta na seção anterior de que a autobiografia neste filme se apresenta a partir de certa teatralização do “eu” e, dessa forma, verificaremos se esta ideia também é empregada na utilização das imagens de arquivo, cartas, sons e testemunho.

Topamos, ao longo do filme, com múltiplos atos de narrar certa experiência: Lucia através da voz em *off* rememora sua prisão e tortura; ao escrever as cartas à família, Heitor coloca no papel suas experiências nas viagens; Lucia e Heitor, ao conversarem, atualizam memórias desses momentos; Lucia, ao montar o documentário, por sua vez, atualiza mais uma vez todas essas experiências. E nós, espectadores, atualizamos as memórias do documentário a partir das nossas.

Para a narrativa, as cartas de Heitor servem como um fio condutor que traz memórias sobre espaços e tempos percorridos. Elas, no próprio transpassar da experiência para o papel, já caracterizam, em um primeiro momento, a constituição de uma memória a respeito do que ocorreu. Além disso, há uma auto censura que parte do próprio Heitor, por exemplo, quando exclui do relato suas experiências com drogas e das precárias condições de viagens.

Em um plano, o ator Caio Blat está sentando escrevendo uma carta. Enquanto isso, vemos imagens paradas de paisagens do Oriente Médio. Essa carta é do período em que Heitor cruzava a Europa e Ásia até a Austrália junto com Robert – um amigo – e sem dinheiro. No Afeganistão, Heitor escreve à família: “[...] Essa viagem não apresenta absolutamente mais perigo que se fosse feita na Europa. Notícias de rádio dizendo que o Paquistão está tenso, em tempos de guerra. Bullshit! Não tem povo mais calmo e pacífico que esse aqui.”

Assim como nesta sequência sobre a estada de Heitor em Cabul, capital do Afeganistão, a montagem de *Uma longa viagem* é articulada através da encenação das cartas e da conversa entre Heitor e Lucia realizada para o filme. Vemos, portanto, confrontos e sobreposições temporais ao longo de toda narrativa. Após cena em que o ator Caio Blat interpreta a carta escrita nos anos 70 sentado no cenário que constrói um quarto, retornamos para a conversa entre Heitor e Lucia onde, em plano fechado, Heitor hoje diz: “O Paquistão sempre foi aquela tensão louca [...] Mas se eu contasse isso para mamãe....”.

Encontramos nessa sequência a exposição de um caráter básico da forma epistolar que muito foi discutida no campo da história, como já vimos, inclusive, no primeiro capítulo sobre a veracidade do documento no espectro das micro histórias. Heitor revela que muitas das suas cartas eram escritas pensando qual seria o receptor delas. No caso da viagem ao Paquistão, a sua mãe.

As cartas enviadas por Heitor à Lucia, durante o período em que ela ficou presa, foram também um importante instrumento de encontro entre a documentarista e as notícias sobre o mundo. O presente relativo ao período da prisão para a diretora é constituído a partir da perspectiva do interior das celas, com poucas informações sobre o mundo exterior. Parte dessa informação é proveniente das cartas. A revisitação da trajetória do irmão pode ser entendida como um interesse em visitar aquilo que ela poderia ter vivido, mas foi impossibilitada devido a clandestinidade e à prisão em 1971 no quartel da Polícia do Exército, onde funcionava o Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), no Rio de Janeiro. Ao percorrer posteriormente os lugares em que o irmão passou enquanto ela estava dentro da cela, a diretora narra que: “Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo”.

Entendemos que, em *Uma longa viagem*, o posicionamento político do filme a respeito da ditadura militar brasileira pode ser apreendido nas imagens de arquivo privadas, geralmente em *Super-8*, que foram deslocadas temporalmente, reorganizadas e montadas. Assim como propôs Jean-Louis Comolli, “o cinema torna sensível, perceptível, e às vezes diretamente visível, aquilo que não se vê: a passagem do tempo sobre os rostos e os corpos”. (Comolli, 1995:19) A política memorialística e o uso dos documentos em *Uma Longa Viagem* residem, sobretudo, na encenação onde os corpos experienciam a passagem do tempo. A

presença de um ator, que encena e tem seu corpo transpassado por imagens que são projetadas através e sobre ele, marca o tempo. A memória se inscreve nele. Assim, “o tempo passado nos ensaios torna-se, afinal, a matriz do tempo que passa e, como ele, se marca nos corpos. A cena como experiência, como performance, inscreve-se nos corpos dos atores”. (Comolli, 2008: 228)

Um exemplo é a sequência em que Lucia Murat reencena planos do filme *OK x KO* (1973), realizado pelo artista plástico Luciano Figueiredo e o diretor de arte Oscar Ramos. Nele, vemos o poeta brasileiro Chacal em uma performance. O cenário é justamente Londres e suas paisagens nos anos 1970, mesma época de Heitor. Entre 1972 e 1973, o poeta morou em Londres, Lisboa e Amsterdã, em contato com o cerne mundial da contracultura e utilizou a poesia como ferramenta de resistência à ditadura militar brasileira: “a voz penetrou o silêncio imposto e fertilizou a poesia. 70 foram anos “punk”, de uma poesia urgente, mal acabada, irresistível, vital”.¹⁷

Em *OK x KO*, os gestos amplificam essa voz poética referida por Chacal. Seu trabalho foi influenciado por Allen Ginsberg, poeta americano da geração beat de quem assistiu a uma performance em Londres em 1971. Chacal aponta que se expressava através do “seu corpo e sua voz, a beleza trágica dessa sociedade de massas, desse mundo do consumo exacerbado”. E afirma que sua resistência política era fazer e falar poesia.¹⁸

Enquanto as imagens são projetadas, ouvimos a música *The Weight* interpretada pelo grupo The Band – lançada em 1968 e umas canções marcantes da contracultura – e, em voz *off*, Caio Blat narra uma carta de Heitor:

Londres. Bedi arrumou um emprego para mim na Corte da Justiça. É lógico que eu não iria pegar esse trabalho de jeito nenhum. Mas o fato engraçado é que um dos juízes disse que eu teria que cortar o cabelo. Eu tive que rir. Todos usam perucas enormes. Só porque o meu cabelo é natural, eu não poderia trabalhar lá.

Os gestos de Caio Blat atualizam aquela performance de Chacal e as memórias de Heitor fixadas na carta. Assim como afirma o teórico George Didi-Huberman: “somente há história dos sintomas” (2006: 43, trad. nossa), as

¹⁷ Entrevista com Chacal disponível em: <http://cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=135>, acessado em 13 de janeiro de 2014.

¹⁸ Entrevista com Chacal disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/019607.shtml>, acessado em 13 de janeiro de 2014.

diferentes camadas memorialísticas presentes em *Uma Longa Viagem* (a memória inscrita nas cartas, a memória afetiva e atualizada no instante da conversa entre Heitor e Lucia, a memória das imagens de arquivo) são como sintomas de certo passado que não se pode apreender em sua totalidade.

Em outra sequência, Caio Blat está de costas para a câmera. Seu gesto de retirar uma folha de um bloco e dobrá-la sugere que acabou de finalizar uma das cartas que Heitor enviou à família. Assim, ainda neste plano, uma carta é lida na voz do ator em *off*: “Londres, junho de 1971”. Vemos, então, imagens de *Super-8* de Londres nesta época: o relógio Big Ben no Palácio de Westminster, o ônibus de dois andares vermelho, pessoas caminhando nas ruas. A leitura continua: “Hoje de manhã fui com a minha classe de comércio visitar o *stock Exchange*”. Na projeção, muitas pessoas caminham pelas ruas, não há quase espaço vazio. Junto delas, vemos, na sombra, a silhueta de Caio Blat. O ator, então, olha para aquelas paisagens como se estivesse na Londres de 1970. Ele interage com as pessoas das imagens: anda junto com dois homens de cartola e bengala que caminham pela rua, participa gestualmente de uma conversa entre eles, olhando ora para um ora para outro, como se pudesse ouvi-los.



Figura 30: Imagens projetadas e o ator interage com elas

Nesta cena, as imagens em *Super-8* participam de certa performance das situações vividas por Heitor e, no limite, da história. Assim como identificamos certa ficcionalização na inserção do “eu” no filme, verificamos também que a imagem de arquivo, principalmente nessas sequências em que o ator Caio Blat

interage com as imagens projetadas, é utilizada com um caráter performático. Assim, tanto as imagens de Londres quanto o filme do Chacal dentro de *Uma Longa Viagem* não reproduzem meramente aquele mesmo momento em que foram gerados.

Elena Del Río, no seu livro *Deleuze and the Cinemas of Performance Powers of Affection* (2008), diferencia as noções de representação e performance. A autora constata, a partir das reflexões de Deleuze, que enquanto a representação é mimética e produz o mesmo, a performance é criativa e cria o seu próprio acontecimento que é único. Assim, a performance anula qualquer cenário ou realidade pré-concebida. Em seu sentido ontológico fundamental, ela amplia o real e suspende todas as distinções pré-configuradas e estruturadas para produzir uma experiência na qual novos fluxos de pensamento e sensação podem surgir. (Del Río, 2008:4)

A diretora, ao duplicar Heitor – irmão e ator – nas múltiplas camadas temporais, tanto no que diz respeito ao personagem quanto às paisagens londrinas, potencializa justamente o sujeito encarnado e desdobrado, próprio das autobiografias. A performance na reencenação dos gestos de Heitor no espaço remete, antes, a um traço, a uma memória com brechas que reinventa o presente. Sobre *Uma longa viagem*, Andréa França, autora de livros como *Cinema, interculturalidade e Globalização* (com D. Lopes, 2010) e *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (2003), aponta que:

O procedimento de duplicar, na mesma cena, os rostos, as falas, as lembranças parece buscar compreender de que modo os gestos (o duplo Caio Blat/Heitor) no cinema são capazes de transformar conceitos do paradigma representacional em conceitos que reabilitam o corpo enquanto dimensão experiencial em contato consigo mesmo, com o outro e com o espaço da cena. [...] Se o duplo não é nunca o desdobramento do Um, mas a reduplicação do Outro (DELEUZE, s/d, p.132), não é que o ator seja um duplo de Heitor simplesmente, mas é Heitor que encontra, através do filme, o outro nele mesmo. (França, Machado, 2013: No prelo)

Não é somente Heitor se encontra nele mesmo neste processo de duplicação. Outro procedimento de duplicar que podemos destacar é o da própria diretora, a partir da filmagem realizada para o filme de determinados espaços do passado fixados nas fotografias de família. Em uma sequência, para descrever sua relação com a prisão, Murat vai a campo e busca o mesmo enquadramento de

algumas fotos tiradas com sua família no pátio da prisão. Enquanto narra suas experiências, as fotografias são exibidas quando, a câmera que registra o presídio feminino hoje, passa sobre o mesmo enquadramento da foto. Assim, presentifica e atualiza essas experiências do corpo da diretora no espaço.



Figuras 31, 32 e 33: Imagens da fotografia de Lucia presa na década de 1970 e de Lucia diretora sentada hoje no mesmo banco da fotografia antiga

Em outra sequência, o personagem de Caio Blat narra seu primeiro contato com a contracultura que fervilhava em Londres:

Eu nunca tinha fumado, eu fumei. Eu comecei a ter um ataque de epilepsia [...] Mas aí depois de uma hora passou, aí eu saí para caminhar, nem me despedi [...] e fui pra embaixada da Rússia, jogar bola com uns espões russos. No dia seguinte foram mandados embora da Inglaterra. Eles adoraram meu futebol. E aí depois eu fui [...], tomar uma sopa, tinha um velho indiano que foi o meu primeiro guru. E daí eu já me converti ao hinduísmo e comecei a sonhar com a Índia, mas daí é uma outra história. (Trecho da narração)



Figura 34: Heitor (ator) sentado no mesmo espaço do plano que Heitor irmão de Lucia

Neste plano fixo, vemos, então, Heitor se levantar da cadeira e sair do enquadramento. A câmera continua estática. Enquanto ele sai do plano, vemos uma fusão dividir a tela e o ator Caio Blat entra em quadro e se senta na cadeira, com o mesmo enquadramento e posição em que Heitor estava. Olhando diretamente para câmera, este duplo de Heitor, o ator, recita a carta enviada pelo irmão de Lucia à família em 1971: “Os meus amigos russos, que eu jogava futebol juntos, foram expulsos do país. Eram espões. Agora, jogo bola com os gatos”.

Nesta sequência encontramos algumas questões que estão intrínsecas ao filme. Primeiro, ao longo da fala de Heitor e da encenação da carta, há a explicação de como foi possível a aproximação com a contracultura: como Londres era uma das principais capitais mundiais destas comunidades jovens, Heitor esbarra nos espaços com a influência oriental, própria destes movimentos. Além disso, percebe-se o clima da guerra fria que estava presente nesses países ocidentais. Em segundo lugar, há o confronto entre múltiplos tempos compostos pela conversa entre Lucia e Heitor, pela escrita das cartas, pela seleção das mesmas e, ainda, pela encenação delas feita por um ator performático.

Este caráter performático revela, especialmente, como coloca Nichols, “a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”. (Nichols, 2005: 169) Lucia Murat “restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele [o documentário performático] estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político. (Idem:176)

Este cinema é apresentado por Nichols, em sua tipologia documentarista,

como “modo performativo” que, com mais força a partir dos anos 1980, desloca a produção de verdade e contém marcas que evidenciam a subjetividade. Neste modo contemporâneo, o “eu” – tanto do cineasta quanto quem é filmado ou, ainda, ambos – é evidenciado a partir de performances que convergem as esferas do privado e do público. Assim como aponta Nichols, o documentário não ocupa um conceito fechado e fixo, e o que nos interessa na exposição do modo performativo é a quebra com a produção de verdade e a inserção da subjetividade na narrativa de forma explícita.

A quebra da noção de verdade apontada por Nichols se relaciona ao entendimento do documento como documento/monumento no campo da história apontado por Jacques Le Goff. Assim como vimos no primeiro capítulo, “qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez, sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem.” (Le Goff, 1990: 548) Lucia Murat incorpora o componente falso intrínseco aos documentos e, ao invés de trabalhar com imagens de arquivo assertivas dos momentos/acontecimentos históricos dos qual se refere ao longo filme, ela utiliza imagens e filmes de arquivo pessoais e íntimos.

Assim, *Uma longa viagem* traz estas questões propostas por Nichols, da tensão entre o público e o privado que através do afeto potencializam certo posicionamento político. Mas, essas características não são exclusivas do filme de Lucia neste trabalho. Encontramos também aproximações tanto em *Utopia e Barbárie* quanto (e mais fortemente) em *Diário de uma busca*. Porém, ao encenar e contrapor a imagem de Heitor, ator performático, a diretora sublinha o corpo como lugar próprio da experiência, da rememoração e da atualização dos gestos.

4

O exílio invisível em *Diário de uma busca*

Por ter conversado com vários filhos de exilados como eu, acredito que nossas experiências têm muito em comum. (...) Falar das crianças que acompanharam os pais que lutaram contra a ditadura - fora do Brasil - é falar de um exílio invisível, sobre o qual ainda foram colocadas poucas imagens ou palavras. (...) Em 1979, com a anistia, meus pais decidem voltar de um dia para o outro. (...) A volta ao Brasil dos pais é mais um exílio para os filhos. A dor do exílio, para mim, é a dor do retorno. E se mistura a ela, a revolta – pois acontece numa idade em que já existe a consciência de que, dessa vez, se trata de uma escolha.¹⁹

Neste capítulo nos aprofundaremos na análise do filme *Diário de uma busca* (2010), da Flávia Castro, a partir dos três conceitos-base para a pesquisa: memória, autobiografia e documento. Assim, na primeira parte (*A memória invisível do exílio*), analisaremos como a relação entre memória íntima e memória coletiva se desenvolve no filme. A diretora, como vimos na introdução, é filha do exílio. Celso e Sandra, pais de Flávia, militaram contra a ditadura militar ao longo da década de 1960. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, a família é forçada a sair do país. A diretora, com apenas 4 anos, e seu irmão mais novo, o João – o Joca –, acompanham os pais. Assim, a infância é uma noção fundamental neste capítulo, pois ela distingue o filme de Flávia dos outros demais documentários analisados nessa pesquisa. Dessa forma, em *A memória invisível*, apresentaremos o conceito de *pós-memória*, elaborado pela teórica Marianne Hirsch, para verificar quais são as características próprias da formação da memória da infância no exílio e como esta está presente no filme.

A segunda seção (*Ensaio autobiográfico*) reflete sobre quais são as operações filmicas disparadas por Flávia Castro ao inserir o “eu” nas imagens e na narração. A discussão será pautada pelo debate sobre autobiografia e, mais especificamente, sobre uma das possibilidades da inscrição da experiência do sujeito no campo do documentário que é o filme-ensaio, a partir, principalmente, da discussão elaborada por Michael Renov no livro *The subject of documentary*

¹⁹ Castro, Flávia. “O exílio invisível das crianças” *apud* França, Andréa. “*Diário de uma busca*: os brinquedos-fósseis e o tempo da memória”. In: Biografia, memória e cultura (org. Italo Moriconi), RJ: editora Eduerj, no prelo.

(2004). Propomos, ainda, algumas aproximações na construção da autobiografia em *Diário de uma busca* com os ensaios de Walter Benjamin sobre a infância (*Infância Berlinenses: 1900*).

Na última parte do capítulo (*Documento lacunar*), retomaremos a discussão sobre o documento/monumento para verificar qual tipo de tratamento ele recebe na montagem do filme. Retomaremos a discussão sobre o testemunho elaborada por Giorgio Agamben para pensar, primeiramente, como a ausência do testemunho de Celso tenciona uma abordagem diferenciada, aproximada ao ensaio, do uso das imagens de arquivo. Assim, finalizaremos o capítulo com a noção de imagem-*palimpsesto*, um conceito proposto por Serge Daney, para pensar as múltiplas temporalidades presentes nas imagens e na narração na voz *off* de Flávia.

4.1

A memória invisível do exílio

A história dos países da América Latina, principalmente do Brasil, e a história de Flávia Castro e dos seus pais se encontram em diversos momentos ao longo do filme *Diário de uma busca*. Neste subcapítulo analisaremos como a relação entre memória íntima e memória pública aparece no documentário. A pesquisa se voltará, ainda, com particular interesse para a relação da memória e da infância, a partir do conceito de *pós-memória* de Marianne Hirsch.

O documentário refaz o trajeto pelos países onde Celso Gay de Castro se exilou, durante a ditadura militar brasileira, e onde Flávia (diretora e filha de Celso) e seu irmão mais novo, João, passaram a infância: Brasil, Chile, Argentina, Venezuela e França. A documentarista, geralmente acompanhada por sua mãe, adentra-se no universo do dia-a-dia dos militantes de esquerda da geração dos anos 60 e 70 ao mesmo tempo em que traça a história pessoal de seu pai e, portanto, uma parte significativa da sua própria história.

Celso, militante de extrema esquerda e jornalista, foi encontrado morto em 4 de outubro de 1984, já no final da ditadura militar, aos quarenta e um anos, no apartamento de um alemão, ex-cônsul do Paraguai, em Porto Alegre. A situação de sua morte permaneceu uma incógnita para sua família. O relatório final da polícia descreve que Celso e Nestor Herédia invadiram o apartamento de Rudolf

Goldbeck, usando o uniforme de uma companhia telefônica local e, armados, o tentaram assaltar. Quando a polícia foi chamada, Celso e Nestor, ao se verem encurralados, teriam se suicidado. Além do resultado final da investigação da época, há detalhes que deixam a situação ainda mais complexa, como os relatos dos vizinhos de que Celso pedia por documentos e o fato de que o alemão era um suposto ex-membro do partido nazista.

Celso foi assassinado ou realmente cometeu suicídio, como afirmou a polícia? Quais teriam sido as motivações que o levaram a invadir aquele apartamento? Vinte e cinco anos após o episódio, Flávia Castro inicia uma investigação sobre a morte do pai em *Diário de Uma Busca*. A diretora mistura, em seu filme, vozes do passado (as cartas de seu pai e as memórias dela escritas em seu diário de infância) com as do presente ao registrar conversas e entrevistar sua família, principalmente seu irmão João, o Joca, e amigos, além de uma investigação paralela sobre a morte do pai.

O documentário é uma produção franco-brasileira e estreou em 2010, recebendo o prêmio de melhor documentário nos festivais do Rio, de Biarritz e de Punta del Este. Porém, o projeto começou ainda em 2002. No filme, Flávia narra que neste ano Maria, irmã da diretora por parte de pai, veio ao Brasil com a intenção de conhecer a história de Celso, que morreu quando ainda era criança. Esta visita teria sido o ponto de partida para a busca de Flávia.

Numa entrevista ao Festival do Rio de 2010, Flávia explica que tinha duas trajetórias fílmicas muito claras. A primeira era com um roteiro fechado constituído pela narrativa em *off* a partir das cartas de Celso – escritas ao longo de sua vida no exílio e nos anos em que retornou ao Brasil – e dos trechos dos diários de infância da própria diretora. A segunda era com um roteiro aberto no qual ela não sabia o que poderia se desenrolar, contendo as entrevistas que fez, principalmente, com os médicos legistas, jornalistas que cobriram a morte do pai na época e os policiais.²⁰

Nessas entrevistas, a diretora busca dois nortes: o primeiro, de tentar entender como se desenrolou a situação no apartamento em Porto Alegre e, o segundo, revisitar, agora adulta, a vida de seus pais, as motivações dos militantes

²⁰ Entrevista retirada do site do Festival do Rio, através do link: http://www.festivaldoriorio.com.br/site2010/index.php?option=com_content&view=article&id=105:entrevista-com-flavia-castro-diretora-de-qdiario-de-uma-busca&catid=64:ultimas-do-festival&Itemid=24 acessado em: 25 de agosto de 2013

daquela geração e, conseqüentemente, traçar uma lógica nos caminhos da sua própria vida. De acordo com Flávia, o primeiro caminho está ligado à morte e o segundo, no qual ela se interessa mais, à vida do seu pai e a sua infância.²¹

Seus pais, Celso e Sandra, se casaram um mês após o Golpe Militar em 1964. Desde cedo, aproximadamente em 1961-62, se tornaram membros do Partido Comunista. Em 1971, ele foi preso e levado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), onde foi torturado, mas solto logo em seguida. Com receio de futuras prisões e do risco de vida em função da militância contrária ao regime, Sandra e Celso decidem sair do país. Flávia e Joca permanecem com os avós, mas depois de meses vão ao encontro deles no Chile. Lá, os quatro permanecem até o golpe de Estado onde Salvador Allende é deposto em 1973. Depois disso, vão para Buenos Aires e França. No meio do caminho, seus pais se separam e casam novamente. Celso vai morar na Venezuela, onde Maria, a irmã que veio ao Brasil em 2002, nasce. Flávia tinha 19 anos quando o pai morreu.

Não há como dissociar a trajetória da família do período político brasileiro e da América Latina. Flávia não realiza um filme para compreender quais razões e motivos levaram o surgimento dos regimes totalitários nas décadas de 1960 e 1970. Ela pretende, antes, refletir sobre questões familiares que marcaram a vida dela e dos irmãos ainda quando crianças, sem esquecer o contexto que a gestou. No filme, está em jogo micropolíticas que mesclam as esferas pessoais e públicas. A diretora se mostra consciente dessas questões, como podemos bem ver no catálogo do filme distribuído na França. Nele, este entrelace entre público e privado é assumido e didatizado, onde os acontecimentos históricos e políticos dos países em que viveu são expostos ao lado dos episódios marcantes da vida de sua família.

²¹ Idem.



Figura 35: Parte do folheto sobre o filme distribuído na França.

Acontecimentos, personagens e lugares. Encontramos no documentário de Flávia esses três elementos fundamentais constituidores da memória, tanto

individual quanto coletiva, sublinhados por Michael Pollak²² no seu artigo *Memória, esquecimento e silêncio* (1989). Embora *Diário de uma busca* tenha como ponto de partida a inquietude da diretora e irmãos sobre o enigma da morte do pai, os acontecimentos tanto públicos – e históricos – quanto pessoais permeiam a narrativa, assim como é apresentado no cartaz e no filme.

A família e os amigos da militância do pai testemunham e recuperam certas memórias do próprio Celso e do momento histórico. Assim, pontuado por momentos ensaísticos que refletem sobre as memórias retidas por Flávia sobre aquele período, esses personagens fazem emergir, ao longo da narrativa, vestígios da infância da diretora, do seu pai e da história brasileira. Flávia conta inclusive, num debate ocorrido no SESC-Rio em 2013, que possui um material tão extenso desses amigos do pai e ex-militantes que poderia fazer outro filme guiado somente por essas entrevistas, descrevendo como era a vida desses jovens que lutavam por um ideal em meio ao regime ditatorial. Mas como já mencionamos, essas entrevistas se tornariam outro filme, pois *Diário de uma busca* possui a forte presença do diretor enquanto personagem.

Encerrando a tríade proposta por Pollak, ao percorrer os mesmos caminhos da sua infância agora para filmar o documentário, Flávia busca exatamente os *lugares* como recurso constituidor da memória. É exatamente nessas paisagens que encontramos os trechos mais ensaísticos do filme, como veremos no subcapítulo *Ensaio autobiográfico*.

A diretora passa sua infância no exílio (entre Chile, Argentina, Bélgica e França), e sua percepção dos acontecimentos políticos e sociais brasileiros era impregnada pelo olhar dos pais. Sua ligação com o Brasil e sua noção de pertencimento também é fortemente condicionada a sua infância no exílio.

- O que você acha da sua experiência no exílio?
- Foi muito difícil, claro, porque trocar de país todo tempo, ter que sempre se readaptar em cada situação, em cada país... Mas, ao mesmo tempo foi bom, porque eu sinto que eu amadureci muito mais e que eu aprendi muitas coisas.

²² “Michael Pollak nasceu em Viena, Áustria, em 1948, e morreu em Paris em 1992. Radicado na França, formou-se em sociologia e trabalhou como pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Seu interesse acadêmico, voltado de início para as relações entre política e ciências sociais, tema de sua tese de doutorado orientada por Pierre Bourdieu e defendida na École Pratique des Hautes Études em 1975, estendeu-se a diversos outros campos de pesquisa, que confluíam para uma reflexão teórica sobre o problema da identidade social em situações limites.” (Biografia retirada do artigo de Pollak: Pollak, M. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992: 200-212)

- Você tá com vontade de voltar ao Brasil?
 - Não, eu acho muito bom que tenha tido a anistia e tudo. Mas, eu não estou com vontade. Primeiro, porque lá não tem nada garantido pra nós que esteja bom. Quer dizer, que a minha mãe consiga um emprego que ela goste, que a gente fique mais contente que aqui. E segundo porque eu estou acostumada aqui. A minha vida tá aqui, eu vivi quase a metade dela aqui.
 - Você se sente mais francesa do que brasileira?
 - Não é um problema de se sentir mais um ou mais outro. O problema é que tem lados que eu me sinto muito mais próxima do francês e outros do brasileiro.
 - [...]
 - Você tem alguma lembrança do Brasil?
 - É muito vago. Eu me lembro de cenas assim, mas o Brasil pra mim, eu não conheço.
- (Trecho do filme)

Esse é um trecho da entrevista que Flávia concedeu, em Paris, aos 14 anos, em setembro de 1979, ao jornalista Roberto D'Ávila. Esta cena surge na segunda metade do filme, no momento em que reflete, a partir de dois pontos de vista (o de Celso através das cartas e o dela através da entrevista e seu diário) sobre a anistia que ocorreu no mesmo ano no Brasil.²³

A diretora cresce em meio a mudanças de países e distante da realidade político-social do Brasil. *Diário de uma busca* traz, portanto, a memória dos exilados, da geração que lutou contra a ditadura militar, mas evoca, sobretudo, a memória da infância da diretora como filha de exilados, um exílio invisível como propõe a própria Flávia no trecho citado no início do capítulo.

O documentário adquire, portanto, outra perspectiva que se difere do filme de Lucia Murat e de Silvio Tendler. A infância de Flávia é permeada por questões que estão ligadas à vida dos seus pais, à questões políticas que impregnam fortemente as decisões sobre sua vida. Porém, esses acontecimentos políticos, civis, são percebidos sob ótica infantil. Podemos, desta forma, entendê-la como constituinte da geração posterior dos anos 60 e 70?

Marianne Hirsch, a partir da sua experiência como filha de vítimas do Holocausto, elabora o conceito de *pós-memória* para tentar dar conta da relação que “a geração após” possui para com os traumas pessoais, coletivos e culturais daqueles que vieram antes. Assim, para experienciar, eles “lembram” somente por meio de histórias, imagens e comportamentos, entre os quais cresceram. (Sarlo, 2007: 91)

²³ Analisaremos esta sequência no último subcapítulo (*Documento Lacunar*).

Segundo a autora, estas experiências foram transmitidas a eles tão profundamente e afetivamente que parecem constituir memórias vividas por eles próprios. A *pós-memória* é moldada, indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e ultrapassam a compreensão, como o paradigma da barbárie que se tornou o Holocausto. Estes eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Podemos deslocar esta dificuldade de reconstrução narrativa que a autora coloca para o Brasil, onde os documentos sobre a Ditadura Militar começaram a ser revelados somente em 2012 na Comissão Nacional da Verdade, como já vimos.

Para Hirsch, no livro *Family frames: photography, narrative, and postmemory* (1997), este conceito está dissociado da memória pública, pois ele estaria relacionado ao caráter afetivo e moral e, portanto, identitário e íntimo. Nos seus escritos, *pós-memória* se distingue de memória pela distância geracional e histórica e pela profunda conexão pessoal: “A *pós-memória* é uma forma poderosa e muito particular de memória precisamente porque sua conexão com o objeto ou a fonte é mediada não através da coleção de fatos, mas através de um investimento imaginativo e criativo”.²⁴ (Hirsch, 1997:22)

Nesta definição de *pós-memória*, encontramos dois pontos que nos levam a questionar a necessidade desse neologismo conceitual. O primeiro aspecto é o já questionado por Beatriz Sarlo em *Tempo Passado*: o caráter de mediação atribuído à *pós-memória*. Para pensar as questões trazidas por Hirsch, a autora argentina retoma o trabalho de James Young – autor que trabalha os conceitos de *lembrança* e “*lembrança*”. Sarlo coloca que no livro *At Memory's Edge*, Young diferencia dois tipos de noções do lembrar: o “lembrar”, entre aspas, caracterizaria o caráter vicário do ato e estaria relacionado a esta concepção de memória; e lembrar, sem aspas, seria lembrar o que foi vivido e não contado ou narrado por terceiros. Esta categoria estaria, portanto, associada ao conceito de *pós-memória* de Hirsch, ou seja, a memória dos filhos de pais que viveram algum fato ou acontecimento traumático. Como indica Sarlo: “Hirsch e Young assinalam que o traço diferencial da *pós-memória* é o caráter ineludivelmente mediado das ‘lembranças’.” (Sarlo, 2007:91) Porém, a autora adverte que poucas são as

²⁴ Trecho original: “Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation.”

experiências vividas pelo sujeito perto das experiências contadas por outros contemporâneos.

Portanto, as lembranças de acontecimentos contemporâneos ao sujeito podem ser tanto experienciadas quanto mediadas por outros ou por outras instituições. Sarlo apresenta a mídia como importante mediadora das memórias entre contemporâneos, pois a oralidade imediata, das histórias narradas que Walter Benjamin acreditava estar desaparecendo, é encontrada mais frequentemente no âmbito do cotidiano. Cada vez mais, a mídia participa dessas mediações e, ainda que esta relação não seja nova, a fotografia e o vídeo reportam um passado tão forte que se confunde com a experiência de vida.

O segundo ponto frágil que nos faz pensar nesta definição de pós-memória de Hirsch é o caráter imaginativo que a constitui. Como já vimos no primeiro capítulo a partir dos estudos de David Lowenthal, o tempo próprio da lembrança é o presente. Assim, a imaginação não seria algo que constitui somente a pós-memória, mas sim a memória enquanto tal. Sarlo recorre a outro argentino, Paolo Rossi, e observa que “o passado será concebido como sempre ‘reconstituído’ e organizado sobre a base de uma coerência imaginária. [...] A memória, como se disse, ‘coloniza o passado e o organiza na base das concepções e emoções do presente’”. (SARLO, *op. cit.*:66) Márcio Seligman-Silva aponta, no artigo *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas* (2008), que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”. (Seligman-Silva, 2008:70) Mais adiante, no subcapítulo *Documento lacunar*, veremos como a imaginação opera na composição dos planos e da montagem em *Diário de uma busca*.

Como vimos ao longo dos capítulos anteriores, encontramos na década de 1980, uma produção documental voltada para o campo da disputa pela memória, ou seja, para contestar a memória oficial imposta pelo regime militar ao longo de vinte e um anos. *Jango* (Silvio Tendler, 1984), *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1985) e *Que bom te ver viva* (Lucia Murat, 1989), por exemplo, apesar de utilizarem processos cinematográficos distintos, trazem a perspectiva de quem viveu aquele período e necessitava rever a história ou contar uma versão do que ocorreu nos porões da ditadura. A partir dos anos 2000, identificamos um novo grupo de documentários voltados para este período, como *Tempo de resistência* (André Ristum, 2003), *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006),

Cidadão Boilesen (Chaim Litewski, 2009), *O dia que durou 21 anos* (Camilo Tavares, 2012), *Utopia e Barbárie* (Silvio Tendler, 2010) e *Uma Longa Viagem* (Lucia Murat, 2012). Nesta produção relacionada à ditadura militar, encontramos filmes que se aproximam de *Diário de uma busca* no que diz respeito ao tratamento do material de arquivo, como *Uma longa viagem*, e com a narração em primeira pessoa, onde o eu-diretor se insere como personagem no documentário, como mais uma vez o filme de Murat e o de Silvio Tendler.

Ainda assim, nos deparamos com um ponto singular nessa voz que fala em *Diário de uma busca*: a voz de Flávia Castro, filha da geração dos anos 60 e 70. Este ponto de vista dos filhos que cresceram no exílio ou com os pais desaparecidos e presos é uma perspectiva recente no cinema documentário brasileiro. Porém, este recorte não é novo no cenário cinematográfico da América Latina. Encontramos alguns documentários na Argentina, por exemplo, como *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *H.I.J.O.S.: el alma en dos* (Carmen Guarini e Marcelo Céspedes, 2002), além do *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), filme amplamente estudado pelo campo acadêmico e que Beatriz Sarlo vai trazer para aprofundar sua análise sobre a necessidade do conceito *pós-memória*. No Chile, topamos com produções documentais como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Reinalda de Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2007) e *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, 2010). Ainda sem estreia oficial no Brasil, mas já apresentado em alguns festivais e encontros como a SOCINE 2013 e a Semana de Realizadores 2013 no Rio de Janeiro, a documentarista Maria Clara Escobar protagoniza uma conversa com o pai (filósofo e intelectual, torturado e preso na época e que, desde então, não fala a respeito desta experiência) no filme *Os dias com ele* (2012). Mas é *Diário de uma busca* o primeiro longa-metragem nacional a trazer esta visão.

Apesar de não nos parecer necessário o uso do neologismo conceitual de *pós-memória*, encontramos em Flávia Castro algo que diferencia os relatos e narrativas de diretores como Silvio Tendler e Lucia Murat. A diretora viveu os anos 60 e 70, mas sobre a ótica da não consciência, pois suas experiências não foram conduzidas por ela, além de não ter a dimensão, de fato, do que ocorria ou do que era o Brasil e o regime militar.

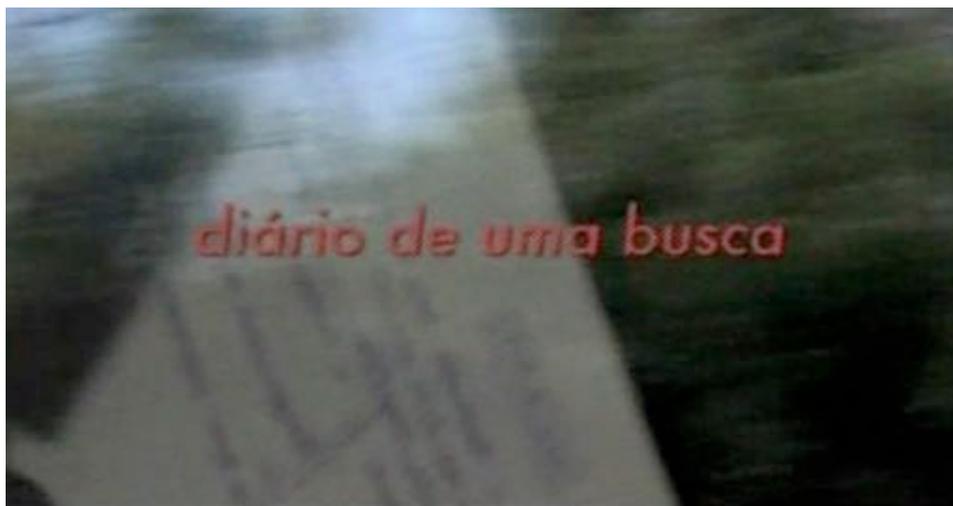


Figura 36: Fotograma do filme com o plano em que o título é apresentado

“[...] durante muito tempo pensar no meu pai significava pensar em sua morte. Como se pelo seu enigma e pela sua violência ela tivesse apagado a sua história. E junto com ela, parte da minha vida”. Este trecho é a narração de Flávia, no início do filme, logo após relatar o episódio de 4 de outubro de 1984. A leitura aparece em *off* na voz da diretora. A imagem que vemos é uma paisagem bucólica passando, em movimento. A câmera filma do interior de um automóvel, indicando uma espécie de viagem. Essa imagem inicia a busca de Flávia por suas memórias – as da infância e as sobre o seu pai - e é onde o título do filme aparece. No reflexo dessa janela, vemos ainda um caderno escrito e ficamos sabendo ao longo da narrativa, que parte da locução do documentário é retirada – e na verdade reescrita - dos diários que Flávia registrou ao longo de sua infância.

“O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil”. (Seligman-Silva, 2003: 76-77) Assim é este trabalho em *Diário de uma busca*: Flávia necessita revisitar certas lacunas da sua história que lhe são dolorosas e que lhe são vitais, ao mesmo tempo em que há a impossibilidade de resgatá-las em sua totalidade.

O filme possui no próprio título duas ideias importantes. Em primeiro lugar está o “diário”, pois a narração do filme se pauta em trechos dos diários escritos por Flávia ao longo da sua infância. A diretora contou, no debate do SESC-Rio, que ela reescrevia suas memórias constantemente e, por isso, ela possui vários diários que contam as mesmas histórias. Em função destas

sucessivas reescrituras, para elaborar o roteiro, Flávia utilizou o mesmo método que usava em seus diários: fixou mais uma vez estas memórias que vinham sendo atualizadas em cada nova escrita.

Em segundo lugar, encontramos a “busca” como noção cara a este documentário. É Jean-Claude Bernardet que elabora a noção sobre a tendência documental contemporânea de realizar filmes de busca, que são projetos cuja “filmagem tende a se tornar a documentação do processo”. (Bernardet, 2004, 144) Segundo o autor:

Todas essas obras narram buscas que se desenvolvem no presente mas lidam necessariamente com o passado – razão pela qual recorrem a arquivos (diários, correspondências, listas, catálogos, registros) e à memória de pessoas/personagens. (Bernardet, 2004: 56)

Sua busca revela, então, a necessidade de reconstruir, em um momento posterior, sua vida familiar, o seu pai, e, assim, sua própria vida, para tecer uma narrativa que possua a lógica que não existia para seu olhar de criança no exílio. A diretora percebe as ações dos seus pais durante a infância, mas não consegue atravessar as intenções e os porquês. Na escolha das múltiplas camadas que compõem a cena em que surge o título do filme, Flávia apresenta um olhar possível para os anos em que viveu no exílio, pois além de ver a paisagem bucólica pela janela – as ações de seus pais na infância –, a diretora revela o ônibus e o diário que refletem suas novas possibilidades de revisitar os caminhos traçados pelos seus pais e por ela. Assim, entendemos que o trabalho de memória articulado em *Diário de uma busca* reinterpreta “o passado em função dos combates do presente e do futuro”. (Pollak, 1989: 10)

4.2

A reescritura do “eu”

Nesta seção analisaremos como a autobiografia está presente em *Diário de uma busca*. Ao retomar e reescrever seus diários de infância e refletir ao longo da narração sobre as fotografias associadas a estas memórias construídas e reconstruídas, Flávia Castro costura um escrito que revela sensações e compreensões da infância dela, bem como da visão adulta e um ponto de vista histórico sobre o período da ditadura militar brasileira. Para tanto, recorreremos ao

campo do *filme-ensaio*, uma das possíveis abordagens no cinema sobre o campo autobiográfico. Michael Renov no seu texto *Lost, lost, lost: Mekas as a Essayist* (In: *The Subject of documentary*, 2004) busca em Michel de Montaigne, escritor francês, a base para a análise do ensaio pessoal no documentário de Jonas Mekas²⁵. Renov destaca que “o ensaio fílmico como um modo da prática autobiográfica que combina auto-examinação com um profundo olhar sobre o exterior, condensando, nas palavras do fundador ensaístico Michel Montaigne, “a medida do olhar” e a “medida das coisas”.²⁶ (Trad. nossa. Renov, 2004: 69) O ensaio de Montaigne deriva em parte de formas díspares precursoras – o confessionalário ou autobiografia, bem como a crônica – na medida em que seus eixos codeterminantes, o “self” e os outros (“a medida do olhar”, bem como a “a medida das coisas”), decretam o que Gerard Defaux tem chamado do projeto “duplo” do Ensaio. Modalidades descritivas e reflexivas são acopladas; a representação do histórico real é conscientemente filtrada através do fluxo da subjetividade. Nem o olhar para fora e nem o olhar para dentro em um auto interrogatório, sozinhos, podem dar conta do ensaio. (Idem: 70)

Laura Rascaroli aponta, no seu artigo *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments* (2008), que os dois teóricos mais importantes do ensaio são Theodor Adorno e George Lukács. E ambos descrevem o conceito de “ensaio” como indeterminado, aberto e, finalmente, indefinível. De acordo com Adorno, “a lei formal mais interna do ensaio é heresia”, já Lukács aponta que o ensaio deve fabricar as condições de sua própria existência: “o ensaio tem de criar a partir de dentro de si todas as condições prévias para a eficácia e a solidez de sua visão”. (Rascaroli, 2008: s/n) Patrícia Rebello, professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), expõe algumas contribuições de

²⁵ O filme-diário *Lost, Lost, Lost* (178min) é formado por seis rolos filmados na cidade de Nova Iorque entre 1949 e 1963 por Jonas Mekas (que imigrou para os Estados Unidos, no pós-guerra, após viver em um campo de exilados), e foi montado somente uma década mais tarde. Em Mekas, a câmera registra como este sujeito apreende a cidade, suas ruas e pessoas. A cada rolo o vemos inserido neste espaço e vivenciando-o de acordo com a sua temporalidade, de acordo com a própria noção de pertencimento que é modificada ao longo dos anos em que ocorre a captura das imagens. O campo da imagem nos fornece recortes sobre o tempo/espaço histórico que é absorvido e interpretado pelo sujeito.

²⁶ “[...] the essay film as a mode of autobiographical practice that combines self-examination with a deeply engaged outward gaze, coupling, in founding essayist Michel de Montaigne’s words, ‘the measure of sight’ with ‘the measure of things’”.

Theodor Adorno para a noção de ensaio que retoma a ideia de Renou a respeito de Montaigne e a “medida do olhar” e a “medida das coisas”:

Em meados dos anos 1950, ao escrever *O ensaio como forma*, Theodor Adorno talvez estivesse tentando delimitar justamente os domínios dessa personagem de quem Benjamin sentia falta (que, aliás, ele mesmo o era): alguém que fosse capaz de falar a língua destas experiências incommunicáveis, e de produzir algum tipo de reflexão sobre os conturbados acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX. Alguém entre o narrador e o cronista: alguém que não fosse capaz de observar os acontecimentos, mas também de se deixar atravessar por eles e produzir o seu relato a partir dessa mistura. (Rebello, 2012: 101).



Figura 37: Fotograma do filme na sequência em que Flávia narra sobre sua experiência em Buenos Aires

Ao amalgamar os acontecimentos históricos com os acontecimentos da sua vida, bem como suas múltiplas visões acumuladas e sobrepostas ao longo dos anos da sua vida, Flávia Castro realiza uma narrativa que oscila temporalmente, ainda que esses fatos sejam contados de uma forma linear. Suas lembranças contidas no texto lido por ela são um produto das diversas reescrituras, reflexões e alterações do acontecimento que narra.

Em uma das sequências de *Diário de uma busca*, a diretora narra as sensações de ser criança filha de pais militantes, participantes da luta armada, cujo apartamento era repleto de armas escondidas nos armários, como conta a mãe da diretora em uma fala no filme. Sobre o plano de uma janela que traz uma sensação claustrofóbica, pois vemos apenas as paredes do prédio da frente, Flávia conta:

Em Buenos Aires as regras de segurança são rígidas. Documentos falsos, pseudônimos. Com sete anos de idade, eu sei tudo isso de cor. Difícil é explicar pros outros porque eu não vou à escola. Porque isso, nem eu entendo direito. E é cansativo ficar o tempo todo atenta. Num dia, eu chamo meu pai pelo seu nome,

quando eu deveria, como os adultos, chamá-lo pelo nome de guerra. Um dos companheiros do POC soltam um: psiu!, com as sobrancelhas franzidas. Morrendo de vergonha, me escondo no banheiro para nunca mais sair.

A voz de Flávia sai como uma lembrança, uma confissão da sua infância registrada nas páginas dos diários. A diretora não narra sobre a ferrenha ditadura militar na Argentina, mas sobre suas sensações, suas lembranças do apartamento em que morou, da sua impossibilidade de ir à escola. Encontramos nessa sequência, a “medida do olhar”, o olhar para dentro, sugerida por Renov, que se completa a “medida das coisas”, o olhar para fora, para a vida desses militantes, para a história do país. (Renov, 2004: 104, trad. nossa) Assim como a diretora chama os sentimento de uma menina de sete anos de idade vivendo entre os militantes, experienciando uma infância “clandestina” da mesma forma que os pais, é a voz de Flávia hoje quem narra. Quando ela nos conta, como quem revela os segredos de uma menina, que ela não sairia mais do banheiro por causa da vergonha ou que sabia todos os procedimentos de cor, encontramos uma voz que mistura temporalidades, memórias reescritas e desvios poéticos na memória dela de hoje sobre aqueles acontecimentos. Flávia surge em muitos momentos do filme como o narrador e o cronista solicitados por Adorno, interpretado por Rebello.

Arlindo Machado propõe que a voz que narra nos filmes ensaísticos, “não é a voz de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento.” (Machado, 2003: 73) Em outra sequência, a voz doce de Flávia, sussurra suas viagens noturnas pelas fronteiras, para escapar, mais uma vez, dos regimes militares.

Uma viagem de carro, à noite. Estamos nos aproximando de uma blitz. Meu pai sussurra alguma coisa. Acho que ele diz: dorme, Picurrucha. Sinto a tensão na sua voz. Fecho os olhos. Meu pai mostra seus documentos para um guarda. Vamos embora. Alguns metros a frente alguém diz: “Pronto, saímos da Argentina”. E o meu pai responde: “Sim, mas ainda temos uma fronteira antes de chegar ao Chile”. (trecho do filme)



Figura 38: Fotograma do filme na sequência em que Flávia narra sobre sua experiência de atravessar as fronteiras à noite

Na cena, não vemos, mais uma vez, imagens de arquivo da Argentina ou dos seus governantes. Vemos uma imagem noturna, trepidante, do interior de uma carro. Luzes dos faróis dos carros que vêm na direção contrária contrastam com a escuridão ao redor. Mais uma vez, as imagens e o texto remetem ao ensaio, com uma dupla inscrição da história e da memória íntima, pessoal e afetiva.

Podemos aproximar essas cenas com as histórias de Walter Benjamin e no livro *Infância berlinense: 1900* (2013)²⁷. Nele, o autor narra eventos da infância que persistem presentes, com vigor poético, na memória do período em que escreve. Segundo Romero Freitas, neste livro, Benjamin:

[...] transforma suas memórias de infância em objeto de análise histórico-social, procurando enfatizar duas coisas que não são típicas em livros de memória: o quadro político da memória (em que “eu” são “muitos”) e a construção das lembranças a *posteriori* (é o ato de lembrar que dá sentido ao passado, não ao contrário). (Freitas *apud* Benjamin, 2013: s/n)

Assim, como Benjamin, que constrói imagens da sua infância na tentativa de encontrar traços que venham a evidenciar acontecimentos históricos que aconteceram posteriormente, podemos pensar também que Flávia busca vestígios para entender o que se passava na família e na política naquele período em que ainda era criança. Parece que busca adentrar as suas memórias para encontrar “a medida das coisas” que estavam presente, mas que seu olhar de menina podia ter deixado passar. Do mesmo modo em que a Berlin reconstruída por Benjamin é

²⁷ O livro é um coleção fragmentada de reflexões autobiográficas chamadas de *Infâncias Berlinenses por volta de 1900* que não foi publicada durante sua vida do autor.

uma cidade de memória em dois sentidos – não só a vida no passado, mas os traços do passado que são preservados no presente em que essas memórias são escritas –, Flávia, ao realizar o trabalho de revistar sua infância, acaba por realizar, no limite, um filme político. Seu diário incessantemente reescrito – atualizado, então, por vários presentes – e transposto para narração do documentário, busca revelar não somente elementos do seu passado – e do passado histórico –, mas também do presente.

4.3 Documento lacunar

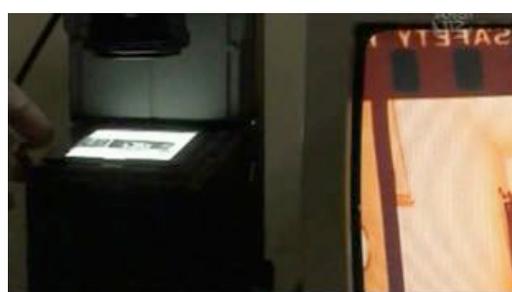
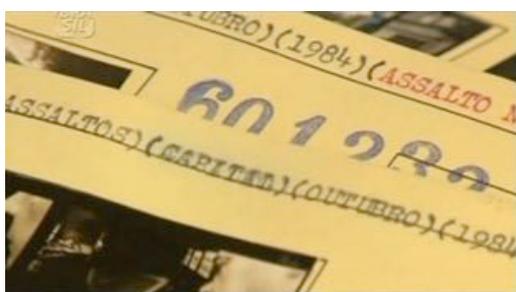
No subcapítulo anterior, vimos como a autobiografia em *Diário de uma busca* pode se aproximar da possibilidade autobiográfica chamada de ensaio por alguns autores. Nela, a memória pessoal e a história estão presentes na composição do filme, numa espécie de confissão que absorve esse duplo. Neste subcapítulo, veremos como o documento e a montagem, tanto fotografias de família, matérias de jornais, quanto filmagens para a própria produção do filme, contribuem nessa apropriação do documento.

Para tanto, iniciaremos o subcapítulo com a análise da primeira sequência do filme onde Flávia apresenta, a partir da narração, a morte do pai. Junto à voz da diretora, vemos na tela matérias jornalísticas, negativos dos fotógrafos que foram à cena do crime, além de documentos de Celso. Nesta apresentação do filme, há um uso distinto das imagens de arquivos das cenas em que Flávia narra sobre a infância. A análise da narração e das imagens será pensada a partir da teoria de Giorgio Agamben, vista no primeiro capítulo. Isto porque a realização do filme existe em função da ausência de Celso, que não pode testemunhar sobre o ocorrido dentro do apartamento em Porto Alegre no ano de 1984.

Encerraremos o capítulo com a noção de montagem do teórico francês George Didi-Huberman e o conceito de *palimpsesto* sugerido por Serge Daney, crítico de cinema francês, para analisar as múltiplas temporalidades que compõem os planos das cenas com fotografias de família, filmagem realizadas na filmagem e a reescritura para a narração das suas memórias fixadas nos diários de infância.

Os primeiros planos de *Diário de uma busca* são acompanhados pela narração, na voz de Flávia Castro, de uma possível versão sobre o que ocorreu

dentro do apartamento em que seu pai foi encontrado morto. Em imagens, vemos documentos tanto do processo judicial sobre o episódio, como manchetes de jornais e os contatos dos fotojornalistas que foram até o local do crime. Com esses documentos obtemos informações que localizam o espectador, como o local (Rio Grande do Sul) e a data da morte de Celso. A narração com a voz de Flávia quebra qualquer possível crença do espectador perante o caráter de verdade de cada documento que aparece na tela. A narração diz: “Meu pai morreu em Porto Alegre no dia 4 de outubro de 1984, em circunstâncias misteriosas. Ele tinha 41 anos. Não sei se a palavra misteriosa é a mais apropriada”.



Figuras 39 e 40: Fotogramas da sequência inicial do documentário com alguns documentos do processo criminal e um retroprojetor que amplia os negativos

As imagens das fotografias criminalísticas, das matérias de jornais, dos documentos de Celso, dos peritos que aparecem na tela são trocadas, como se a diretora procurasse organizar seu pensamento ou encontrar algo nas imagens que pudesse explicar o episódio melhor que ela. Ela continua:

Vou começar de novo. Meu pai era jornalista. Morreu no apartamento de um cidadão alemão, ex-cônsul do Paraguai, no qual entrou sem ser convidado. Segundo os vizinhos, meu pai gritava: “Os documentos? Onde estão os documentos?” Durante uma semana, todos os dias na primeira página do jornal: meu pai.



Figuras 41 e 42: Fotogramas da sequência inicial do documentário com a ficha de Celso na polícia e o negativo da arma do crime e das luvas



Figura 43: Fotograma da sequência inicial do documentário com uma das manchetes da alguma primeira página do jornal

Mas esses documentos não podem “remontar” a “inacessível origem” do crime (Foucault, 2008:9), eles não trazem soluções narrativas para que Castro possa contar a “misteriosa” morte do pai assim como foi. Ao longo do filme, como veremos nessa seção, o *documento* refuta a noção positivista de prova apresentada no primeiro capítulo, a partir de Foucault e Le Goff. O documento – sob a forma de diários, matérias jornalísticas, testemunhos e fotografias pessoais – em *Diário de uma busca* não dá conta de preencher as lacunas existentes na memória do filme e da diretora.

Assim, Flávia inicia o documentário com uma primeira busca: uma narrativa possível para explicar as múltiplas versões e as incongruências sobre a morte de seu pai. O recurso de recomeçar a narrativa para tentar explicar com coerência o que ocorreu com Celso e a utilização dos documentos, tanto de jornais quanto de fotografias do próprio processo jurídico do crime para cobrir essa locução, geram uma desconfiança a respeito do caráter verídico do documento. Esta desconfiança coloca em cheque, conseqüentemente, a versão oficial sobre a morte do pai de Flávia.

Celso, o personagem que poderia esclarecer à Castro o desenrolar daquela situação, não pode fazê-lo, pois está morto. Como revisitar, então, aquele momento? Um caminho possível seria explorar os hiatos existentes entre os múltiplos discursos e documentos sobre a morte? Quem poderia testemunhar o que de fato ocorreu no apartamento em Porto Alegre seriam Nestor Herédia e Celso Castro, os que não sobreviveram.

Como testemunhar por alguém que não pode testemunhar? Muito desse debate sobre o testemunho se desenvolve em torno do Holocausto, como nas obras de Primo Levi, químico e escritor italiano sobrevivente do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau. Retomamos, então, assim como fizemos no capítulo sobre *Utopia e Barbárie*, o autor Giorgio Agamben para pensar esta lacuna que há em *Diário de uma busca* e que move, como vimos no início deste capítulo, a realização do documentário.

Em *O que resta de Auschwitz?*, Agamben inicia sua reflexão sobre a aporia de testemunhar o caso de Auschwitz, observando dois termos para a testemunha em latim: o primeiro deles é *tesis*, que indica a posição de um terceiro num julgamento ou processo judicial entre as partes rivais; a segunda é *superstes*, um termo que designa aquele que experimentou um evento do início ao fim, aquele que sobreviveu a um evento e, assim, pode falar sobre ele. É nesta segunda definição que Agamben está mais interessado, pois é a partir da *superstes* que Auschwitz representa uma dificuldade especial para pensar o testemunho. O paradoxo do testemunho de Auschwitz é, então, apresentado a partir da observação de Primo Levi:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: [...] a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. [...] Falamos nós em lugar deles, por delegação.” (LEVI, *Os afogados e os sobreviventes*, apud AGAMBEN, 2008: 43)

A noção de *resto* marca, como vimos no capítulo *O sobrevivente em Utopia e Barbárie*, a divisão entre o todo e a parte. É a lacuna presente entre o testemunho que é possível ter e o que não é, pois quem experimentou a finalidade última dos campos – a morte – não pôde narrar.

Enquanto Primo Levi especifica que a verdadeira e completa testemunha é unicamente quem não voltou dos campos, ou quem estava tão traumatizado que retornou mudo, Agamben colapsa esta distinção e concentra-se na figura dilacerada e muda do *Mulçumano* como a única autoridade e testemunha completa. É esta figura que encarna a aporia de Auschwitz e suscita de Agamben o trabalhar com o paradoxo irredutível de testemunho.

No julgamento de Eichmann²⁸, o promotor estava diante do tribunal como o “porta-voz” dos “seis milhões de promotores”, cuja “voz não podia ser ouvida”. (Idem) Levi fala em seu lugar, por procuração. A testemunha representou aqueles que não sobreviveram para contar seu conto. Mas o que “resta” para o autor é a própria mudez: não há procuração, representação. Com a figura liminar do mudo, desobjetificado, que é o *Muçulmano*, a testemunha que só pode testemunhar fora da linguagem apresenta não só o limite do ser humano, mas também o limite da história e da legalidade do arquivo. O testemunho mudo, a memória profunda encarnada não é verificável. Ele ultrapassa os limites dos documentos, registros e outras formas convencionais de provas. Ela muda a transmissão e conhecimento do passado para um registo totalmente diferente. Aqui, de fato, alcançamos o que Agamben chama de “aporia de Auschwitz”, ou a não-coincidência entre os fatos e a verdade, entre verificação e compreensão.

Podemos deslocar, conscientes das devidas proporções, que Flávia Castro aceita a lacuna presente em torno da morte do pai, pois ele – o único que poderia cessar a incompreensão sobre o que ocorreu dentro do apartamento no Rio Grande do Sul – não pode testemunhar sobre aquele episódio, assim como afirmou Agamben a respeito dos depoimentos dos sobreviventes dos campos de concentração. Dessa forma, o que se torna latente no documentário é sua busca pessoal que esbarra no testemunho da família e dos amigos e na revisitação tanto dos lugares onde morou quanto da sua própria memória que é refeita em diversos *tempos-presentes*, a partir dos encontros e de repetidas reescrituras dessas lembranças de infância em diários ao longo da vida.

A partir da ausência do testemunho do pai, um dos caminhos de construção da narrativa apresentado pela diretora é a do *documentário de busca*. Flávia Castro propõe, e é esta proposta que dispara a realização do documentário, uma investigação. A busca por revelar a real situação da morte do pai surge ao longo do filme intercalada com a busca pessoal e afetiva de Flávia Castro pelas memórias de sua infância. Essa busca ancorada no tempo presente, como aponta Bernardet, se desenvolve no documentário de Castro tanto nos encontros com a família e nas visitas a lugares do passado, como também na investigação paralela que realiza.

²⁸ Otto Adolf Eichmann era um alemão nazista, tenente-coronel do SS e um dos principais organizadores do Holocausto.

Flávia conta que o processo de investigação, embora não tenha gerado nenhum resultado previsto no que diz respeito ao esclarecimento completo sobre a morte do pai, foi um momento muito importante para ela. Porém, o próprio filme, como colocou a diretora em debate no SESC-Rio, não necessitou que a investigação se tornasse a chave da narrativa.

Ciente destes dois polos que tencionam a narrativa – a investigação e a revisitação memorialística –, a diretora parece transpor suas próprias aflições enquanto realizadora para o diálogo que trata com seu irmão, em um dos encontros de filmagem para o documentário:

-Talvez isso seja uma coisa que me incomode na parte da investigação: uma coisa é ouvir o que o Flávio, [...] a mãe, o que todo mundo acha, pensou, viveu, [...] e ir construindo a imagem do pai a partir desses relatos, a partir do que eles pensam; outra coisa é a parte da investigação. É um fato que ocorreu. Quais são os elementos que a gente tem para elaborar uma interpretação do fato? E nisso, eu acho que tá falho. – Joca, irmão de Flávia

-Claro que está falho. Eu não estou fazendo uma investigação policial. Eu estou fazendo um filme. – Flávia, diretora
(Trecho do filme)

E para realizar esse filme, Flávia potencializa dentro da montagem a busca pelas memórias da sua infância, a partir das lacunas. Assim, os documentos que são utilizados nessas sequências são fotografias de família e filmagens realizadas para o próprio documentário. A diretora não utiliza nenhuma imagem de arquivo pública e consagrada na história, como ocorre em *Utopia e Barbárie*, por exemplo.

Uma das sequências que podemos verificar a noção do *documento* como algo incompleto e lacunar é a cena em que o tempo de exposição, ou seja, a duração na tela, de uma fotografia da sua família num jardim é dilatada através de recortes e aproximações. A fotografia se repete e surge ora na sua totalidade na tela, ora em fragmentos.



Figuras 44, 45, 46 e 47: A fotografia da reunião em família dilatada na montagem

Enquanto a fotografia é repetida e reenquadrada, ouvimos o canto de grilos como som ambiente e a proclamação do AI-5 no rádio: “No termo do artigo segundo em seus parágrafos do ato institucional número 5, de treze de dezembro de 1968, é decretado o recesso do Congresso Nacional a partir dessa data.” A intervenção realizada pela diretora na montagem quebra a fluidez que há nas imagens em movimento. Flávia Castro além de utilizar uma fotografia fixa, sem nenhum movimento acrescentado na edição, ela reenquadra a mesma imagem e a congela na tela.

A “tarefa” das imagens de arquivo, dos documentos, em *Diário de uma busca* se assemelha a análise de Walter Benjamin no ensaio *Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte*. Nele, o autor observa os olhos negros de Kafka ainda na infância. A fotografia, ainda do final do século XIX, possui um fundo montado, com uma paisagem falsa, construída para tal fotografia: “seus olhos incomensuravelmente tristes dominam a paisagem feita sob medida para eles”. (Benjamin, 1996: 144) A fotografia de Kafka, assim como a imagem da família reunida em um dia qualquer, parece “dar-se como um testemunho de nomes perdidos, como uma reaparição da aparição de um corpo, quer dizer, a fotografia como fantasma, como algo que captura os corpos no mesmo momento em que os perde”. (Pacheco, 2010: s/n)

É justamente nesta perda que Agamben (*Profanações*, 2007) diz ser possível a retomada destes corpos. Este movimento se dá a partir da compreensão da fotografia justamente como possuidora de dois tempos: o passado e o presente. Conceção que se assemelha ao entendimento da história e da prática do historiador: o que é “capaz de identificar os germes de outra história (materialistas), capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e dar uma nova face às esperanças frustradas” (Gagnebin *in* Benjamin, 1985:08), construindo uma experiência (Erfahrung). Assim:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (Benjamin, 1985: 224)

Na montagem, a diretora não propõe o uso das imagens de arquivo para extrair uma mera condição de documento enquanto registro puro e fixo do acontecimento. As imagens servem de suporte fugidio para revisitar certa

memória da infância. Elas reconstroem sensações, instantes passageiros que não se pode resgatar nas suas concretudes. Assim, a diretora evidencia que não pode extrair das fotografias um passado fixo e as utiliza como “uma aceitação da natureza precária, lacunar e enigmática de uma imagem”. (Lins, 2006: 5)

Outra sequência que retoma este aspecto é a cena fantasmagórica que narra o dia 11 de setembro de 1973. Flávia estava morando no Chile com seus pais e seu irmão. Entre planos fixos alternados de fotografias de arquivo em preto e branco, dela e do irmão crianças no quintal, e a imagem colorida de um jardim que muito se assemelha ao das fotografias, ouvimos a voz de um locutor de rádio em espanhol. Sem legenda, aos poucos vamos compreendendo de que se trata da narração do golpe militar chileno em que Salvador Allende é morto no bombardeio do palácio La Moneda, em Santiago, quando o general Augusto Pinochet assume o poder. A compreensão do que se trata, já que não vemos imagens de arquivo do golpe, é facilitada também pelo desenho sonoro como de uma batalha que é inserido sobre aquelas paisagens do jardim, sons de helicóptero. Ouvimos bombardeios enquanto Joca criança, na fotografia, sentado debaixo de um pé de laranja, tapa o excesso do sol do rosto e olha para quem registra aquele momento de sua infância.



Figuras 48 e 49: O jardim filmado por Castro para o documentário e a fotografia de família do seu irmão ainda criança sentado no jardim da sua casa no Chile.

As figuras públicas e os monumentos que marcam este episódio não são utilizados para descrever como se desenhou politicamente tal evento histórico. Ao invés do bombardeio ao palácio ou os rostos de Allende e Pinochet ou mesmo a cidade de Santiago, as imagens que surgem na sequência são estritamente pessoais: o quintal da casa em que Flávia morava.

Esse quintal é visto em duas temporalidades distintas. A primeira relativa às fotografias de família que datam aproximadamente da mesma época do

acontecimento histórico referido. A segunda temporalidade é marcada pela cor e o leve movimento das folhas das árvores que contrastam com as fotografias.

As laranjeiras e as sombras que delineiam o chão realizam um paralelo entre as duas paisagens. Sabemos, através do debate que vimos da diretora no SESC-Rio, que ela havia tentado entrar na mesma casa em que morou, para registrar o mesmo quintal das fotografias. Inclusive vemos, em certo momento do documentário, uma cena em que ela e a mãe pedem permissão para os novos donos do imóvel que não permitem que a filmagem seja realizada. O jardim que foi utilizado na montagem é, na verdade, outro quintal da mesma rua em que morou. Nesta cena, a imaginação “torna capaz de trazer à tona as ‘linhas de sutura’ ou os ‘pontos de confluência’ entre coisas”. (Didi-Huberman, 2006:119)

O que importa nesta montagem não é a verdadeira asserção dos dois espaços, mas sim seu caráter ensaístico para narrativa. Flávia reconstrói tanto o espaço quanto o tempo. O sol possibilita uma reconstrução da experiência de tempo do Joca e dela num espaço filmado no presente. Podemos perceber esta sequência como uma imagem-experiência, a qual exala sensações e reflexões sobre suas memórias. Este recurso é utilizado em outras cenas, como veremos. Nesta, o que é relevante não é o espaço exato, mas um espaço experiência. O que importa é filmar as sombras, o sol, um jardim que remeta às suas memórias. “O fato é que o conhecimento por montagens ou por remontagens envolve sempre uma reflexão sobre a desmontagem dos tempos na história trágica das sociedades”. (Idem: 159)

Em outra sequência, a locução diz: “Eu me lembro do *Flamboyant*. Nessa casa tão linda...” Enquanto isso, vemos a fotografia em preto e branco de Flávia ainda criança em primeiro plano. Atrás da diretora está a árvore *Flamboyant*, a qual ela se refere na narração. E mais atrás, numa terceira camada espacial da fotografia, está a casa. A locução continua: “...que parece um conto de fadas. Uma família de sonho com um avô, avó, quatro tias e sempre muitos amigos. Fala-se de política e de livros. Ria-se muito também”. Na legenda está o endereço da casa e o ano: “Rua Silva Paes, 1767, Porto Alegre”.

A fotografia é de um ano antes do AI-5, ato institucional que impulsiona toda jornada de Flávia e dos pais pelo exílio devido ao enrijecimento da ditadura militar. Durante a continuação da locução, vemos, assim como na cena sobre o golpe militar chileno, uma filmagem colorida, registrada em outro tempo que não

o de sua infância. Agora sem a diretora em primeiro plano, vemos a casa encoberta pelo Flamboyant vermelho e florido.



Figura 50: Fotograma de *Diário de uma busca*

Nas fotografias de família e na filmagem para o documentário, as temporalidades se sobrepõem. A montagem dessas paisagens se assemelha a de um palimpsesto que possui múltiplas camadas de inscrições:

There's an image that I really like, it's the rear view mirror. There's a moment—let's call it aging or dying—when it's better to look in the rear view mirror. Because ultimately there we can see the image of our past just as clearly as the way this image is modified by all of the presents, which we no longer look out for, which falls from the eyes like an ephemeral palimpsest, 'dromoscopic'. In the receding of the rear view mirror, we look back at what this present resembled."²⁹
(Daney, 2007: 34)

Ao olhar para sua infância, Flávia apreende justamente a noção do espelho retrovisor que Serge Daney propõe, onde a imagem que elabora sobre ela e o dia do golpe militar chileno é a explicitação do olhar para o passado através do presente. Retomamos, ainda, nesta sequência do golpe chileno ou da casa e do Flamboyant com a metáfora de Daney, a relação, exposta na primeira seção deste capítulo, entre a memória e a imaginação. Onde estaria Flávia no dia do golpe militar? Naquele exato jardim? A diretora possui uma imagem na memória sobre aquele momento que é reconfigurada a cada ação de lembrar, tanto ao escrever seus diários quanto na montagem do documentário. Portanto, não somente as

²⁹ Trecho original: Tem uma imagem a qual eu realmente gosto que é a do espelho retrovisor. [...] Porque agora podemos ver nele tão claramente a imagem do nosso passado e o quanto essa imagem é modificada pelos muitos presentes, os quais nós não procuramos mais, os quais caem sobre os olhos como um efêmero palimpsesto, [grifo nosso] "dromocópico". Na retroceder do espelho retrovisor, nós vemos um presente que se assemelha ao que foi. (Tradução nossa)

imagens formam um palimpsesto como a própria narração.

Podemos tomar as sequências analisadas nesta seção como cenas-síntese sobre o gesto de releitura da história “oficial” e a leitura dos *documentos* existente em *Diário de uma busca*. Ao utilizar o áudio de arquivo do anúncio do Golpe Militar pela rádio chilena, por exemplo, sob as imagens de família e das filmagens realizadas para o próprio filme, Flávia monta o acontecimento histórico a partir das memórias íntimas de sua infância. A construção de um panorama da história se revela na construção do “eu” autobiográfico, marcado pela experiência pessoal, pelas sensações que restaram daquele instante, onde a diretora desenvolve processos de elaboração do passado.

5 Considerações finais

Ao longo desta dissertação, pensamos sobre a relação entre cinema documentário, história e memória, a partir de três filmes que trazem a história nacional do período da ditadura civil-militar, ao mesmo tempo em que há a inserção do diretor como personagem. Noções de memória, autobiografia e documento serviram como chave de leitura para as imagens e sons explorados nos filmes *Utopia e Barbárie*, *Diário de uma busca* e *Uma longa viagem*. Destacamos que em cada um desses filmes há uma imagem-síntese que se sobressai na montagem para falar sobre tal período: o sobrevivente, o exilado e o nômade, respectivamente.

Iniciamos a pesquisa com o documentário de Silvio Tendler. Nele, a imagem do sobrevivente se apresenta ao longo da narração, das imagens de arquivo e em testemunhos de personagens que sobreviveram a diferentes tragédias ao longo do século XX, como sobreviventes das bombas de Hiroshima e Nagasaki, do Holocausto e dos regimes ditatoriais, como, no limite, o próprio diretor. Esta imagem-síntese é o artifício fundamental na construção do filme como uma contra-análise da sociedade que procura através das imagens, dos testemunhos de figuras importantes e reconhecidas em diversas áreas do saber, dos filmes de ficção e da experiência do diretor nos grandes acontecimentos história presentes na narrativa, construir uma versão da história que revela as lacunas na história oficial.

No segundo capítulo, apontamos o nômade como a imagem-síntese de *Uma longa viagem*. O irmão de Lucia Murat se torna personagem chave da narrativa que tenciona as temporalidades ao performar a viagem de Heitor pelo mundo utilizando um ator, um cenário e imagens de arquivo. Essas imagens de arquivo se diferem das utilizadas em *Utopia e Barbárie* por Tendler, pois embora elas possuem uma asserção com os lugares percorridos na década de 1970 no filme de Lucia Murat, a relação entre tempo da experiência de Heitor e tempo de registro das imagens é anacrônica. Além disso, são geralmente registros de anônimos ou não voltados para fixar a história, mas para um armazenamento pessoal e artístico.

No último capítulo destacamos a imagem-síntese do exilado em *Diário de*

uma busca. Falar sobre o exílio neste documentário, no entanto, é falar de um exílio *invisível*, como a própria diretora coloca. Flávia Castro ainda era criança quando acompanhou os pais na militância contra os regimes militares na América Latina. Assim, com uma dupla busca – pelas memórias da sua infância e para desvendar o enigma da morte do seu pai – a diretora retoma alguns países onde viveu ao longo da década de 1970.

Percebemos no decorrer da pesquisa que a relação entre memória íntima, privada e pessoal e memória pública e histórica adquirem diferentes desdobramentos, de acordo com os distintos usos do documento (material de arquivo e testemunho) e da inserção do diretor-personagem na narrativa (tanto na narração quanto nas fotografias e imagens de família). Em cada um desses documentários, surgem diferentes abordagens filmicas da história ou do desejo de buscar a si mesmo, construindo cenas que se esbarram tematicamente enquanto acontecimento histórico ou sensações, enquanto ser que vive em períodos de exceção.

Uma das cenas que pontuam bem as diferentes perspectivas a respeito da compreensão dos eventos que culminaram na eleição de Tancredo Neves em 1985 é a volta dos exilados em 1979. Se *Utopia e Barbárie* apresenta os acontecimentos históricos ao longo do século XX e início do século XXI, como a Anistia Geral, sob uma perspectiva de vitória ou pelo menos de avanço do processo democrático ou propulsor de novas utopias, *Diário de uma busca* constrói na montagem uma sensação de derrota. Em Tandler, a narração diz: “O Brasil é uma festa”, enquanto imagens dos exilados surgem na tela, onde famílias se reencontram, amigos se abraçam em uma comoção latente. Esse mesmo acontecimento de 1979 é apresentado por Flávia Castro, em sintonia com as cartas escritas pelo pai lidas nesse momento, como uma derrota dos que lutaram contra os regimes totalitários no Brasil e na América Latina. A documentarista expõe no filme, assim como as palavras do pai, aquele momento como uma derrota e não como um avanço no processo democrático. Para Celso, aqueles militantes perderam e retornaram ao país por que houve a concessão daqueles por quem lutaram contra. Para Flávia, que viveu sua infância no exílio, o Brasil era um país estranho.

Encontramos nessas duas cenas que remetem ao mesmo acontecimento histórico (o retorno dos exilados) algumas considerações apontadas por Fernando

Seliprandy Fernandes, no texto *O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente* (In: Estudos Históricos, 2013). Segundo o autor, nos documentários brasileiros dos últimos anos podemos identificar diferentes abordagens quanto ao uso do material de arquivo. Enquanto alguns realizam uma montagem de “celebração”, monumentalizando certa visão de história, outros elaboram uma montagem de introspecção que reafirma a permanência da lacuna.

Entendemos que Silvio Tendler, como historiador e integrante da geração que lutou em 1968, nos traz uma história onde os documentos públicos de grandes figuras e acontecimentos históricos (que vão desde as imagens até os testemunhos de grandes figuras públicas) servem como base para a construção da relação entre memória íntima e memória pública. Já Lucia Murat, em *Uma longa viagem*, não se atém ao documento como prova e atestação assim como foi no primeiro longa-metragem dela em 1989 (*Que bom te ver viva*) e pontua a memória da contra cultura a partir da figura do irmão mais novo, Heitor. Assim, imagens de arquivo íntimas, como Luís Nachbin – jornalista que realiza programas de viagens onde ele próprio está atrás e na frente da câmera – ou o filme com a performance de Chacal, para realizar uma montagem performática dos caminhos traçados por Heitor. A diretora utiliza ainda a filmagem de alguns espaços que remetem a certos períodos da vida dela, como a imagem da própria diretora, já mais velha, lendo o mesmo livro em que leu quando estava na prisão durante a década de 1970.

Este recurso de filmagem de espaços que remetem às memórias do período do regime militar presentes no filme também é amplamente utilizado por Flávia Castro. Falar sobre a memória histórica é falar, sobretudo, da sua percepção enquanto criança no exílio. Dessa forma, não há utilização de imagens de arquivo que remetem a acontecimentos históricos ou figuras públicas. Para falar do golpe militar chileno em 1973, a diretora recorre à filmagem de um espaço em Santiago que se assemelha ao jardim da casa em que morava na cidade quando o golpe ocorreu. A memória da ditadura militar é permeada pela noção do exílio invisível, das crianças que viveram sua infância em outros países em função da militância dos pais. Mesclado às filmagens está o extensivo uso das imagens de família (dela, do irmão, dos pais) e a filmagem de brinquedos, parques, jardins que tencionam a memória íntima e da infância e a memória pública e histórica.

Dessa forma, a partir da análise das cenas dos três filmes, expomos como a inserção do diretor como personagem se apresenta de diferentes maneiras em cada um dos documentários. Em *Utopia e Barbárie*, há cenas em que a presença do diretor se faz a partir de fotografias onde a narração remonta, geralmente, algum período ou acontecimento da história. Em outras sequências, a narração remonta experiências do diretor, enquanto as imagens remetem a figuras históricas ou eventos. Percebemos que a autobiografia é um recurso fílmico que se difere do conjunto da obra do diretor, mas verificamos que ela aparece ainda embrionariamente quando comparamos com os outros dois documentários da pesquisa, já que há muitas cenas em que o filme se aproxima (narração, uso das imagens de arquivo) de outros do diretor, como *Os anos JK* e *Jango*. Assim, notamos o “eu” do diretor e a “história” como dois polos muito bem definidos e destacados no filme.

Em *Uma longa viagem*, a autobiografia aparece tanto na narração, onde a diretora conta suas experiências e sensações durante a década de 1970, quanto nas imagens de arquivo e nas filmagens realizadas para o filme. O corpo é um recurso importante na composição da autobiografia. Dessa forma, os corpos da diretora na época da ditadura militar e na infância e da diretora no instante da filmagem estabelecem outra relação com a autobiografia. Diferente da elaborada em *Utopia e Barbárie*. Também em *Diário de uma busca*, Flávia Castro se insere no documentário a partir da narração cujo texto é uma reescrita dos diários de infância, das fotografias de família e do corpo da diretora que reage aos encontros nos espaços que percorre. Flávia Castro está presente nos planos das entrevistas, nos espaços revisitados onde morou, nas conversas com o irmão e nas fotografias da sua infância.

As entrevistas em *Diário de uma busca*, portanto, servem antes para remontar a memória pessoal da diretora e do seu período de infância do que para remontar os caminhos traçados pelos pais militantes. Em *Utopia e Barbárie*, os testemunhos narram às barbárie e são utilizados com o caráter reparatório, de trazer a verdade sobre certos momentos (como a ditadura militar brasileira e o holocausto) onde os documentos sobre tais períodos são escassos. Já as entrevistas em *Uma longa viagem* se reduzem a uma única conversa entre Lucia e Heitor. Esta camada pontua acentuadamente o caráter não fixo e mutável da lembrança,

pois os irmãos trocam memórias sobre a década de 1970 e estabelecem relações com as memórias de Heitor fixadas nas cartas.

Os três filmes analisados neste trabalho apontam para certo movimento no cenário cinematográfico brasileiro recente. Desde o início dos anos 2000, encontramos filmes como *Um passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), *Elena* (Petra Costa, 2013) que partem da dimensão memorialística autobiográfica e tencionam, ao mesmo tempo, a memória histórica. Também podemos apontar filmes relacionados diretamente à história, onde a memória que está em jogo é a memória de uma nação. Dentre eles, alguns revisitam o período da ditadura militar brasileira, como *Hérculos 56* (2006, Silvio Da-Rin), *Cidadão Boilensen* (2009, Chaim Litewski) e *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* (2009, Cláudio Manoel, Micael Lager e Calvito Leal).

Embora todos esses filmes revistem o período da ditadura civil-militar, movimento que se mostra necessário em função da ausência de reparação jurídica e memorialística vivida pelo Brasil, assim como por outros países da América Latina, como Chile e Argentina, destacamos dois documentários que articulam a memória, a história da ditadura militar brasileira pelo viés autobiográfico: *Elena* (já citado) e *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar).

Se no filme de Petra Costa a busca pela memória conduzida pela imagem da irmã Elena – que se suicidou quando a diretora ainda era criança – se sobrepõe ao contexto histórico³⁰ – no filme de Maria Clara Escobar é resultado do encontro direto com o pai, Carlos Henrique Escobar, ex-guerrilheiro preso e torturado no período da ditadura militar que se isolou em função da descrença nos ideais revolucionários e se afastou da família. Nele há, também, a busca pela memória do pai, pela memória íntima daquela família.

Esses dois documentários apresentam recursos filmicos que se diferenciam e que se assemelham aos três outros documentários analisados neste trabalho. No artigo *A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil*, França e Machado expõem que, em *Elena*, “extrair do próprio presente as marcas das percepções e dos afetos que com o tempo foram se colando no corpo, na carne, é permitir que a memória congelada e inerte de um passado sombrio possa se derreter e se

³⁰ Ao longo do filme, sabemos apenas que a gravidez da irmã mais velha foi o motivo pelo qual os pais da diretora não entraram na militância contra o regime militar.

reconfigurar.” (França, Machado, 2013: No prelo). No filme de Petra encontramos planos reflexivos sobre a busca realizada, como enquadramentos que filmam de cima os corpos da diretora e de sua mãe, que flutuam sobre um rio, similares aos planos compostos por Flávia Castro para trabalhar a memória sobre infância, como a árvore flamboyant ou a praça com o parque de brinquedos coloridos que contrastam o cinza do dia chuvoso.

Segundo Fernando Seliprandy Fernandes, documentários como estes geram uma introspecção que “permitiria, afinal, uma reflexão sobre a lacuna histórica da impunidade, que extrapola as ausências familiares e suas representações”. (Fernandes, In: Estudos Históricos, 2013: 68) Entendemos que tal introspecção é potencializada a partir do caráter autobiográfico e que estas articulações entre memória e história proporcionam outra possibilidade de discussão sobre o período da ditadura militar brasileira através do cinema.

Os três documentários trabalhados ao longo desse estudo, assim como *Elena* e *Os dias com ele*, não apontam para determinada categorização dentro do campo do documentário. Eles transitam, em maior ou menor proporção, entre o uso canônico das imagens e do testemunho como referência a certos eventos do passado histórico – que provoca uma busca por certa verdade a respeito desse passado tratado – e o uso das imagens de arquivo e da narração em primeira pessoa para ficcionalizar a narrativa memorialística, onde a barreira entre ficção e documentário se torna menos nítida sem se preocupar, ao mesmo tempo, com a discussão sobre as particularidades entre ficção e documentário. Destacamos, portanto, que ao apresentarem traços do “eu” que narra e que surge nas imagens como alguém que fala a respeito de certo momento histórico pelo viés de sua vida e perspectiva, esses três documentários realizam uma política da memória. Assim, eles provocam reflexões a respeito da ditadura militar brasileira, ao mesmo tempo em que transportam estas reflexões para os desdobramentos deste período nos dias de hoje, no momento em que estes documentários são produzidos.

6

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta e Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo, Boitempo, 2008.

_____. *Profanações*. São Paulo : Boitempo, 2007.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus 1995.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2013.

_____. Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 10. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica – arte e política (Obras escolhidas. V.1)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

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

_____. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*, São Paulo, 2007.

CASTRO, F. Entrevista retirada do site do Festival do Rio, disponível em: http://www.festivaldoriorio.com.br/site2010/index.php?option=com_content&view=article&id=105:entrevista-com-flavia-castro-diretora-de-qdiario-de-uma-buscaq&catid=64:ultimas-do-festival&Itemid=24

CHACAL. Entrevista com Chacal disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=135>> . Acesso: 13 jan. 2014.

_____. Entrevista com Chacal disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/019607.shtml>>. Acesso:13 jan. 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. Mauvaises Fréquentations: document et spectacle. In: *Images Documentaires*. 63 (2008)

_____. Lumière éclatante’ un astre mort. In: *Images Documentaires*. Paris: Images en bibliothèques/Direction du livre et de la lecture, 1995, n. 21.

_____. *Ver e poder: a inocência perdida; cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. *Postcards from the Cinema*. Oxford: Berg, 2007, p.1-40.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *Quand les images prennent position (L'Œil de l'histoire, 1)*. Paris, Minuit, 2009, p.3-20.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERNANDES, Fernando. *O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente*. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, no 51, p. 55-72, janeiro-junho de 2013.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2010.

FRANÇA, Andréa. *Foucault e o cinema contemporâneo*. Revista Alceu, Rio de Janeiro, n.10, p.30-37, jun. 2005.

_____. *O cinema entre a memória e o documental*. Revista Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, 2008.

_____. *Diário de uma busca: os brinquedos-fósseis e o tempo da memória*. In: *Biografia, memória e cultura* (org. Italo Moriconi), RJ: editora Eduerj, no prelo.

FRANÇA, Andréa; LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz Augusto. A. *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

FRANÇA, Andréa, MACHADO, Patrícia. *A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil*. In: *Narrativas Sensoriais*. No Prelo, 2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1988f.

GAGNEBIN, Jean-Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GÁLVEZ, Valéria. *Políticas de resistência e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Comunicação&política, v.29, no1, p.180-192.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Antropos, 2004.

_____. *Memória Coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006.

HIRSCH, Marienne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. President and Fellows of Havard College, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumento, Mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna-RJ, 2000.

_____. *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. Nova Iorque: Routledge, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p.12-35.

_____. *Entrevista*. In: Revista Ipotesi, revista de estudos literários Juiz de Fora, v. 6, n. 2 p. 21 a 30, 2007.

LINDEPERG, Sylvie. *Night and Fog: Inventing a Perspective*. In: Cinema and the Shoah: an art confronts the tragedy of twentieth century. Trad. Anna Harrison and Tom Mes. New York, SUNY, 2010.

LINS, Consuelo. *A voz, o ensaio, o outro*. In: Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda. RJ, SP, Brasília: CCBB, setembro, 2006.

_____. *Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico*. In: Devires, Revista de Cinema e Humanidades. UFMG, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LOWENTHAL, David. *Past is a foreign country*. In: Projeto História – Trabalhos da Memória, 17. São Paulo, PUC-SP, 1998.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Minas Gerais – 2 a 6 Set 2003. Acessado em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>

MORIN, Edgar. *Tendências e Contratendências in Cultura de Massas no Século XX. Volume 2: Necrose*. Rio de Janeiro: Forense Univ., 1999.

MOLFETTA, Aandrea. *Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sulamericano*. In: Revista Sinopse. São Paulo, INUSP, (9), 73-78, 2002.

_____. *O documentário performativo como Técnica de Si no cinema, na TV e na Net de São Paulo e Buenos Aires (2000-2005) – Aproximações sobre a Enunciação de Si e seus usos*. SOCINE, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. “Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler (1984)”. In: *História e documentário*. Morettin, Eduardo; Napolitano, Marcos; Kornis, Mônica Almeida (Org.). Rio de Janeiro: FGV, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós, 1997.

PACHECO, Keli. *Walter Benjamin: a fotografia, o exílio e a abertura da história*. Recordando a Walter Benjamin: Justicia Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. III Seminario Internacional políticas de la memoria. Buenos Aires,

Argentina: 2010. Acessado em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-04/pacheco_mesa_4.pdf

POIVERT, Michel. *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

POLLAK, Michel. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

_____. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

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

RASCAROLI, Laura. *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*. The Journal of Cinema and Media. Volume 49, Number 2, Fall 2008.

REBELLO, Patrícia. *O documentário sob o risco do ensaio: subjetividade, liberdade e montagem*. Tese de Doutorado do Programa de Pós - Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Rio de Janeiro, 2012.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minnesota: The University of Minnesota, 2004.

RIDENTI, Marcelo. Artista e política no Brasil pós-1960: Itinerários da Brasilidade. In: *Intelectuais e Estado*. Marcelo Ridenti, Elide Rugai Bastos, Denis Rolland (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.229-250.

RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2008, p.1-17.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a Contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antônio et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p.25-30.

ROLLET, Silvia. *Une éthique du regard: Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann Éditions, 2011.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

_____. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. 1. ed. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2003.

_____. Direito pós-faustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula; GRIN, Monica (Orgs.). *Violência na história: memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

TENDLER, S. *Silvio Tandler: o cineasta da última entrevista de Milton Santos* disponível em <<http://zequinhabarreto.org.br/blog/?p=919>>. Acesso: 23 fev. 2014 às 8:00

THOMAS, Valerie. *Autofiction et culpabilité dans le livre brisé de Serge Doubrovsky*. Montreal, Université du Québec à Montréal, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

Filmografia

Cabra Marcado para morrer (1984, Eduardo Coutinho)

Os Anos JK (1980, Silvio Tendler)

Jango (1984, Silvio Tendler)

Que bom te ver viva (1989, Lucia Murat)

A Mãe (1926, Vsevolod Pudovkin)

A Greve (1925, Serguei Eiseinstein)

O Encouraçado Potemkin (1925, Serguei Eisenstein)

Miguel Arraes – O Guerreiro do Povo (2006, André Salles e Paulo Henrique Fontenelle)

Vitória no Deserto (1943)

Roma Cidade Aberta (1945, Roberto Rossellini)

Tancredo – a Travessia (2011, Silvio Tendler)

OK x KO (1973, Luciano Figueiredo e Óscar Ramos)